

PhD-disszertáció

Bedecs László

**Beszélni nehéz**

*Költői magatartásformák Tandori Dezső lírájában*

Miskolci Egyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kabdebó Lóránt, egyetemi tanár

Témavezető: Dr. Beney Zsuzsa, egyetemi tanár

Miskolc, 2005.

## Tartalomjegyzék

• Előszó .....	3
• Irodalompolitika és irodalmiság. A <i>Töredék Hamletnek</i> kontextusai.....	8
• A hiány metaforái. „Hang” és „némaság” a <i>Töredék Hamletnek</i> -ben.....	27
• A költészet határai. Ready-made és jelvers a hetvenes évek Tandori-költészetében.....	44
• Szpéró és társa. A „mindent leírás” és az önéletrajziság problémája Tandori „madaras korszakának” versében .....	63
• Kitérő: A madár-toposz újraíródása a Tandori-drámákban.....	89
• Egy kifordított metafora: a <i>Koppar Köldüs</i> .....	99
• Halálversek dalban. Tendenciák a Tandori-költészet legutóbbi évtizedében...	109
• Coda: Tandori líratörténeti esszéi mint önkomentárok.....	119
• Tandori Dezső művei.....	137
• Felhasznált irodalom.....	139
• A disszertáció témakörében megjelent publikációk.....	149
• Rezümé.....	151
• Summary.....	153
• Témavezetői ajánlás.....	155

## Előszó

*„El kell-e olvasni egy szerzőtől mindent a megértéshez?  
Ha nem, akkor mennyit? Az ember szeretné  
tudni, mikor hagyhatja abba.”*

*/J. Hillis Miller<sup>1</sup>/*

Tandori Dezső a kortárs magyar irodalom bizonyosan legsokoldalúbb és legtermékenyebb alkotója, akinek eddigi négy évtizedes pályája során megjelent közel száz kötete a vers, a próza, a dráma és az esszé egymástól távoli műfajaiban ért el hatásában is jelentős, sőt nem ritkán meghatározó eredményeket. A disszertáció e rendkívüli terjedelmű, és ezzel párhuzamosan formailag és tematikailag is sokszínű pályának a körülbelül negyedét kitevő költői alkotásaival foglalkozik.

A mai napig is rendkívüli lendülettel bővülő szövegtömeg legalább hozzávetőleges áttekintése és rendszerezése ugyan alapfeladata a dolgozatnak, de mivel ez a nem csak hatalmas, de legalább annyira szerteágazó életmű látványosan ellenáll a monografikus, az egyben láttatásra törekvő vizsgálatoknak, a disszertáció nem is törekszik akár csak a költészet egészének megragadására. A költői pálya 'mindenre kiterjedő' vizsgálata helyett csak egyes, meglátásom szerint központi, azaz különösen érdekes és fontos poétikai problémának a körüljárására és megválaszolására vállalkozik. Megkísérli bemutatni e költészet gazdagságát, de nem ad róla átfogó képet, azaz nem egységesíti, és nem szervezi egy netán fejlődéselvű narratívába, hanem egymásra következő, és egymással sokszor csak távoli kapcsolatban lévő nyelvi és egzisztenciális jellegű kérdések köré képzelettel el és alkotja meg. Ezek a kérdések – és a válaszkísérletek – ugyanakkor átjárják e lírai életművet, és annak valamilyen módon minden egyes versével kapcsolatba kerülnek.

Az értekezés másik alapcélja a változó intenzitású és színvonalú recepció történetének legalább vázlatos megrajzolása. A Tandori-recepcióban viszonylag kevés a tudományos körültekintéssel megfogalmazott álláspont, gyakoribbak a hosszabb-rövidebb kritikák és a sokszor érzelmektől sem mentes esszék, ám ezekből is látszik, hogy konszenzusról még a Tandori-költészet kapcsán sem

---

<sup>1</sup> J. Hillis MILLER: A dekonstruktorok dekonstruálása. *Helikon*, 1994/1-2, 80.

beszélhetünk. Talán csak az első két kötet teljesítménye körül alakultak ki interkanonikusnak tekinthető vélekedések, tudniillik majd minden megszólaló az újabb magyar költészet megkerülhetetlen darabjainak tartja őket, de például e köteteknek a posztmodern korszakküszöbhez képesti pozicionálása már viták tárgya. Az életmű későbbi darabjainak viszont már nem csak a megbecsüléssel, de néha az elutasítással is szembesülniük kell – az értekezésben igyekszem ezen álláspontok érvkészletét is megvizsgálni és összehasonlítani, természetesen nem az 'igazságosztás', hanem a diskurzus rendjének megértése igényével.

Ugyancsak nem tekintem az életművet egyetlen, történet nélküli szövegtörzshöz, hiszen a Tandori-költészetben belül is jelentős poétikai és koncepcionális változások mellett az elődökhöz és a kortársakhoz való viszony is folyamatosan alakul. Az irodalomtörténeti kapcsolódási pontok felkutatása egy olyan szerző esetén, aki nagy előszeretettel jelzi saját műveiben az elődök jelenlétét – mottókkal, ajánlásokkal, cím- vagy szövegbeli utalásokkal – és emellett körülbelül negyvenezer oldalt fordított, elhalaszthatatlan feladat. Azonban a szerző jelzéseinek felülvizsgálata legalább annyira fontos, mint az általa nem jelölt kapcsolatok bizonyítása. Hiszen az irodalom történeti fejlődésében mindig is jelenlévő intertextualitás a posztmodernitáshoz azért tartozhat lényegszerűen, mert itt az új szövegek hangsúlyosan a régiből lesznek, és direkt módon is a hagyományhoz való viszonyt tematizálják.

Az értekezés mindezek figyelembevételével nyolc fejezetben, fejezetenként más-más szempontból vizsgálja Tandori Dezső költészetét, eredményei pedig három szinten jelentkezhetnek. A konkrét kérdéscímek több fontos, ám a Tandori recepcióban még nem vagy csak érintőlegesen vizsgált területeket érintenek, másrészt a válaszkísérletek, a filológiai eredményeknek is köszönhetően bekapcsolódnak a kritika dialógusaiba, és reményeim szerint majd alakítják is azokat, harmadrészt a Tandori-lírán túl a huszadik század harmadik harmadának magyar költészetének megértéséhez is hozzájárulhatnak.

Az előszó alábbi soraiban, a gondolatmenet könnyebb követhetősége érdekében, röviden összefoglalom, az életmű mely pontjait érzem a 'egész' szempontjából kulcsfontosságúnak, hiszen az alapvető célkitűzésem mégis csak e költészet belső logikáját megértése, valamint értékeinek, újdonságainak bemutatása volt.

Az első fejezetben Tandori pályakezdésének intézményi feltételeit vizsgálom, azokat a kritikai elvárásrendszereket és irodalompolitikai elveket, melyek előbb inkább akadályozták a *Töredék Hamletnek* megjelenését, majd a megjelenés után az új generáció új beszédmódjának reprezentatív alkotásaként üdvözölték. Ehhez felhasználok korabeli irodalmi lapokban megjelent kommentárokat és kritikákat, a nyilvános és zárt vitákról készült, ma már hozzáférhető jegyzőkönyveket, illetve 1990 után publikált levéltári dokumentumokat is. E szövegek értelmezése során mindvégig szem előtt tartom, hogy a kultúr- és irodalompolitika, a kritika valamint az ekkor született, mégoly meghatározó irodalom nem egymás kiszolgálói voltak, a kritika, minden külső nyomás és cenzúra ellenére a saját esztétikai elveit működtette, és a leginkább támogatott költészet is az ideológiai harcoktól lényegében függetlenül jött létre.

A *Töredék Hamletnek* olvasásakor – az értekezés második fejezetében – már a kötet minderről kevésbé tudomást vevő újdonságait vizsgálom. Ezeket a poétikai újdonságokat a nyelv kereteinek szűkösségét hangsúlyozó azon alakzataiban keresem, melyek az elmondani kívánt és az elmondani lehetséges közti feszültséget tematizálják. Így például az egész életmű mottójaként is olvasható *Koan III.* két sorában: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?”, melyek a keleti kultúrákból kölcsönzött gondolatalakzatban az azonosítást követő paradoxonra, és a válasz hiányára, hozzáférhetetlenségére irányítják a figyelmet.

Tandori 1973-as második kötetében, a neoavantgárd ihletettséggű *Egy talált tárgy megtisztításában* – mely a disszertáció harmadik fejezetének témája – egy egészen másféle versbeszédet alakított ki, habár költészetének alapcéljai nem változtak. Az első kötet hagyománytiszteletét neoavantgárd szellemiségű kísérletezés váltotta fel, mely végső soron a versírás lehetőségének felszámolásáig jutott el. *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn c.* vers például pusztán egy üres lap, mely ebben a formában a költészet végpontját jelenti, Malevics fehér alapra rajzolt fehér kockáihoz, vagy Cage néma zeneműveihez hasonlóan. De Tandori ebben a kötetében jelentkezik először az úgynevezett ready-made-ekkel is, melyekben egy 'talált', hétköznapi szöveget tesz változtatás nélkül verssé. Ilyen mű például az *Egy konstelláció megpályázása*, mely 'semmi más', mint egy szobanövényhez kapott „használati

utasítás”, vagy a *Mottók egymás elé*, mely egy Kosztolányi-vers és egy elsősegély-nyújtási tankönyv szövegéből összeállított, kollázs-szerű mű.

1978-tól, lényegében a *Még így sem* című kötetel vette kezdetét Tandori eddigi leghosszabb, legkarakteresebb és talán legismertebb pályaszakasza, a „madaras” korszak, melynek roppant mennyiségű verse és prózája szinte kizárólag a lakásba fogadott verebek és más madárkák gondozásáról számol be. Az egyes szövegekben, másfél évtizeden keresztül, egyrészt a madarak megtalálásának és az első együtt töltött heteknek az alaptörténetei mesélődnek el újra és újra. A legrészletesebben mind közül Szpéró, a legkedvesebb madár történetei, melyekben kitaszítotttság, érzékenység, önfeledt öröm, szeretet és féltékenység egyaránt megtalálható. Megvizsgálom e korszak megkerülhetetlen munkáit, elsősorban *A feltételes megálló* (1983), a *Celsius* (1984) és *A megnyerhető veszteség* (1988) című versesköteteket, de érintőlegesen *A meghívás fennáll* (1979) és a *Sár és vér és játék* (1983) című regényeket is. A disszertáció negyedik fejeztében ezeket a szövegeket, az ötödikben pedig a szintén e problémakörhöz tartozó, *Mint egy elutazás* (1981) címen összegyűjtött drámákat értelmezem.

A madaras korszakot a kilencvenes évek elején két kötet zárja le: versben a *Koppar Köldüs*, prózában pedig a *Döblingi befutó*. Az egyébként apolitikus Tandori ezekben a könyveiben a rendszerváltás élményét transzformálta a személyes sors változásainak leírásába, elsősorban a megnyíló határoknak köszönhetően lehetővé vált utazások tematizálásába. A Tandori-művek hőse ugyanis az évtizednyi bezárkózás után sodró utazásokba kezdett, mégpedig a nyugat-európai lóversenypályák, egy új téma, egy új világ és egy újfajta nyelvi törvényszerűség felfedezésének irányába. A híres angol, ír, német és francia futamok történetének és sajátos kultúrájának varázsa, a pályák melletti olcsó szállodák hangulata és mindennek előtt a lónevek hangzás- és jelentésvilága foglalkoztatja, mely utóbbiban rendre felismer egy-egy a madaraira utaló momentumot, egy égi „üzenetet”. Így aztán az efféle, merész asszociációsorok jelentik az ez időben született Tandori-szövegek talán legérdekesebb szálát.

Az utóbbi évtized – a hetedik fejezetben vizsgálandó – versei a dalszerű, könnyed formákhoz tértek vissza, melyeket a forma könnyedsége ellenére egyrészt az elvesztett madarak utáni gyász, másrészt a saját halál közeledésének gondolata határoz meg. *A Semmi kéz* (1996) versei, illetve az 1994-es *És megint*

*messze szállnak (húsz halál regénye)* fejezetei megrendítő közvetlenséggel, a szeretet elemi átélésével búcsúznak a szinte gyermekként nevelt madaraktól, miközben egyre gyakrabban kerülnek elő az öregedésre vonatkozó jelzők, sorok vagy egész versek, afféle „őszikék” hangulattal borítva be mostanság napvilágot látott köteteket. A kezdetben provokatív és kísérletező költészet és próza tehát az utóbbi időben visszahúzódott, hagyományos formákban és hanghordozással beszél. A vizsgálat eredményeként ugyanakkor megerősítést nyerhet, hogy Tandori nem visszafordult a pályája elején elkezdett úton, hanem továbbra is előre felé halad rajta: nem ismétli önmagát, hanem folyamatosan válaszolni próbált a mindig megújuló poétikai kiívásokra.

A nyolcadik, függeléknek szánt fejezetben Tandori irodalomtörténeti esszéiből kiindulva igyekszem közelebb kerülni a Tandori-költészet megértéséhez. Hiszen ezekben az ugyancsak régóta íródó és jelentős esszékben a szerző nagyrészt a számára fontos elődök munkáit vizsgálja, saját költészetének értékhorizontjáról. Az esszék egy fontos csoportja azonban eleve a saját költészet kommentárja, mely gyakran a kritikával kapcsolatos elégedetlenséget és egyet nem értést is nyíltan vállalják. Ennek a különös, a kritikát tematizáló beszédpozíciónak, és az így létrejövő párbeszédnek a interpretációjával zárom az értekezést, mely reményeim szerint megmutatja, miért válhatott Tandori Dezső immár négy évtizede alakuló költészete a kortárs magyar költészet meghatározó és megkerülhetetlen szövegkorpuszává. Azaz bízom abban, hogy a disszertáció olvasója újabb érveket nyer emellett, hogy miért tekinthetjük Tandori Dezső költészetét olyan vállalkozásnak, mely bizonyára még sokáig nyújt széles interpretációs teret az értelmezőknek, felajánlva a megértés örömét és a magunkra ismerés rendkívüli eseményét.

## Irodalmpolitika és irodalmiság

– A Töredék Hamletnek kontextusai –

Tandori pályájának 1968-as indulása a magyar irodalom egy új generációjának jelentkezésével esett egybe. Ma már tudjuk, mindez jelentős poétikai változásokat eredményezett. Az viszont kérdéses, vajon hogyan érzékelték a kortársak ezeket a változásokat, lehet-e egyáltalán a kortárs tanúja a korszakfordulónak, avagy ez mindig csak utólagos, és ennyiben esetleges felismerés. Ahogy az is kérdés, milyen intézményi és irodalmpolitikai keretei voltak a fiatal költők publikálásának, illetve, hogy milyen költői beszédmódokhoz képest akarhattak másként beszélni a hatvanas évek végén szót kérő generáció tagjai. Hiszen „valamit érteni” – ahogy Kulcsár Szabó Ernő fogalmaz – „elsősorban azt jelenti: valamit mindig *válaszként* érteni meg (valamire)”<sup>2</sup>.

Tamás Attila egy 1974-es tanulmányában szembesíti Illyés Gyula, Juhász Ferenc és Nagy László új, számára némi visszaesést jelentő kötetét többek közt Weöres Sándor és Tandori Dezső versesköteteivel, és megállapítja, hogy a hetvenes évek magyar költészetében egyre nagyobb szerepet kap az a fajta versbeszéd, melyben a versbeli alany és a szöveg közti viszony már nem egyszerű hozzárendeléssel, hanem az olyan távolságtերemtő alakzatokkal írható le, mint az ironia vagy a cinizmus<sup>3</sup>. Az új generáció megérkezésének jeleit érzékeltetik e megállapítások, egy voltaképp rövid időszakot, melyet például Szabolcsi Miklós a magyar költészet szempontjából a Nyugat indulása körüli évekhez hasonlított<sup>4</sup>. E generáció első jelentős megmutatkozása a hatvanas évek végén három nevezetes költészeti antológia, az *Első Ének*, a *Költők egymás közt* és az *Elérhetetlen föld* lapjain vált lehetségessé, melyek együtt is jelezték, hogy egy erőteljes, markánsan újat akaró, és nem utolsó sorban népes íróközösség várja a saját kötetekkel is lehetővé váló bemutatkozást. Közel hatvan pályakezdőnek

<sup>2</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére.* (Petri György: A delphói jók hamiscsödöt jelent) = K. Sz. E.: *Az új kritika dilemmái.* Bp., Balassi, 1994, 139.

<sup>3</sup> TAMÁS Attila: Félhangos töprengések, újabb verseskötetek olvastán. *Alföld*, 1974/7, 24-29.

<sup>4</sup> *A szocialista irodalom új szakasza: 1957-1968.* Béládi Miklós, Bata Imre, Bodnár György, Czine Mihály és Szabolcsi Miklós beszélgetése. = BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp., RTV-Minerva, 1981, 196.



adtak a kötetek publikálási lehetőséget, és a névsorban találhatjuk Tandori Dezső, Petri György, Oravecz Imre, Takács Zsuzsa, Beney Zsuzsa, Utassy József vagy Szepesi Attila nevét. A részben épp az antológiák körül kialakult, a „fiatal irodalom” címen folyó viták is megmutatták, hogy a poétikai változások újdonságértéke és eseményjellege nagyobb egy átlagos generációváltásénál. Soha annyi tanulmány nem foglalkozott a fiatalok irodalmi törekvéseivel, soha annyian nem érezték fontosnak, hogy elsőkötetes költők munkáiról írjanak, mint akkoriban<sup>5</sup>. Tandorinak ezekben a költészettörténeti eseményekben jelentős szerepe volt, olyannyira, hogy neve a közel egy évtizedig intenzíven zajló vitákban sokszor metonimikusan jelölte a fiatal – bár a hetvenes évek közepén már inkább a középnemzedékhez tartozó – költőgeneráció sokszor igen eltérő irányokba tájékozódó tagjait.

A kritika és az irodalompolitika kitüntetett figyelme azonban csak akkor érthető meg, ha legalább röviden áttekintjük milyen elvárásrendszerek működtek a hatvanas-hetvenes évek irodalomkritikájában, milyen költői nyelvek határozták meg a lírai közbeszédet, illetve milyen ideológiai és esztétikai elvek mentén formálódott a korszak határozott és sokszor kicsinyes kultúrpolitikája. Hiszen – miként Kulcsár Szabó Ernő megjegyzi – „az egyes korszakokban uralkodó elvárás-horizontok rekonstruálása nemcsak annak megítéléséhez segítheti hozzá az értelmezőt, hogy egy-egy új mű hogyan viszonyul azok normáihoz, [mivel] az esztétikailag jelentékeny műalkotások többnyire feszültségbe kerülnek az illető kor vagy periódus uralkodó befogadási formáival (...) és ilyenkor legalábbis számolnunk kell annak lehetőségével, hogy bizonyos művek már e horizont elutasításának és meghaladásának igényével íródtak.”<sup>6</sup> Márpedig az imént kiemelt, később is jelentékeny szerzők mindegyike, sőt a velük foglalkozó kritika nagyobb része is hangsúlyozta, hogy költészetük indító oka épp a másként beszélés keresése volt, azaz az uralkodó költői beszédmódokkal való elégedetlenség. Vagyis különösen az első kötetek megértésének alapfeltétele

<sup>5</sup> Lásd pl.: FODOR András (szerk.): *Pályakezdő költők 1971-1974*. Bp., Magyar Írók Szövetsége Költői Szakosztálya, é. n., (1975). AGÁRDI Péter (szerk.): *A hetvenes évek magyar irodalmáról*. Bp., Kossuth, 1979., VASY Géza (szerk.): *Fiatal magyar költők 1969-1978*. Bp., Akadémiai, 1980., BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről*. Bp., RTV-Minerva, 1981., DÉRCZY Péter (szerk.): *Fasírt. Viták a fiatal irodalomról*. Bp., Magvető, 1982., VERES András (szerk.): *A hetvenes évek kultúrája*. Az 1980 április 10-12 szimpózium anyaga. Bp., Balassi, 1994.

<sup>6</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Hatás, befogadás, esztétikai tapasztalat*. = K. Sz. E.: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Bp., Magvető, 1987, 439-440.

annak a történeti kerdezőhorizontnak a rekonstruálása, melyre e kötetek válaszként, avagy épp provokációként íródtak. E fejezet első felében ennek megfelelően az irodalmpolitika és a kritika egymást egyébként nem teljesen fedő értékrendszerét igyekszem legalább vázlatosan leírni, míg a második felében az induló Tandori-költészetnek az Illyés Gyula-, a Nagy László- és a Juhász Ferenc-lírához képesti pozícióját igyekszem a disszertáció későbbi részeiben is szükséges mértékben rögzíteni.

A hatvanas évek végén is működő irodalmi intézményrendszer kereteit a kádárista vezetés 1957 és 1962 között alakította ki, nagyrészt az 1956-os tevékenységük miatt bebörtönzött (Déry Tibor, Háy Gyula, Eörsi István és mások), vagy tartósan indexre került szerzők elrettentő példáin keresztül nyomást gyakorolva a csak nevében egységes íróközösség egészére. Ekkor hirdették meg „a három T” elvét (*Támogatni, Tűrni, Tiltani*), mely a korábbi, a Révai-féle, egységesítő, csak a szocialista realista irodalmat élni hagyó irodalmpolitika után a keretek mérsékelt lazításnak számított. Ezekről az évektől az egyneműsítésre törekvés részben felszámolódott, a kritika szótárában egyre gyakrabban jelent meg a többféleség igénye, habár ugyancsak szimptomatikus, hogy az irodalmpolitika egyik legbefolyásosabb formálója, a Kiadói Főigazgatóság akkori vezetője, Köpeczi Béla – aki a magyar irodalmat sokáig kizárólag „kommunista bázisra” építve tudta elgondolni –, ekkor még az írói fórumok szigorúbb felügyeletét javasolta Aczél Györgynek<sup>7</sup>. És az is szinte természetesnek volt mondható, hogy az Írószövetség 1961-es újjászervezése felülről, szigorúan a politikai elkötelezettségek mentén történt – a tagok meghívásos alapon kerültek a szervezetbe, és nagyobb részüknek párttagnak kellett lennie –, és hogy néhány éven belül a nyomásgyakorlás Németh Lászlót és Illyés Gyulát is olyan kvázi-hűségnyilatkozatra kényszerítette, melyet a hatalom természetesen propagandacélokra is felhasznált (lásd a sajtófotók sokaságát Kádárról és a körülötte mosolygó írókról)<sup>8</sup>.

A hatvanas évek közepétől mindenesetre lassan megjelenhettek a sokszor egy évtizede asztalfiókban lévő művek. Nagy Lászlónak és Juhász Ferencnek

<sup>7</sup> Lásd.: Köpeczi Béla feljegyzése Aczél György számára a magyar irodalom szerepéről. = CSEH Gergő Bendegúz-KALMÁR Melinda-PÓR Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatópolitika és cenzúra 1956-1963 (dokumentumok)*. Bp., Osiris, 1999, 150-151.

<sup>8</sup> Erről részletesen lásd: STANDEISKY Éva: *Az írók és a hatalom 1956-1963*. Bp., 1956-os Intézet, 1996. különösen: 429-456.

például '57, illetve '56 után 1965-ben lehetett újra könyve, Illyésnek 1963-ban. A korlátozott enyhülésre jellemzőek például Király Istvánnak egy valamivel későbbi, 1979-es beszélgetésben elejtett önkritikus megjegyzései azzal a Pilinszky Jánossal kapcsolatban, akinek a költészetét a kulturális hatalom a szocialista fejlődéstől idegennek tekintette, és akit ezért évtizedes hallgatásra kötelezett: „hibát követett el az irodalmpolitika, hogy 1949 után szinte teljesen elhallgatta a Pilinszky-féle törekvéseket. Nemcsak a magyar irodalom egészének ártott ezzel, de a szocialista irodalom fejlődésének is” – majd Bodnár György közbevetésére megjegyzi: – „[a negyvenes évek végén] Pilinszkyt a te nemzedéked már nemigen olvasta. S ez a mi hibánk volt.”<sup>9</sup> Ez az értékelvűnek látszó, ám voltaképp haszonelvű és pragmatista opposíció, mely a tiltás után a Pilinszky-féle költészet létjogát (*tűrését*) azzal magyarázná, hogy e költészet nyilvánossá tétele az úgynevezett szocialista irodalmat is gondolkodóbb, mélyebb formák megtalálására ösztönözhetne volna<sup>10</sup>, ugyan méltatlan szerepet szán az ideológiailag nem megfelelőnek tekintett irodalomnak, ám gesztusában mégis a hatástörténet megindításához és ezen keresztül a megértéshez segítette hozzá e költészetet. Pilinszky *Harmadnapon* című kötete tizenhárom évvel az első után, 1959-ben jelenhetett meg tehát, persze csak kis (ezer darabos) példányszámban<sup>11</sup> – hogy a következő kötetére újabb tizenegy évet kelljen várni<sup>12</sup> –, de Királynak ugyanott tett megállapítása ennek ugyancsak visszatetsző okaira is rávilágít: „Pilinszkyt igaz s nagy költőnek tartom. De más kérdés egy-egy költői tehetség s egy-egy irányzat megítélése. A marxista esztétika joggal tesz folyvást

<sup>9</sup> *Áttekintés és összefoglalás. Béládi Miklós, Bodnár György, Király István és Szabolcsi Miklós beszélgetése.* = BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp., RTV-Minerva, 1981. 299-301.

<sup>10</sup> Egyébként Köpeczi Béla ugyanígy gondolkodott már 1960-ban is: az úgynevezett problematikus írásokat azért kell megjelentetni és bírálni, hogy a szocialista irodalmat ez jobb teljesítményre ösztönözze: „A sajtókritikának egyik legnagyobb baja, hogy nem tud őszintén lelkesedni és nem tud keményen, elvi alapon bírálni. A kommunista írók könyveiről langymeleg kritikák jelennek meg. A hibákat azért nem bírálják, mert félnek, megsértődnek az illetők. Ilyen módon nem alakul ki megfelelő értékrend s a kommunista írók sem kapnak ösztönzést arra, hogy még színvonalasabb műveket írjanak.” *Köpeczi Béla feljegyzése Aczél György számára a magyar irodalom szerepéről.* = CSEH Gergő Bendegúz – KALMÁR Melinda – PÓR Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963 (dokumentumok).* Bp., Osiris, 1999, 151.

<sup>11</sup> A kiadás játszmaíról lásd: DOMOKOS Mátyás: *Leletmentés. Könyvek sorsa a „nemlétező” cenzúra korában, 1948-1989.* Bp., Osiris, 1996, 85-96.

<sup>12</sup> Ez a *Nagyvárosi ikonok* volt, 1970-ben.

különbséget történeti és esztétikai érték között. Esztétikai érték lehet az is, ami mint történeti érték problematikus.”<sup>13</sup>

Hogy mennyire jogos vagy jogtalan ez a különbségtétel, és főleg az erre hivatkozó tiltás, az nem ide tartozó kérdés, az azonban megállapítható, hogy a sokszor életműveket és egzisztenciákat kettétörő döntések meghozói a hatvanas évek végén még nem voltak mindenestől az efféle önkritikus érvkészlet birtokában. Ez jól látszik például ugyancsak Királynak a fiatal Petrit kioktató azon kijelentéseiben, melyek aztán a Petri-recepcióban – afféle tekintélyérvként – sokáig, így a nyolcvanas évekbeli informális tiltáskor is oly gyakran köszöntek vissza. Király itt előbb magát Kádárt idézte: „a kommunistáknak a »tömegek pártján kell állniuk«, »érzelmileg mindig a gyalogosok pártján«”, majd ugyanazon az oldalon kijelentette, hogy „a konkrét népszerűtet, a lenini értelemben vett nemzeti büszkeség, a szocialista hazafiság nélkül az individualista anarchizmus álcázása (...) privatizálás – a sokat emlegetett univerzalizmus és világgöltészet.”<sup>14</sup> De Tandori első köteteivel kapcsolatban is számtalanszor leíródott, hogy a szubjektív, öncélú irodalom morálisan is megkérdőjelezhető a közösségetlenség társadalomban, és Király például Tandorit is mint a „szocialista dezillúzió” és az „elszigetelt én” költőjét olvasta, igaz, az ezzel kapcsolatos megjegyzéseit csak 1988-ban írta meg, némi öniróniával, akkor már az efféle költészet értékeit is elismerve<sup>15</sup>. (Emlékezetes ugyanakkor, hogy az *Újhold* lírikusait, köztük Pilinszkyt is gyakorlatilag egy évtizedre elhallgattató írásában, 1946-ban Lukács György is az „izolált én” költészetéről beszélt, ami az ő indulatos logikája szerint az „ország demokratikus megindulásának tagadását” jelentette<sup>16</sup>.) A fentebb emlegetett „történeti érték”-et viszont például a Németh László szavával „útbaigazító”-nak nevezett irodalom mutatta fel, azaz a társadalmi szolgálatra elkötelezett, az írókat az emberek irányjelzőjeként elgondoló mű, mely kvázi erkölcsi kötelességének érezte a társadalmi intézményrendszerekben neki kijelölt hely betöltését. Hogy ez az elvárás

<sup>13</sup> *Áttekintés és összefoglalás. Béládi Miklós, Bodnár György, Király István és Szabolcsi Miklós beszélgetése.* = BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp., RTV-Minerva, 1981, 299.

<sup>14</sup> Idézi: KERESZTURY Tibor: *Petri György.* Pozsony, Kalligram, 1998, 54. (Király István cikke (*Móricz öröksége és a korszerű elkötelezettség*) 1972-es. = K. I. *Irodalom és társadalom.* Bp., Szépirodalmi, 1976, 166.)

<sup>15</sup> KIRÁLY István: *Egy befogadói élmény nyomában.* = ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori.* Szeged, Gradus ad Parnassum, 1996, 45-46.

<sup>16</sup> LUKÁCS György: *Újhold. Forum,* 1946/9, 112-115.

mennyire elsőrendű volt, arra jellemző, hogy Szabó B. István Nagy László és Juhász Ferenc költészetét legnagyobbbrészt azért vélte – már akkor is megkérdőjelezhetően (1980) – méltatandónak, mert azok „a magyar történelem és társadalom kérdéseiről szólva is a szocializmus építésnek nemzetközi, világtörténelmi léptékkal mérhető változását juttatták kifejezésre, egyetemes érvénnyel”<sup>17</sup>. De ami számunkra itt igazán fontos: az új költőgeneráció legjobbainak műveiről efféle mondatok már semmiképpen sem hangozhattak volna el.

1968-ban jelenhetett meg a Tandorit is bemutató *Első Ének* című antológia, Mezei András szerkesztésében – aki egyébként akkoriban az *Élet és Irodalom* versrovatának szerkesztője is volt –, majd ’69-ben a *Költők egymást közt*, végül ’70-ben az *Elérhetetlen föld*. Az *Első Ének* harmincnyolc költője között találjuk, mások mellett, Takács Zsuzsát és Várady Szabolcsot, a *Költők egymás közt*-ben Petri Györgyöt, Oravecz Imrét és Beney Zsuzsát, míg az *Elérhetetlen föld* kilenc költője közt Mezey Katalint vagy az akkor még Molnár Imre néven publikáló Péntek Imrét<sup>18</sup>. Már az antológiák pusztá megjelenése is hírértékkel bírt, Vasy Géza szerint engedélyezésükkel a hatalom egyenesen a generációs türelmetlenség okozta feszültségeket igyekezett levezetni<sup>19</sup>. Ne feledjük: ebben az időben hónapokig, sőt néha évikig is eltartott, míg egy-egy elfogadott vers a lapokban megjelenhetett, a kötetek átfutási ideje pedig sokszor két-három év volt. A türelmetlenség tehát nagyrészt ebből, a sokszor meg sem indokolt késlekedésből származott.

Ennek megfelelően az antológiákról megjelent kritikákban a vállalt hagyományok és a törekvések különbsége mellett a pályakezdők fórumainak általános problémái adják a legfőbb témát, miközben ezekben az írásokban is jól

<sup>17</sup> *A hetvenes évek irodalma. Agárdi Péter, Koczkás Sándor, Kulin Ferenc, Szabó B. István és Béládi Miklós beszélgetése.* = BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp., RTV-Minerva, 1981, 212.

<sup>18</sup> Megjegyzendő, hogy a később *Kilencek* néven emlegetett költői csoportosulás, változatlan összetételben, még két *Elérhetetlen föld*-antológiát jelentetett meg, 1982-ben, illetve 1994-ben. Ez utóbbi két könyv a kör alighanem példátlan utóéletére utal: tagjainak mindegyike a pályán maradt, sőt ők maguk huszonöt év után is összetartozónak vélték költői világukat, az együttes fellépésben pedig nyilván identitás- és jelentésképző gesztust láttak. Az összetartozás evidenciájában ugyanakkor nagy szerepe volt a vélt és néha talán valós kirekesztettség-érzésnek is, melyet a hetvenes-nyolcvanas években a nehezen megjelentethető saját kötetek, a kilencvenes években pedig a visszhangtalanság, a kritika és a fiatalabb költőgenerációk érdektelensége tartott fent.

<sup>19</sup> VASY Géza: *Az Első Ének – egy emberöltővel később.* = V. G.: *Költői világok.* Bp., Széphalom, 2003, 143.

kirajzolódik a korabeli kritika elvárás-horizontja, azaz azok a poétikai és ideológia szempontok, melyekre hivatkozva megszületett egy-egy elutasító, avagy elfogadó nyilatkozat. A *Kritika* 1968-as évfolyamában – tehát még az *Elérhetetlen föld* megjelenése előtt – többszereplős vita bontakozott ki Varga Lajos [Márton] írása nyomán, mely az *Első Éneket* a *Kilencek* kimaradása miatt bírálta<sup>20</sup>, mondván, akik bekerültek a kötetbe (köztük tehát Tandori is), azok mind esztétikai, mind ideológia szempontból elítélendők, mivel „míg illetékességük horizontja a világot karolja, a magyar gondok itt és mostjáról megfeledkeznek”<sup>21</sup>. Erre is válaszolva Szabolcsi Miklós a társadalmi hátterek látható különbözőségéről szólt, és rögtön óvott is mindenkit a népi-urbánus ellentét felelevenítésétől, és már akkor rendkívül jelentősnek nevezte a fiatal irodalom poétikai törekvéseit<sup>22</sup>. Szabolcsi valamivel később egy külön tanulmányt is szentelt a „fiatal” költőknek, melyben egyrészt a mesterek, azaz a hagyományok többféleségére és e vizsgálati szempont fontosságára hívta fel a figyelmet, majd – hangsúlyozta az irányzatok, azaz a „különbözés” létjogát – az egyes költők emberképére és esztétikai újdonságaira kérdezett rá<sup>23</sup>. Szabolcsi kérdéshorizontja tehát más volt, mint a legelső megszólalóké, ő nem az ideológiai és kiadástechnikai problémákat vizsgálta, mint azok, hanem a líra fejlődéstörténetének évtizedes távlatába igyekezett állítani a pályakezdő nemzedék poétikai teljesítményét. Ezzel együtt az antológiákkal szembenező írásokból számtalan tanulságos, a későbbi történésekkel igazolható észrevétel lenne még idézhető, másoké mellett Kenyeres Zoltán, Kabdebó Lóránt, Horgas Béla, Almási Miklós vagy Czine Mihály recenziójából, különösen azokból a bekezdésekből, ahol ezek a szerzők is vállalták a műfaj amúgy obligát feladatát, azaz a költők és a szövegek jövőjével kapcsolatos, tehát elsősorban irodalomtörténeti igényű megállapítások leírását.

Tandoriról – annak ellenére, hogy az *Első Énekben* a *Töredék Hamletnek* később legjobbnak tartott versei közül szinte mindet közli – az antológiák recenzióiban kevés szó esik. A legtöbben Oravecz Imre, Utassy József és Kiss

<sup>20</sup> A *Kilenceket*, azaz a későbbi *Elérhetetlen föld* költőit meghívták az *Első Énekbe*, de ők nem kívántak szerepelni benne. Erről lásd: VASY Géza: Az *Elérhetetlen föld fogadtatása*. = V. G.: *A Kilencek*. Miskolc, Felsőmagyarország, 2002, 21. (Itt Vasy a *Kilencek* egyikének, Rózsa Endrének korabeli nyilatkozatára utal.)

<sup>21</sup> VARGA Lajos: Jegyzetek legfiatalabb líránkról. *Kritika*, 1968/7, 43-47.

<sup>22</sup> SZABOLCSI Miklós: Szabálytalan jegyzet – nehéz ügyekről. *Kritika*, 1968/11, 3-6.

<sup>23</sup> SZABOLCSI Miklós: Tünődés új költőkről. *Új Írás*, 1970/3, 92-98.

Benedek teljesítményét emelik ki, Szabolcsi Miklós is őket, valamint Tóth Évát nevezi „vezető, legerősebb tehetség”-nek<sup>24</sup>, míg Tandoriról mint „nagyserű egyéniség”-ről, lírájának sajátos absztrakciójáról és gondolatiságáról emlékszik meg<sup>25</sup>. Fenyő István Kiss Benedek mellett Beney Zsuzsát említi (miként Horgas Béla is<sup>26</sup>), mint akit érettsége miatt „már nem is lehet pályakezdőnek nevezni”<sup>27</sup>. Hernádi Miklós mint a „tömény fogalmi költészet legtehetségesebb képviselőjét”<sup>28</sup> kiemeli Tandorit, ahogy Vasy Géza is – igaz, csak 1996-ban –: „[az *Első Ének*-ben] Tandori volt az egyetlen kiforrott költő, elkésve jelent meg, sokan már a követői voltak.”<sup>29</sup>

Bori Imre volt azonban az első, aki már 1967-ben, tehát még az antológia és a *Töredék Hamletnek* megjelenése előtt komoly tanulmányt szentelt Tandori költészetének, mely az újvidéki *Híd* mellékletnyi versközlését kísérte<sup>30</sup>. A vajdasági fórumok egyébként nem csak ekkor, de évtizedeken át nagyon sokat tettek Tandori elismertetéséért, ahogy korán és nagy terjedelemben foglalkoztak Petrivel is, akit magyarországi informális letiltása után, a nyolcvanas években szinte csak az *Új Symposion* közölt<sup>31</sup>. Tandori szövegeinek ottani publikálása azonban nem csupán politikai okokkal magyarázható, nem csupán azzal, hogy ott e tekintetben legalábbis elnézőbb volt a cenzúra, hiszen mások sem jelenhettek meg magyarországi lapokban, mégsem találtak el az újvidéki vagy a szabadkai lapokhoz. Sokkal inkább arról lehetett szó, hogy Tandori a vajdasági irodalomban akkor már elindult neoavantgárd törekvésekben partnerre talált, és elsősorban Tolnai Ottó és Sziveri János költészetével együtt érvényesebben is szólhatott, mint a hazai, kicsit unalmas és megkésett közegben.

Az antológiák azonban csak kezdetei voltak annak a folyamatnak, mely az 1968 utáni három évben a költők szinte lavinaszerűen megjelenő első köteteihez vezetett. Az addig jellemző 3-4 helyett ekkoriban 10-12 első kötet jött ki évente, a pályakezdők átlagéletkorát lassan harminc év (!) alá szorítva. De ugyancsak

<sup>24</sup> SZABOLCSI Miklós: Tünődés új költőkről. *Új Írás*, 1970/3, 97.

<sup>25</sup> SZABOLCSI Miklós: Szabálytalan jegyzet – nehéz ügyekről. *Kritika*, 1968/11, 6.

<sup>26</sup> HORGAS Béla: Irodalom és lehetőség. Fiatal írók antológiái. *Valóság* 1970/3, 97.

<sup>27</sup> FENYŐ István: Fiatal írók két antológiai tükrében. *Kritika* 1970/3, 31.

<sup>28</sup> Hernádi Miklós: Mit ér a költő, ha fiatal? Az *Első Ének* ürügyén. *Valóság*, 1968/8, 62.

<sup>29</sup> VASY Géza: Az *Első ének* – egy emberöltővel később. = V. G.: *Költői világok*. Bp., Széphalom, 2003, 148.

<sup>30</sup> BORI Imre: A legújabb magyar líráról IV. *Híd*, 1967/12, 1370-1377.

<sup>31</sup> Vö.: KERESZTURY Tibor: *Petri György*. Pozsony, Kalligram, 1998, 101-102.

elgondolkodtató, hogy Gáll István, az Írószövetség akkori KISZ-titkára egy interjúban háromszáz „jó képességű, írogató fiatal” emleget, bár csak mintegy tíz százalékukat tekinti „rendszeresen bizonyító”-nak<sup>32</sup>. A kötetek többsége természetesen a komoly szűrés ellenére is kétes értékű anyag volt, a számok azonban jól jelzik a költészeti megújulás közegét, a „kiegyensúlyozott és illedelmes” magyar irodalom vizeinek felkavarodását. És nem csak a kiadók (Magvető és Szépirodalmi), illetve a kiadókat felügyelő állami hivatal döntéseit érdemes e folyamat elemzésekor vizsgálnunk, hanem a kritika aktivizálódását is, mely példátlan figyelmet szentelt a pályakezdők munkáinak. Nem csak a *Töredék...*-ről született nagy számú (tizenkilenc!) recenzió érdemel említést, mely ráadásul a mainál lényegesen kevesebb irodalmi lapban jelent meg – azaz gyakorlatilag minden lap közölt írást az első Tandori-kötetről –, hanem a „fiatal irodalom” mint hívószó által megszületett tanulmánykötetek is, melyek egészen 1980-ig jellemzőek voltak, és melyek az alakuló irodalom kérdésirányait igyekeztek felrajzolni<sup>33</sup>. Reményi József Tamás e felfokozott érdeklődésben hátsó szándékokat sejt: az *izoláció* és a *beolvasztás* párhuzamos kísérletét látja, azaz azt az irodalmpolitikai igényt, hogy a fiatalok elkülönítése és hangsúlyos külön-tárgyalása lehetőséget adjon a szocialista irodalom folytonosságának fenntartására<sup>34</sup>. Nem véletlen ugyanis, hogy a fiatalokkal szemben még az egyébként elismerően nyilatkozó kritikusok sem felejtik el a kötelező ideológiai érveket felsorakoztatni. Az egyik legérdekesebb tanulmánykötetet szerkesztő Vasy Géza, úgy is, mint az Írószövetség akkori KISZ-titkára, például arra hívja fel a kötethez írt előszavában a figyelmet, hogy „a feladat a szocialista tudat formálása, (...) a szocialista tudat kialakítása napirenden lévő fontos munka”<sup>35</sup>, hiszen – ahogy máshol fogalmaz: – „azt kell minden gondolkodó embernek tudomásul vennie, hogy bár a kommunizmus perspektívája változatlan, a hozzá vezető út sokkal lassúbb és bonyolultabb, mint azt hittük.”<sup>36</sup>

De a „fiatal irodalom” kérdése (lásd még: „ifjúsági probléma”<sup>37</sup>) azáltal, hogy a kultúrpolitika és a kritika számára alapkérdéssé vált, számos alapérték

<sup>32</sup> Az új sereg és a házigazda. PÁRKÁNY László beszélget GÁLL Istvánnal. *Napjaink*, 1969/8, 2.

<sup>33</sup> Lásd a 3. lábjegyzet!

<sup>34</sup> REMÉNYI József Tamás: A hattúnyakú paradoxon. *Orpheus*, 1992/4, 34.

<sup>35</sup> VASY Géza: Költők indulása. *Látóhatár*, 1974/7. 80-81.

<sup>36</sup> VASY Géza: *Bevezetőül. Az első évtized.* = V. G. (szerk.): *Fiatal magyar költők 1969-1978.* Bp., Akadémiai, 1980. 17.

<sup>37</sup> A kifejezés történetével kapcsolatban lásd pl. az *Élet és irodalom* „Vita az ifjúságról” címen futó ankétjának huszonnyolc hozzászólását a 1969-es évfolyamának 6. lapszámától a 21-ig.



újráfogalmazását is kikényszerítette. A problémák nyilvánossá tételének szempontjából volt különösen fontos esemény színhelye 1969 augusztusában Lillafüred, ahol ekkor került sor a Fiatal Írók Tanácskozására<sup>38</sup>. Már a tanácskozás felvezetése is szót érdemel. A szimpóziumot előkészítendő, 1969. július 26-án az Írószövetségben találkozott a három nagy irodalmi lap akkori főszerkesztője, a KISZ és a pártközpont képviselője, illetve a leendő vendéglátókat képviselő Kabdebó Lóránt, hogy a témákat és a meghívottak körét kijelöljék. Július 28-án az *Élet és Irodalom*ban Pomogáts Béla írt hosszú cikket a fiatal irodalom sajátosságairól<sup>39</sup>, majd augusztus 25-én, a tanácskozás kezdőnapján, ugyanott, az első oldalon kívánt Faragó Vilmos „sikeres tanácskozást” a fiataloknak<sup>40</sup>. Az *Új Írás* szintén ebbe a sorba illeszkedve, ez év júliusában huszonöt „befutott” íróat kérdezett ars poeticájukról, augusztusban viszont harminc fiatalat, hogy szeptemberben kritikusokat szólaltasson meg a témában. A miskolci *Napjaink* 1969/9. száma – mely a épp a találkozó miatt már augusztus végén megjelent<sup>41</sup> – szintén az első oldalon hozta Kabdebó Lóránt vezércikkét a fiatal írók esélyeiről<sup>42</sup>, melyet az októberi számban egy újabb egész oldalas értékelés követett<sup>43</sup>. A kétnapos tanácskozás aztán a fiatalok kioktatásának forgatókönyve szerint szerveződött<sup>44</sup>, amit jól mutat például az MSZMP pártközpontjának képviselőjében jelenlévő Tóth Dezső hozzászólása, melyben Tóth kijelenti, hogy csak a hozzá az ellentétek ellenére is közel állókkal, a „nevelhetőekkel”, például Haraszi Miklóssal hajlandó vitába szállni, „az introvertált, társadalmilag érdektelen, artisztikus művészekkel (...) az egész

<sup>38</sup> Ennek dokumentumait lásd.: ZIMONYI Zoltán (szerk.): *Fiatal Írók Tanácskozása. Lillafüred, 1969. Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum- melléklet.* Bp., Széphalom-Új Kilátó, 1995.

<sup>39</sup> POMOGÁTS Béla: Kapuk és dörömbölők. *Élet és Irodalom*, 1969/26, 5.

<sup>40</sup> FARAGÓ Vilmos: Fiatal írók, író fiatalok. *Élet és Irodalom*, 1969/35, 1. Érdekes a cikk ironikus megállapítása: „Petőfi Sándor huszonnégy évesen és Arany János harmincévesen azért nem voltak fiatal költők, mert mindketten, kétségbevonhatatlanul, *költők* voltak.” (kiemelések az eredetiben – B. L)

<sup>41</sup> Erre utal a Jovánovics György hozzászólása, mely már augusztus 29-én a megjelent számra utal. Lásd.: ZIMONYI Zoltán (szerk.): *Fiatal Írók Tanácskozása. Lillafüred, 1969. Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum-melléklet.* Bp., Széphalom-Új Kilátó, 1995. 14. (Egyébként már a *Napjaink* 1969/8. számának Pomogáts Béla által írt vezércikke (*Szerep nélkül. Jegyzetek a fiatal írónemzedékről*) is a fiatal irodalommal foglalkozott, ahogy mellette Bata Imre írása (*Lillafüredi írótalálkozások*).

<sup>42</sup> KABDEBÓ Lóránt. Fiatalokról, a szerkesztő szemével. *Napjaink*, 1969/9, 1. (Egyébként már a *Napjaink* 1969/8. számának Pomogáts Béla által írt vezércikke (*Szerep nélkül. Jegyzetek a fiatal írónemzedékről*) is a fiatal irodalommal foglalkozott, ahogy mellette Bata Imre írása úgyszintén (*Lillafüredi írótalálkozások*).

<sup>43</sup> KABDEBÓ Lóránt: Felnőtt tanácskozás Lillafüreden. *Napjaink*, 1969/10, 1.

<sup>44</sup> Ez a hangvétel már előbb is jellemző volt, lásd pl.: FARKAS László: Jó-e manapság fiatal költőnek lenni? *Új Írás*, 1968/4. 106-112.

Tandori-féle vonal”<sup>45</sup> törekvéseire azonban még reagálni sem kíván – Tandorit, mások mellett Petrivel és Oraveczzel egyetemben egyébként meg sem hívták. A hivatalosság elutasítása azért is érdekes, mert ekkorra, azaz ’69 közepére a nagyrészt már megjelent kritikák kifejezetten érzékenyen és elismerően nyilatkoztak az első Tandori-kötetről<sup>46</sup>. Ez is azt mutatja egyébként, hogy a minisztériumi szinten zajló irodalompolitika és a lapok kritikarovatai már nem voltak az azelőtti évtizedekhez hasonlóan összekötve, a cenzúra inkább informális volt, mint közvetlen. Más kérdés, hogy a második kötet, az *Egy talált tárgy megtisztítása* kapcsán ez a fajta nyitott olvasás már az addig támogató kritika részéről sem volt jellemző, de ez legalább nem csak politikai-ideológiai, hanem esztétikai okokkal is magyarázható.

A konferenciák és az antológiák engedélyezésével együtt azonban a politika igyekezett kézben tartani a fejleményeket, és ahol a túlzott szabadság veszélyét érzékelte, ott gyors és kemény intézkedéseket hozott. Új folyóirat elindítása például ebben az időben nem sikerülhetett, holott gyakran, többek között Lillafüreden is felmerült egy elsősorban a fiataloknak fórumot biztosító lap megjelentetése. Voltaképp ez lett volna a *Mozgó Világ*, mely azonban hosszas alkudozások után csak félévkönyvként láthatott napvilágot, 1971-ben, hogy pár év múlva be is tiltsák. De emlékezetes az 1968-69-ben szerveződött *Eszmélet* esete is, melyet először engedélyeztek, majd mondva csinált okokkal, a már nyomdában lévő első lapszámot betiltva lehetetlenítettek el, végül rendőrségi ügyet kreáltak körülötte. A (reménybeli) lap köréhez tartozott többek között Orbán Ottó, Horgas Béla, Nádas Péter, Mészöly Miklós, Csoóri Sándor és Tandori Dezső is, de az ügygel kapcsolatban leggyakrabban Nádas Péter és Aczél György levélváltását idézik, különösen Nádas második, 1970. július 11-én kelt levelét. Ebben Nádas az *Eszmélet* rövid történetét vázolja a fiatalok kezdeményezésével kapcsolatos, Aczél-féle kettős játékot utasítja vissza: „Úgy

<sup>45</sup> ZIMONYI Zoltán (szerk.): *Fiatal Írók Tanácskozása. Lillafüred, 1969. Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum-melléklet.* Bp., Széphalom-Új Kilátó, 1995. 86.

<sup>46</sup> Ha magyarázatként nem is, de egy érvként érdemes felidézni, hogy a politikát az irodalmi kritika szintje közvetlenül már nem érdekelte, amint azt magának Kádár Jánosnak egy irodalmi vita kapcsán tett kijelentése jelzi: „Szerintem első a napilap, a rádió, a színpad, második az irodalmi folyóirat. ott már nem bánom, akármit nyomnak ki. Ez a mi pártunk általános harcát nem nagyon zavarja, de ami a napilapokban, rádióban jelenik meg, az közvetlenül hat társadalmi életünkre és visszahat a politikai harcra.” *KÁDÁR János felszólalása a Politikai Bizottság 1960. december 20-i ülésén az irodalmi kritikáról.* = CSEH Gergő Bendegúz-KALMÁR Melinda-PÓR Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963 (dokumentumok).* Bp., Osiris, 1999, 159.

tűnik, előbb épült és lépett működésbe a sorompó, mintsem az út, amelyet adott esetben el kellett volna zárnia, megépülhetett volna. A kétszeres biztosítóberendezés, az önálló útépités megakadályozása és az üres tájba felállított sorompó lehúzása, sajnos, torkunkra forrasztotta a szót. Kasztráció közösülés előtt és helyett.”<sup>47</sup> Aczél attitűd-változását jól jelzi, hogy első levelét még a „Kedves Péter!”, a következőt a „Kedves Nádas elvtárs!” formulával kezdi, az utolsót viszont a „Tisztelt Nádas Péter!” megszólítással, azaz a nyájaskodó, barátkozó hangvétel az író kemény álláspontja miatt hamar hivatalossá és rideggé vált. Az eredmény: Nádasról 1969 és 1977 között egyetlen könyv sem jelenhet meg<sup>48</sup>.

Az irodalompolitika játszmái, a kiadói és cenzurális ügyek azonban csak külső jelei voltak a költészettörténeti változásoknak. Sokkal fontosabbak ennél az új poétikai törekvések, melyek természetesen kiváltói is voltak az imént vázolt hol csak óvatos, hol kifejezetten akadályokat görgető döntéseknek és eseményeknek. Látnunk kell ugyanis, hogy az új generáció legjava Juhász Ferenc, Nagy László és mindenek előtt Illyés Gyula ekkor már és még vitathatatlan költői tekintélyét is megkérdőjelezte. A hatvanas évek második felének lírai köznyelvét úgyszólván uraló költészet-modellek ugyanis hangsúlyosan a közéleti, nyilvános beszéd műfajának tekintették a verset, tudatosan vállalva a költőszerep képviselői jellegét, a váteszi hagyományok továbbvitelével együtt, ami Tandoritól és a fentebb már kiemelt jelentős pályatáraitól eleve távol állt. Elég csak Illyés sokat idézett, e létösszegző igényű költészet utolsó másfél évtizedének eredményeit mintegy összefoglaló versére, *A költő felel* címűre gondolnunk – „csinálok költeményt, / hogy gazdagodjatok” –, hogy lássuk, mit jelentett a patetikus, himnikus és gyakran tragikus hanghordozású, a közvetlen megszólítást kedvelő, ekkorra szűkössé és kényelmetlenné vált líra, melynek – miként Nagy László-költészetének is – a jó és a rossz közötti morális döntések meghozhatóságában való hit épp úgy meghatározó eleme, mint e döntéseknek a költői szerep felőli felértékelése. Ez az uralkodó versbeszéd ugyanis egy olyan, a személyiség egységét és

<sup>47</sup> A levélváltás dokumentumai olvashatók: *Nádas Péter bibliográfia 1961-1994*. Pécs, Jelenkor-Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár 1994. 425-428.

<sup>48</sup> Az üggyel és a levélváltással kapcsolatban lásd pl.: RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*. Bp., Sík, 1997, 180-183.

értékhorizontját meg nem kérdőjelező szerepfelfogást érvényesít a hatvanas és hetvenes évek fordulóján is, mely az akkor induló költőgeneráció java részének mint elutasítandó és felülírandó volt jelen, ahogy számukra a közösség kommunikációs rendszeréből levezetődő költősors is legfeljebb ironikusan volt említhető. (Az élménylíra elváráshorizontja a műben megtörténő igazságot nyelven kívüli szilárd pontokhoz igazítja, és kizárólag kifejező, referenciális funkciót tulajdonít neki.)

A patetikus, szenvelgő költőszerpek ellen fogalmazta meg például Petri György a sokak által idézett mondatait: „Én egyszerűen profi akartam lenni. Tehát egyáltalán nem azt éreztem, hogy vallomást akarok tenni, (...) én egyszerűen verset akartam írni”<sup>49</sup>, ahogy ebbe a sorba állítható Tandori második kötetének központi ciklusa, *Az amatőrség elvesztése* is, mely szintén a vers szövegszerűségére, nyelvi megtörténésére irányította a figyelmet a közösség iránti felelősség erkölcsi elvárásai helyett. A profi ugyanis reflektáltan cselekszik, tisztában van a nyelv rá is vonatkozó törvényszerűségeivel, és ezért nem a világ-egész kifejezésére törekszik, hanem a töredékek önironikus, esetleges megragadására, miközben a költészet elveszti pátoszát, és nem belső kényszert, hanem elsősorban nyelvi kihívást jelent „Juhász a »költészet hatalmának«, világteremtő erejének prófétája, sámán, varázsló, vátesz”<sup>50</sup> – írja például Könczöl Csaba 1975-ben, pontosan jelezve a korabeli kritika Juhással kapcsolatos általános vélekedését, és egyben azt a költő-ímagót is, amihez képest lehet másoké mellett Tandori, Petri és Oravecz költészetének ironikus személyiségkonstrukcióit vagy épp személytelenségét paradigmikus újdonságnak tekinteni. Mert miközben Juhásznál a nagybetűs Költő – a „világegyetem-nagy szemgolyó”, a „világösszesség-szív” – igyekszik a szó erejével rendet teremteni a létezés és a létezők kozmikus káoszában, Tandorinál fel sem vetődhet a „Mit tehet a költő?”-típusú kérdés, hisz nála, miként Petrinél is, elsősorban ’szakmai’ természetű ihletről van szó. És ez az eleve ironikus ’ihlet’ sem a küldetéses, sem a vallomásos lírai hagyománnyal nem vállal egységet, hiszen itt a versben megszólaló költő minden esetlegességének tudatában, felelősség nélkül, „egyszerűen verset akar írni”. Petri György egy

<sup>49</sup> *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog.* (A kérdező: PARTI NAGY Lajos.) = *Beszélgetések Petri Györggyel.* Bp., Pesti Szalon, 1994, 132-133.

<sup>50</sup> KÖNCZÖL Csaba: *A hallgatás szinonimái.* = K. Cs.: *Tükörszoba.* Bp., Szépirodalmi, 1986, 249.

másik interjújában ezt megerősítve jelenti ki: „Nem a személyiséggel akartam leszámolni, hanem annak az úgynevezett »lírai hős«-nek a fikciójával, akinek semmiféle empirikus személyiséghez nincs köze, hanem bizonyos poétikai klisékből áll: egy valahol spontán kialakult normarendszer megszabja, hogy milyennek kell lennie a költőnek.”<sup>51</sup> A személyiség részleges vagy teljes kivonása, az evidenciák hiánya, a költői szerep sorsszerűségének, és ezzel együtt a küldetés, a patetikus ihletettség lehetőségének ironikus felszámolása és alapvetően nyelvkritikai attitűd egy ilyen beszédpozíciót már nem tesz lehetővé. Vagy ahogy *Sándorhoz* című vers jelzi a váteszszerep érvénytelenségét, anakronisztikus és parodisztikus voltát: „»Sors nyiss nekem tért.« / Majd nyit.”

De a költői szerep hagyományának ironikus felszámolására jó példa a *Delphói jós hamiscsődöt jelent* is, melyben Petri nem csak a kényelmetlenné és komolytalanná vált szereppel, hanem az uralkodó beszédmóddal és személyiségkezeléssel is szakítani próbál. Ez utóbbi verset Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely például a váteszszerep lírai átértelmezésének és újraértésének tárgyalásakor mintaadó érvénnyel hozza szóba, megjegyezve, hogy a szövegben megmutatkozó „szerep nélküli beszéd, amelynek a versszerűtlenség, az alulretorizáltság és a jelentésszóródás a legszembeűnőbb poétikai jegyei”, illetve „individuum-felfogásának látszólagos relativáltsága” egészében a klasszikus-modern lírahagyománytól való eltávolodás gesztusa<sup>52</sup>. „Az eljövendőt – mert arra / vagytok-volnátok mind kíváncsiak: / nem sejthetem.” – jelenti ki a versben a *jós*, felszámolva ezzel megkülönböztető tulajdonságait. A vers a modernségbeli költői próféta szerepet ugyanakkor úgy értelmezi át, hogy miközben a műfaj architextuális jegyeit megőrzi, a hagyományos beszédpozíciót ironikusan elutasítja. Kulcsár-Szabó Zoltán meglátása szerint hasonlóan jár el egyébként ekkoriban Nádas Péter is az *Emlékiratok* könyvében, amikor a memoáriródalom alapkódjaira ugyan ráhagyatkozik, de az ebből fakadó olvasói elvárásoknak, például valamilyen ’végekifejlet’ kimondási igényének már nem tesz eleget.<sup>53</sup> És amikor Fodor Géza arról beszél, hogy „Petri alapjában véve tradicionális

<sup>51</sup> *A lírai hős leszerel?* (Kérdező: DOMOKOS Mátyás) = HÁY János (szerk.): *Beszélgetések Petri Györggyel*. Bp., Pesti Szalon, 1994, 28.

<sup>52</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő – KATONA Gergely: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére.* (Petri György: *A delphói jós hamiscsődöt jelent*) = K. Sz. E.: *Az új kritika dilemmái*. Bp., Balassi, 1994, 143-144.

<sup>53</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az emlékező regény* (Nádas Péter: *Emlékiratok* könyve). = K-Sz. Z.: *Hagyomány és kontextus*. Bp., Universitas, 1998, 126.

költő”<sup>54</sup>, érzésem szerint pontosan erre a kettősségre, e költészet önkorlátozó, önkritikus és reflexív jellegére utal, miként Keresztury Tibor is, mikor megjegyzi, hogy „[Petri] nem a magyar lírai hagyománnyal, hanem a költészet kultikus felfogásával szakít”<sup>55</sup> (és ilyen értelemben lehet a költészete „a kulturális nyelvtan örökségének provokációja”). De provokációként olvasható ilyenformán Tandori költészete is, hisz a képviseleti líra mások helyett beszélő alanyát nála az egyedien személyes nézőpont váltja fel, mely nem akar és nem is tud mások nevében vagy mások problémáiról beszélni. De némi megkötéssel igaz mindez még Petri politikai témájú verseire is, melyek szintén az (ön)irónia működtetésével teremtenek távolságot a lelkesült vátesz pozíciójától, hiszen a saját sors esetlegességének és korlátainak tudata, a költőiség hétköznapiságának felismeréséből származó irónia, és az így felfogott, szükségképpen akadályok közé szorult létezés tragikumát ott munkál ezekben a verseiben.

De nem csak a hetvenes évek elejének és az az utáni évtizedek költészete, hanem a kilencvenes évek kritikája, sőt irodalomtörténeti értékelése is visszaigazolta – ha más-más érvekkel is – a közösségelvű, élmény- és vallomásalapú költészeti hagyomány folytathatatlanságát. Kevés hasonló példát lehetne a huszadik század líratörténetéből Illyés, Juhász és részben Nagy költészetének recepciók törése mellé állítani, hiszen ezek még a nyolcvanas évek közepén is vitathatatlan tekintélynek számítottak, hat-nyolc évvel később viszont már sokan e líramodellek túlhaladottságáról, megszólíthatatlanságáról és érdektelenségéről beszéltek – ha egyáltalán beszéltek róluk. Ebből a recepciók eseményből látszik talán leginkább, hogy a felülről vezérelt kritika mozgásterének szűkössége, azaz bizonyos, politikailag kegyelt szerzők esetében a problémák felvethetőségének tiltása valóban járhatott negatív következményekkel is, hiszen az Illyés Gyula és főleg a Juhász Ferenc körüli diskurzus kilencvenes évekbeli drámai elhalkulása – a korábbi húszezres példányszámok és több száz fős közönség előtt zajló felolvasóestek után néhány évvel a vezető irodalmi lapok már alig közlik Juhász új verseit, köteteit pedig szinte figyelemre sem méltatják –, illetve ezzel párhuzamosan e szerzők kánoni rangjának csökkenése ugyanis minden bizonnyal a körülöttük kialakult torz

<sup>54</sup> FODOR Géza: *Petri György költészete*. Bp., Szépirodalmi, 1990, 70.

<sup>55</sup> KERESZTURY Tibor: *Petri György*. Pozsony, Kalligram, 1998, 21.

kritikai diskurzussal is párhuzamba állítható. Margócsy István megjegyzi, hogy több nemzedéken át Juhász volt az egyetlen, akinek évtizedekig nem kellett komolyan szembenéznie az őt ért kritikával, azaz el kellett *szenvednie*, hogy „amit írtak róla, az egészen biztosan hamis, igaztalan, semmit érő volt.”<sup>56</sup> A hatvanas évek közepétől ugyanis gyakorlatilag semmilyen bíráló megjegyzés nem jelenhetett meg a Juhász-kötetéről, a kilencvenes évekre viszont, mikor már bármi megjelenhetett volna, Juhász költészete mint probléma – egy egészen kis kört leszámítva –, egyszerűen megszűnt létezni. (A kép teljességéhez azonban az is hozzátartozik, hogy 1965-ig – mint már említettük – sem Juhásznak, sem Nagy Lászlónak nem jelenhetett meg kötete, előbbinek 1956, utóbbinak 1957 után. Vagyis voltaképp a hatvanas évek második felében, tehát épp az általunk most reflektorfénybe állított generáció indulása előtt váltak mindketten (újra) a kultúrpolitika támogatottjaivá.)

Az Illyés-líra önellentmondásait legteljesebben Kulcsár Szabó Ernő tárta fel, 1998-ban<sup>57</sup>, és lényegében az ő észrevételeit gondolta újra Margócsy István is, 2003-ban<sup>58</sup>. Kulcsár Szabó a jelentésképzés játékerének szűkösségét nevezi a Illyés-líra legfőbb problémájának, melyet ő az *igazság* kimondása, és ennek általános érvényűvé tételének igényéből eredeztet, mondván, a „megverselés” eseménye Illyésnél egy külső, transzcendens „felhatalmazás” alapján történik, melynek poétikai formája a képviselői beszédhelyzet, azaz a „felelő költészet” *kész* válaszainak felvállalása. Ez azonban a kölcsönzött hangot és az e hangtól való függést eredményezi, ami viszont a befogadó jelentésképző terének szabadságát veszélyezteti. A költőszerep omnipotenciája Illyésnél a nemzeti váteszköltő pózából eredeztethető, és az olyan sorokban testesül meg, mint „Megy az eke, telik a könyv / sorról sorra, / én vagyok az egyedüli olvasója. / Én tudom csak, mit jelent ez / és mit ér ez, / először szánt a magáén / ez a béres.” (*Megy az eke* – 1945) A *költő* ugyanis e költészetben nem csak a kimondásban jár mindenki előtt, hanem voltaképp a jelenség értelmezésében is egyedülinek állítja magát, azaz az ő feladata csupán annyi – miként Margócsy fogalmaz –, hogy mint költő „ne

<sup>56</sup> MARGÓCSY István: *Juhász Ferenc: Krisztus levétele a keresztről.* = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 76.

<sup>57</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az (ön)függettség retorikája. Az Illyés-líra kriptotextusai.* = K. SZ. E.: *A megértés alakzatai.* Debrecen, Csokonai, 1998, 103-132.

<sup>58</sup> MARGÓCSY István: Mai, futó gondolatok Illyés Gyula költészetéről. *Jelenkor* 2004/4, 414-421.

meneküljön el a tudás és a kimondás terhe és öröme elől: hogy vállalja az igazság hordozásának, hirdetésének és az erkölcsi példaadásnak nyilvánvaló kockázatait”<sup>59</sup>.

1989-es Kálmán C. György *Mi a bajom Nagy Lászlóval?* című esszéje, melyben a szerző Nagyot épp a költőszerep krisztusi pózaiért és érzelgősségéért, a versnyelv statikusságáért, az értékvilág mozdulatlanságáért, egyhangúságáért és a látomásosság álarcába bújt álproblémákért marasztalta el<sup>60</sup>. Minderre Tolcsvai Nagy Gábor is kitért monográfiájában, amikor azt írta, hogy „e líra minden korszakában nélkülözi a reflektáltságot”, azaz „következétesen elhárítja a nyelv és a világ uralhatóságának kérdéseit” és „legfőbb karakterjegye a monologikusság”<sup>61</sup>, miközben arra is felhívta a figyelmet, hogy Nagy László a tragikus világnéző magyar lírai hagyomány néhány maradandó alkotását hozta létre egy olyan korszakban, amely később kanonizált és vezetővé vált irányzataiban – itt épp Petri, Oravecz vagy Tandori költészetére gondolhatunk –, kifejezetten szembefordult a tragikussal<sup>62</sup>.

Nyilvánvaló azonban, hogy a hetvenes évek végén meghatározó költői nyelvek közül Juhász Ferencé enged talán legnagyobb teret a kételynek, azaz a személyiség egységét megkérdőjelező poétikai formáknak. Korszakjelző és emblematikus, 1963-as versében, a *Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb* címűben a gépiesedő nagyvárosban magányára ismerő költői alany már nem azonos a lírai világ megteremtőjével, a lendületes, nyelvi erejében egészen újszerű vers végső felkiáltása azonban – „S elindulok hazafelé, ázottan, életre-szántan, / a kék, zöld, piros esőben, a szocializmus korszakában.” – tragikus hangoltság és a saját sors bezáródásának felismerése ellenére is megőrzi a képviselői líra alapkódját, a közösség éltető erejében bízó alany szerepkalkulációját. Juhász a személyiség kiteljesedésének lehetetlenségét belátva, depresszíven fordul a másokért vagy mások nevében szólás lehetőségéhez, ami egész más hangsúlyokat rejt, mint például a Nagy László-i *Himnusz minden időben* önfeláldozó, de a világot mégis önmaga köré szervező, halálvízióval terhelt megváltás-panorámája. Bodnár György, Juhász monográfusa, a *Babonák napja...*-ban a hatvanas évek magyar irodalmának szintézisét látja, mely az „emberi élet valamennyi dimenzióját

<sup>59</sup> MARGÓCSY István: Mai, futó gondolatok Illyés Gyula költészetéről. *Jelenkor* 2004/4, 418.

<sup>60</sup> KÁLMÁN C. György: *Mi a bajom Nagy Lászlóval?* = K. C. Gy.: *Mű- és valódi élvezetek*. Pécs, Jelenkor, 1992, 25-39.

<sup>61</sup> Mind: TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*. Pozsony, Kalligram, 1998, 190.

<sup>62</sup> Vö.: TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*. Pozsony, Kalligram, 1998, 203.



nemcsak kifejezni képes, hanem azok szükségszerű összetartozását, egymást feltételező létezését is megsejteti.”<sup>63</sup> A Juhász-költészetnek a létezés drámaiságát megszólaltató, a nyolcvanas évekre azonban kihunyó ereje már párhuzamba állítható például Tandori első kötetének a lét határhelyzeteit, az élıhetőség lehetőségeit kérdőre vonó törekvéseivel, amire Könczöl Csaba, a maga helyén igen jelentős tanulmányában kísérletet is tett<sup>64</sup>. Mindezekkel együtt is Juhász költészetében érzem leginkább a jelenkori megszólíthatóság lehetőségét, melyben például Kabdebó Lóránt újabb Juhász-tanulmánya is megerősít. Kabdebó Juhász Ferenc költészetének posztmodernitását ugyanis épp a szereplehetőségek felcserélhetőségében, illetve az egyes szólások közt feloldódó Én osztottságában látja<sup>65</sup>, és egyben megjegyzi, hogy Juhász költészete alighanem annak a jelentős recepciós fordulatra lett az áldozata, melyet épp e nagyhatású költészet kezdeményezett. Kulcsár Szabó Ernő ezzel kapcsolatban már 1988-ban azt diagnosztizálta, hogy csend és visszhangtalanság van Juhász körül, ami „alig jelent többet pusztán tudomásulvételnél”, miközben joggal jegyezte meg, hogy a Juhászt támadó írások legtöbbje inkább szólt az aczélı kultúrpolitikát és ideológiát kiszolgáló szerkesztőnek, mint a saját költői vízióiba belefáradó, azokat megújítani évtizednyi távlatból sem tudó költőnek<sup>66</sup>. Szerinte azonban a vallomásosság, a lírai világképp főbb szervezőelvei (lét – nemlét, világszerű jelenlét – egyetemes semmi), illetve a szó teremtő, életre keltő erejébe vetett hit, illetve a kiválasztottság-tudat és a kozmikussá növelt lírai „én” toposzai voltak azok az elemek, melyek a hatvanas évek végén semmiképp sem válhattak vonzóvá az alakuló irodalmiság számára. Másrészt az is nyilvánvaló, hogy a hetvenes évek elején a Juhász-líra eredményeiben – ha nem is a „csillagászati és biológiai elemek felhasználása terén végzett úttörő munkája”<sup>67</sup> miatt – fontos példaként volt jelen az első kötetüket összeállító költők előtt, amit később Tandori öt Juhással foglalkozó

<sup>63</sup> *A szocialista irodalom új szakasza: 1957-1968. Béládi Miklós, Bata Imre, Bodnár György, Czine Mihály és Szabolcsi Miklós beszélgetése.* = BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp., RTV-Minerva, 1981, 193.

<sup>64</sup> KÖNCZÖL Csaba: *A hallgatás színimái.* = K. Cs.: *Tükörszoba.* Bp., Szépirodalmi, 1986, 237-269. (A tanulmány 1975-ös)

<sup>65</sup> KABDEBÓ Lóránt: Juhász Ferenc költészetének megújulása. *Tekintet*, 2003/4, 85.

<sup>66</sup> Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő: Eszmény és szerep között. (Juhász Ferenc: *A csörgőkígyó hőszeme*). *Kortárs*, 1988/6, 149.

<sup>67</sup> Vö.: SZABOLCSI Miklós: *Húsz év magyar költészete.* = TÓTH Dezső (szerk.): *Élı irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből.* Bp., Akadémiai, 1969, 46.

kritikájában-tanulmányában is igazolt, fenntartásai hangoztatása mellett is „irodalmunk kivételes teljesítményeinek sorába”<sup>68</sup> állítva e költészetet.

A történethez azonban az is hozzátartozik, hogy a tárgyalt időszakot meghatározó líra elvárás-horizontjának ellenpontosítására az *Újhold* költőinek, elsősorban Pilinszkynek és Nemes Nagynak a költészete már a hetvenes évek elején is használható recepteket kínált, és ennek belátása a lírai folytonosság oly sokat hangoztatott igényének problémájára is választ adhat. Pilinszkyénél is végbement ugyanis a személyiség hagyományos versbeli jelenlétének átformálása, mely alighanem épp az ekkoriban megjelent köteteiben, a hermetikus beszédmód kiteljesedésekor érte el teljesítménylehetőségének csúcsát. A *Nagyvárosi ikonok* (1970) Pilinszkyének önmagába záródó, a közösség viszonyrendszeréről tudomást sem vevő, de nem is az egyéni élményvilágra fókuszáló beszélője, vagy az 1972-es *Szálkák* című kötet paradoxonokkal telített, rövid, enigmatikus versei nyilvánvaló kapcsolatban állnak Tandori első köteteivel. Pilinszky és Nemes Nagy költészetének kritikai visszhangja azonban ekkoriban még nem is mérhető az imént említett hármaskörhöz, előbbinek legfeljebb az „antifasiszta” címke biztosított menlevelet, utóbbi azonban „intellektualitása” miatt csak a nyolcvanas évek végén mozdulhatott el a kánonok középpontja felé<sup>69</sup>. Elsősorban ezzel magyarázható, hogy az ő hatásuk a fiatalabb generációra szinte fel sem tűnt a korabeli kritikának. A következőkben azonban e poétikai kapcsolat fontosságával is foglalkozunk majd.

<sup>68</sup> TANDORI Dezső: A mindenkori Lesz-Ezután-IS versei. *Új Írás*, 1984/3, 70.

<sup>69</sup> Vö.: SCHEIN Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Bp., Universitas, 1998, 22-26.

## A hiány metaforái

– „Hang” és „némaság” a *Töredék Hamletnek*-ben –

„Jelentés a szavak alján,  
megkezdve, felzavarva, abbahagyva.”

/Oravec Imre: *Lingua*/

Tandori Dezső a *Töredék Hamletnek* 1995-ös második kiadáshoz írt utószavában igencsak magasra teszi a mércét: „A TH a mindenkori filozófiai-gondolati költészet egyik legjobb teljesítménye.”<sup>70</sup> Ezen a szerénytelen és talán kissé narcisztikus megállapításon akár meg is lepődhetnénk, de ami azt illeti, Tandori eredetileg 1968-as első kötetének poétikai újdonságait már a korabeli, jelentős számú és zömében elismerő kritika is elsősorban a fogalmiságban látta, felismerve, hogy a gondolatiság nagyrészt a megszerkesztett egész lehetetlenségének, azaz a töredékesség, a befejezetlenség szükségszerűségének belátására irányul, legyen ez az *egész* egy mondat, egy mondat jelentése vagy akár egy élettörténet. A *Töredék...* ily módon alkalmat adott a személyiség bezárulásának, a rejtélyességnek és a paradoxitásnak a kiemelésére, illetve a létfilozófiai, gondolati mező újdonságainak feltérképezésére. Az első kritikák ugyanakkor jellemző módon nem kérdeztek rá például a nyelviség problémáira, a nyelvi korlátok formai és tematikai megjelenésére, és ez az alapvető hiány az *Egy talált tárgy megtisztítása* kapcsán vált aztán látványossá, ott ugyanis ha erről nem, másról se igen lehet beszélni, legfeljebb antilírának nevezve elutasítani a kötetet (ahogy az meg is történt). Feltűnő ugyanakkor, hogy Tandoriról kezdetben nagyrészt későbbi neves irodalomtörténészek írtak (a megjelenés sorrendjében): Bori Imre<sup>71</sup>, Rónay László<sup>72</sup>, Bányai János (kétszer)<sup>73</sup>, Kenyeres Zoltán (kétszer)<sup>74</sup>, Pór Péter<sup>75</sup>, Pomogáts Béla<sup>76</sup>, Görömbei András<sup>77</sup>, Kabdebó

<sup>70</sup> TANDORI Dezső: *Utószó*. = T. D.: *Töredék Hamletek*. (2. kiadás) Bp., Q. E. D., 1995, 124.

<sup>71</sup> BORI Imre: A legújabb magyar líráról IV, *Híd*, 1967/12, 1370-1377.

<sup>72</sup> RÓNAY László: Bemutatjuk Tandori Dezsőt, *Könyvtájékoztató*, 1969/1, 8-9.

<sup>73</sup> 1. BÁNYAI János: A kubista képalkotás Tandori Dezső költészetében. *Új Symposion*, 1969/53, 28-29, 2. B. J.: A megtalált világ. Tandori Dezső költő világgépe. *Híd* 1970/2 (Melléklet), 17-30.

<sup>74</sup> 1., KENYERES Zoltán: Egy vers-mérnök. *Új Írás*, 1969/3, 124-126. 2., K. Z.: Jegyzetek Tandori Dezsőről és Marsall Lászlóról. *Mozgó Világ*, 197/1, 70-71. (Kenyeres Zoltán volt egyébként a második Tandori-kötet, az *Egy talált tárgy megtisztításának* kiadói szerkesztője a Szépirodalminál, 1970-ben. A könyv azonban csak 1973-ban jelenhetett meg – a Magvetőnél.)

<sup>75</sup> PÓR Péter: A modern líra útjain: Tandori Dezső költészete. *Híd*, 1969/7-8, 851-871.

Lóránt<sup>78</sup>, Bata Imre<sup>79</sup> vagy Bojtár Endre<sup>80</sup>, de rajtuk kívül mások mellett Pályi András<sup>81</sup>, Kiss Dénes<sup>82</sup>, Ágh István<sup>83</sup>, Vas István<sup>84</sup> és Várady Szabolcs<sup>85</sup> is megszólalt Tandori-kötet kapcsán<sup>86</sup>. Talán ennek a komoly érdeklődésnek is köszönhető, hogy a *Töredék Hamletnek* mára egymástól távoli kánonokban is mértékadóvá válhatott, sőt Petri György és részben Oravecz Imre első köteteivel együtt afféle „utolsó klasszikus” pozícióba került<sup>87</sup>.

A hatvanas évek vége és a hetvenes évek eleje ugyanis elsősorban Oravecz, Petri és Tandori jelentkezése miatt tekinthető olyasféle korszakküszöbnek, mely aztán viszonylag hamar vált a kritika számára felismerhető, e három költészet különbözősége ellenére is egységbe foglalható, tendenciaként megragadható eseménnyé. A három kötetben egyébként ennél konkrétabb párhuzamok is fellelhetők. Ilyen például a társadalomkritikai igényről való lemondás (az első kötetében ez még Petrire is jellemző!), de még inkább a legfontosabb poétikai jegyek többségének összeegyeztethetősége, mint például az újonnan felfedezett, sokszor grafikusán is jelzett töredékesség, a keleti kultúrákból vett tömör, gondolatalakzatként is olvasható versformák – haiku, koan – újrafelfedezése, vagy a díszítetlenség felé vitt jelhasználat, azaz pátosztól megfosztott, hétköznapi nyelv preferálása. De ilyen a ló halál-szimbolikájának játékba hozása, és az időérzékelés, az emlékezetformálás újszerűsége, sőt – miként Kulcsár-Szabó Zoltán megjegyezte – a hagyma és a héj metaforikájának azonos értelmű, az egymásra rakódó, és csak a rétegek lebontásával hozzáférhető jelentésekre utaló használata is<sup>88</sup>.

<sup>76</sup> POMOGÁTS Béla: Új harmóniák felé. Fiatal magyar költők verseihez. *Utunk*, 1969/35, 8-12.

<sup>77</sup> GÖRÖMBEI András: Két első kötetről. *Alföld*, 1969/8, 85-87.

<sup>78</sup> KABDEBŐ Lóránt: Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*. *Jelenkor*, 1969/11, 1032-1046.

<sup>79</sup> BATA Imre: Sójajnyai versek között. *Napjaink*, 1970/10, 2.

<sup>80</sup> BOJTÁR Endre: Tandori Dezső: *Hommage* (verselemzés). *Kritika*, 1971/9, 18-27.

<sup>81</sup> PÁLYI András: Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*. *Tiszatáj*, 1969/3-4, 356-358.

<sup>82</sup> KISS Dénes: Két fiatal költő. *Kortárs*, 1970/9, 1509-1511.

<sup>83</sup> ÁGH István: Arckép – Tandori Dezső. *Napjaink*, 1968/6, 13.

<sup>84</sup> VAS István: Költők között. *Népszabadság*, 1969. március 15, 9.

<sup>85</sup> VÁRADY Szabolcs: Két költő. *Töredék Tandori Dezsőről*, Magyarázatok Petri Györgyhöz. *Valóság*, 1972/2, 89-95.

<sup>86</sup> A fentiekén kívül Demény Ottó, Halász Géza Ferenc, Hernádi Miklós, Marafkó László közölt hosszabb-rövidebb recenziót a *Töredék Hamletnek*-ről.

<sup>87</sup> Ennek intézményi visszaigazolása, hogy a Petri-összes 1995 után, 99-ben (mindkettő *Jelenkor*), majd az életmű lezárulása után 2004-ben (*Magvető*) is megjelent. A *Héj* második kiadása 2002-es (*Jelenkor*), a *Töredék Hamletnek* második kiadása 1995-ben (Q. E. D.), a harmadik pedig 1999-ben jelent meg (Fekete Sas).

<sup>88</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*. Pozsony, Kalligram, 1996, 63.

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete pontosan definiálja a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji poétikai változás mibenlétét és jelentőségét, a műfaj megengedte kereteken belül megnevezi a beszédmódok újdonságértékét, és ezen belül természetesen Tandori úttörő szerepére is kitér. Ő Tandori első köteteit a „szubjektum egységének megtartása” miatt a versszerűség ismérveinek megkérdőjelezése ellenére is a Pilinszky és Nemes Nagy nevével fémjelmezhető utómodernséghez köti, bár elismeri, hogy Tandori korai költészete a nyolcvanas években kibontakozó posztmodern költői nyelvek közvetlen előzményének tekinthető. Kulcsár Szabó hangsúlyozza, hogy bár a Tandori-líra feltárta a modernség uralkodó formáinak belső ellentmondásait, és ennek nyomán lehetővé vált a hagyományozott poétikai szerepek elutasítása, és az e szerepeket kialakító nyelvi-kritikai magatartás kritikai átértelmezése, Tandori „költői világképének kérdései sajátos módon a periódusküszöb »átléphetőségének« fel nem oldott ellentmondásaiból származnak (...) és igaz ugyan, hogy a magyar líra nyelve már a hetvenes években is nála került legközelebb a versszerűség ismérveit szembesítő szövegiséghez, e szövegek háttérében olyan beszédhelyzet rajzolódik elő, amely a maga utómodern formájában is a klasszikus modernség értelmezőhorizontjára emlékeztet.”<sup>89</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán, lényegében ugyanilyen érvek mentén láttatja Tandori és Oravecz első köteteit „tipikusan későmodern »zárlatnak«”, olyan műveknek, melyeknek „döntő szerepük volt a modernség utáni magyar líra beszédmódjainak »megalapozásában«”, majd Tandori későmodern horizontja mellett érvelve meg is jegyzi, hogy nála „szó sincs az »én« eltűnéséről!”<sup>90</sup>.

A két értekező szerint tehát Tandori korai költészete céljaiban már igen, teljesítményében azonban nem tudta átlépni a posztmodern korszakküszöböt, azaz az autentikus költészeti válaszok lehetőségét továbbra is az éntől eltávolodott jelentés újraszituálásában kereste. Ez azonban nem ilyen egyértelmű, hiszen egyrészt a szubjektum egységét nem csupán nyelvkritikailag lehet megbontani, és ilyen értelemben a kötet számos verse mutat az „én” szétaprózódása, feloldódása, kvázi-eltűnése, színhellyé, nem pedig jelenlétté válása felé. Azaz az utómodernségben „benne ragadt” Tandori képe nemileg

<sup>89</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Bp., Argumentum, 1994, 156.

<sup>90</sup> KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *Oravecz Imre*. Pozsony, Kalligram, 1996, 63-64.

hamis. A kötet ugyanis ebből a szempontból bizonyára átlépi az egyébként sem olyan könnyen megragadható korszakhatárt. Tandori egyébként a *Töredék...* második kiadásának utószavában ugyancsak a fenti érvekre reagálva a maga részéről mintegy kiutalja első verseit az utómodern-posztmodern dilemmából, amikor is nem kevés iróniával azt írja: valószínűleg igaz, hogy korai költészete nem felel meg a posztmodern költészet ismérveinek, ám ő nem is akart efféle ismérveknek megfelelni, nem akart például nyelvfilozófiai kérdésekkel foglalkozni, őt *csak* a létkérdések érdekelték, mint mondjuk Rilket<sup>91</sup>. Másrészt ugyanott örömmel vállalja a határhelyzetet mint líratörténeti pozíciót és mint a beszédmódot meghatározó alapélményt, már csak azért is, mert ezt Wittgenstein felől olvasva eleve értéknek tartja. Azaz a „határhelyzet” koncepció igazolt lehet, ám azt nem a bent-ragadtság, hanem a reflektáltság felől kell megközelítenünk és megértenünk.

Hiszen már a kötetcímben megidézett *Hamlet* is egy az eldöntetlenség értelmében vett határhelyzetekre utaló kulturális jelentéstartalmat hordoz. Hamlet ugyanis nem csak egy drámai hős, hanem egyrészt az irodalmi kánon központi figurája, hiszen a centrumot jelentő Shakespeare-i életmű emblematikus alakja, másrészt személyében és történetében is többszörösen idézett, értékelt és alakított szöveg. Hamlet az európai művelődés mitikus és rejtélyes, egyértelműen aligha értelmezhető fókusza, mondhatni toposza, akinek a nevét – ha történetét nem is feltétlenül – szinte mindenki ismeri. Jelentheti a kifosztott királyfit, a gondolatai közt lebegő értelmiségit, a „lenni vagy nem lenni?” kérdését boncolgató bölcselkedőt, a tétova, neurotikus és melankolikus gyilkost, de a szerepjátszó komédiást és az igazságtevő hőst is. Hamlet arcai közül egyet-egyét szólít és szólaltat meg például Goethe, Eliot, Paszternak, Holan vagy a magyar irodalomban Kazinczy, Arany és Kormos, de a személyiség bonyolultsága az efféle, természetesen egymást is olvasó újraértelmezések során csak még nagyobb lett. A Tandori-kötetben elsősorban a korától elidegenedett értelmiségi póza, valamint a létezés alapkérdését felvető bátorság, illetve a válaszlehetőségek kibékíthetetlen dilemmája jelenti a hívószavakat.

De nem csak a Hamlet-témának, hanem a töredékességnek is legalább a romantikáig visszanyúló hagyománya van. Kulcsár Szabó Ernő megjegyzi, hogy

---

<sup>91</sup> TANDORI Dezső: *Utószó*. = T. D.: *Töredék Hamletnek*, (2. kiadás) Bp., Q. E. D., 1995, 123.

„alighanem a romantikus korszak volt az első, mely alapvetően más történelmi feltételek mellett szembesült az irodalmi töredék problémájával”<sup>92</sup>, Szegedy-Maszák Mihály pedig Vörösmarty kapcsán beszél a romantikára jellemző töredékességről, különös tekintettel a „rom” képzetének korabeli népszerűségére, hangsúlyozva, hogy „a töredékesség éppúgy fokozat és értelmezés kérdése, mint a teljesség. Ugyanaz a szöveg befejezetnek számíthat az egyik, töredéknek a másik értelmező közösség számára.”<sup>93</sup> És hozzátehetjük: ilyenek az egyik, olyannak egy másik korszak számára. Tandori ráadásul tipográfia jelekkel is jelzi a versek kiszakítottságát, hisz gyakran három ponttal vagy gondolatjelekkel nyitja és zárja a szövegeket, noha ezek közül nem egynek hagyományos szentenciaszerű zárlata van. Emellett szembetűnő, hogy a totalitásigény felszámolása úgyszólván programszerű, amit leginkább az *Egy sem* első szakaszával lehetne illusztrálni: „Aki elveszti egészét, / megleli részeit.”, mely sorok mintha az *Eszmélet* ugyancsak szimbolikussá vált sorát – „Ami van, széthull darabokra” – gondolnák ellentétes értéktartalommal tovább. Az egészesség – legyen ez a jelentés, a személyiség vagy a vers mint nyelvi tömb sajátja – megalkothatatlan az ebből a szempontból az utómodern horizonton feltétlenül túljutott Tandori-költészetben, hisz a dolgok létmódja itt a töredékesség, alapélménye a hiány. Ez pedig azt is jelenti, hogy a töredékesség nem értelmezhető afféle szinekdoché-logikával, azaz a meglévő részletekből sohasem rekonstruálható a teljesség, ahogy azt a címében is hiányos *Már...* plasztikusan fogalmazza: „egészben / nem férek át önmagamon”.

Az érem másik oldala, hogy Tandorinál mégiscsak működik valamiféle nosztalgia az „én” versbeli megalkothatósága iránt – és ez az a pont, ahol viszont igazat adhatunk a fentebb idézetteknek a Tandori-líra posztmodern határhelyzetét illetően –, hiszen ez a költészet bizonyos letörtséggel, csalódottsággal és komoran veszi tudomásul, hogy a nyelv működésével kapcsolatos belátások, és a részben már ennek függvényében megváltozott irodalmi kontextus miatt a teljesség versei megírhatatlanok, hogy nem marad más, mint a töredék. A hagyománnyal való efféle párbeszéd voltaképp az egész életműre jellemző, a

<sup>92</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában.* = T. D.: *Irodalom és hermeneutika.* Bp., Akadémiai, 2000, 240.

<sup>93</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A mű befejezettségének ábrándja: töredékszerűség Vörösmarty költészetében.* = BEDNANICS Gábor és mások (szerk.): *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben,* Bp., Osiris, 2003, 66.

szüntelenül visszatérő Szép Ernő-idézetekkel kezdve a többkötetnyi irodalomtörténeti esszén át az elődöknek ajánlott számolatlan tisztelgő versig és prózáig. E viszonyrendszer részleteiről a disszertáció utolsó fejezetében lesz alkalmam szólni, ám a *Töredék Hamletnek* nyitóversével kapcsolatban a probléma érintése itt sem megkerülhető. Ez a vers az ugyancsak sokat idézett, beszédmódjában egyedi, ám kötetbeli társainál nem kevésbé enigmatikus *Hommage*:

*Ki szedi össze váltott lovait,  
ha elhulltak, ki veszi nyakába?  
ki teszi meg még egyszer az utat  
értük, visszafelé, hiába?*

*Kardél-nyargalásod két oldalán  
még kettészelve is ez állatok  
hozzád lassult múlásukkal bevárják,  
amíg kidől utolsó hátasod:*

*Most még, nem deszka-földes-álruhásan,  
visszanézhetnél e hűlő vetésre –  
hogy zokogás kockázzon koponyádban,  
kopogjon tört szemük dióverése.*

Bár ez a vers első olvasására egész-elvűnek tűnhet, Bojtár Endre már 1971-es elemzésében arról beszél, hogy a kötetben az *Hommage* mellett csupán egyszer, a *Csak elhomályosítom*-ban megjelenő háromszor négy soros versszerkezet a líratörténetben hagyományosan a „befejezetlenséget, a tragikus hiányt, a gyötrő bizonytalanságot” érzékelteti<sup>94</sup>, Tarján Tamás pedig a „tökély és a lazaság közt ingázó” időmértékes verselés kapcsán számol be hasadtságérzésről<sup>95</sup>. Ez utóbbi feszültségét csak növeli, hogy az első versszak harmadik személyű kérdő mondatai szemben állnak a második és a harmadik strófa második személyű, kijelentő és felszólító módú mondataival.

A verset uraló „ló és lovasa” kép elsősorban az *Új s új lovat* és *Az eltévedt lovas* című Ady-vershez rendeli az olvasót, de keletkezésekor a mainál bizonyára hallhatóbbak voltak benne Nagy László *Búcsúzik a lovacska*-típusú versei –

<sup>94</sup> BOJTÁR Endre: *Értékelés és értelmezés. (Tandori Dezső: Hommage)*. = B. E.: *A kelet-européer pontossága*. Bp., Krónika Nova, 2000, 21. (Eredetileg: B. E.: Tandori Dezső: *Hommage* (verselemzés), *Kritika*, 1971/9, 18-27.)

<sup>95</sup> TARJÁN Tamás: *Tandori Dezső*. = REMÉNYI JÓZSEF Tamás – T. T.: *A magyar irodalom története 1945-95*. Bp., Corvina, 1996, 75.



illetve a *Ki viszi át a szerelmet* modalitása –, ahogy Nemes Nagy Ágnes *A Lovak és az angyalok* című kötetének címadó verse is („Mert végül semmi sem marad, / csak az angyalok és a lovak.”). És mivel az elődszövegeket a haláltematika is összeköti, sejthető, hogy Tandori is ezen a hagyományvonalon jár, azaz az *Hommage*-zal lényegében a hamleti kérdést fogalmazza újra, az élet elvesző értékeit és a halál elkerülhetetlenségét szembesítve. Nagy különbség azonban, hogy a Tandori-versben a lovak kerülnek az áldozatok szerepébe, ők az életen át, a születéstől a halálig tartó vágta, a „kardél-nyargalás” áldozatai, ami a második strófa szürreális képében mutatkozik meg: az (élet)út két oldalán kettészelt lovak haldokolnak. Bojtár Endre strukturalista alaposágú elemzése ugyanakkor azt is megmutatta, hogy a ló és a lovas alakjai szabályosan, szinte soronként váltják egymást, a „fegyelmezett, konstruktív zártságnak, az általános emberi problémáknak és az öntépő személyiségnek” épp e hullámvázis oda-vissza játékának eredményeként meg nem alkotható egységét jelezve<sup>96</sup>, ami viszont arra utal, hogy áldozatszerep is megoszlik ló és lovasa között: mindketten egy irányba tartanak. A halálprobléma versbeli jelenlétét legerősebben talán mégis a „deszka-földes-álruha” mint a koporsó metonimikus megnevezése jelzi, mely egyébiránt a vers, sőt a kötet legkomplexebb képe, ami azért is szót érdemel, mert a képek ilyen szintű megalkotottsága eleve csak az *Hommage*-ra jellemző. Ez utóbbi felismerést fogalmazza meg úgy Tarján Tamás, hogy a kötet versei voltaképp két csoportba oszthatók: van az *Hommage*, és van az összes többi vers<sup>97</sup>.

Ez a szöveg tehát kezdet, még hozzá kettős értelemben: egyrészt a kötet és az életmű nyitánya, másrészt egy líratörténetileg is új beszédmód bejelentése, mely ugyanakkor címében a lezárás gesztusát is hordozza. Hogy Tandori valóban határhelyzetűnek szánta a verset, mely még kicsit *ott* van, de már *ide* tart – ide, ahová a kötet többi versét soroljuk –, azt az jelzi, hogy ezt az emblematicussá lett verset igyekszik többször is felülírni, és mint egy szükségtelenné vált létrát, mellyen már feljutott az emeletre, eldobni. Így például *A feltételes megálló* című kötet *Hommage 2.*, az „*Itt nyugszik, kinek vízre írták a nevét*” („*H<sub>2</sub>OMMAGE*”) és az *Abszolút Hommage-készlet* című verseiben, illetve a kilencvenes évek lóversenyes szövegeiben, melyek ugyan gyakran ’fedezik fel’ visszamenőleg is

<sup>96</sup> Vö.: BOJTÁR Endre: *Értékelés és értelmezés. (Tandori Dezső: Hommage).* = B. E.: *A kelet-européer pontossága.* Bp., Krónika Nova, 2000, 32.

<sup>97</sup> TARJÁN Tamás: Tandori Dezsőről. *Kortárs*, 1974/3, 462.

az életmű eredendő ló-orientáltságát, a történetből az *Hommage*-t rendre kihagyják. Sőt, Tandori már 1971-ben, az *Élet és Irodalom*nak adott interjújában<sup>98</sup> értetlenségének adott hangot, amiért sokan ars poeticának olvassák e verset, majd 1977-ben, az ITT NYUGSZEEK STOP E. E: CUMMINGS című verse kommentárjában tért ki arra, hogy csak a „zokogás kockázzon koponyádban” – egyébként szintén a *Hamletre* utaló – sor ér a versből valamit, a többi csupán „írógépkopogás”<sup>99</sup>. Vélhetően ebből az ötletből, de mindenesetre ettől – tudniillik az „írógépkopogás”-képtől – nem függetlenül született a szöveg 1970-es „Optima írógépen” készült első másolata (most csak a cím és az első két sor):

=234567

89 öüóqw ertzu iopőasd fghjkl<sub>é</sub>  
 áy xcvbnm,.- + ”/i(!)\_ :ÖÜÓQWERT<sup>T</sup>

A *feltételes megálló*-ban ráadásul szerepel még egy =234567 című, ehhez nagyon hasonló mű is, melyhez a szerző megjegyzésként annyit írt: „Leírva azon az enyhén átalakított Optima gépen, amelyiken az 1970-es első változat készült – 1980”, ám ugyanitt jelzi, hogy az 1970-es változatot is csak egy 1980-as másolatból ismerhetjük, mely viszont egy másik gépen, egy „Optima Report de Lux-on” készült. A két változat között az írógép másként-kötött billentyűinek sorrendjén túl a legnagyobb különbség az, hogy az utóbbiban már az eredeti versnek az imént idézett esszében kiemelt utolsó előtti sora is csak ’kódolva’ olvasható: ez az előbb még ’érvényesnek’ tűnő, súlyos kijelentés is feloldódott és kiüresedett, a 1970-től ’80-ig tartó évtizedben mintha bármilyen esetleges, és értelmetlen betűsor jelentésével vált egyenértékűvé. Hiszen a változatokban csak egy dolog egyezik: a leütések és a szóhelyek száma, mintha egy verset csupán ez identifikálna, és nem például a szójelentések, hogy az intonációról, a rímekről vagy ezek hiányáról, illetve a központozásról már ne is beszéljünk. Ez az akár konkrét költészeti műként is olvasható átírás vagy felülírás válik tehát a voltaképpeni verssé, de ez talán nem csak az *Hommage*, hanem általában a vers

<sup>98</sup> Beszélgetés fiatal írókkal (riportsorozat). Kérdező: Alföldy Jenő. *Élet és Irodalom*, 1971/39, 7.

<sup>99</sup> TANDORI Dezső: ITT NYUGSZEEK STOP E... E... CUMMINGS – Egy versről. *Kortárs* 1977/9, 1442.

és a versszerűség felszámolását is jelenti. Hiszen az átalakítás során nem csak a Tandori-szöveg, hanem annak allúziói mint megszólaló nyomok is felismerhetetlenné torzultak, az Ady- vagy a *Hamlet*-utalás mellett például a verszáró *verése* – *vetése* rím is, mely Vörösmarty költeményéből, *A vén cigányból* került a Tandori-versbe – („És keményen, mint a jég verése: / Odalett az emberek vetése”) –, ahogy a *Ki viszi át a szerelmet* modernista, képviselési horizontú, az 1970-es években még oly meghatározó beszédmódja is. És Tandorinál ez a gesztus nem is egyszeri, hiszen hasonló eljárással találkozhatunk a későbbi *Félreütések Veszelszky Bélának* (máshol *A félreütések – Veszelszky Béla emlékének*) vagy *A jól hangolt villanyírógép – Az én Bachom* (címváltozata: *A jól villanyozott írógép [Das Wohltemperierte...]*) című szövegekben is, melyek szintén ekként is olvashatók: a felülírást érvényesítő és a költészet végét kinyilvánító gesztusként.

De a lezárulás, vagy épp a lezárhatatlanság problematikája a *Töredék...* más verseiben is előtérbe került. Elsősorban a koanokban és az egyéb rövid, feloldhatatlan ellentmondást rejtő, illetve csonkán maradó vagy a teljesség hiányát tematizáló szövegekben. A koan, mely a Tandori-líra egyik igen fontos hagyományvonalának része, eredetileg a zen-buddhizmus gondolatalakzata, egy racionálisan nem felfejthető mondásforma, a buddhista meditáció tárgya, mellyel a szerzetes állandó kapcsolatban, szellemi feszültségben van, egészen a szavakkal újra csak ki nem fejezhető megvilágosodás-élményig, a satoriig.<sup>100</sup> A zenre jellemző gondolkodás Tandori egész életművében jelen van, legutóbb a 2003-as *Lábon vett filozófia – zen vagy sem* című prózakötetben bukkant fel, előtte pedig a *Zen-lófogadás* és a *Keletbe-fült kísérletek* című kötetekben volt meghatározó elem. A koan hagyományosan a nem racionális, de autentikus megismerés formája, ahol az intuíció és az asszociációk sora a fontos, ilyenformán legtöbbször egy lényegre utaló benyomás, egy *rejtvény*, melynek nincs jó megoldása, sőt nem is a megoldás a célja, hanem az önmagára visszaható gondolkodás felismerése, a paradoxonnal való szembenézés, azaz a gondolkodás szükségszerű behatároltságának belátása.

Köztudott, hogy a keleti filozófiákkal és művészetekkel való párbeszédnek komoly hagyományai vannak a huszadik századi magyar költészetben, melyekre

<sup>100</sup> Vö.: Eugen HERRIGEL: *A zen-út*. Bp., ÚR, 1997, 26-30.

Tandori nem egyszer rá is játszik. Tábor Ádám ezzel kapcsolatban leszögezte, hogy „Tandori a nyugati kultúra krízisét leszámítoló irodalmi hagyomány örököse: az ideológiai krízisre zen-buddhizmussal, a nyelvkriszise szilárd szerkezeti keret kiépítésével (...) válaszoló irodalomé”<sup>101</sup>, Bányai János pedig, aki már a költői pálya indulásának éveiben írt Tandori – ahogy ő nevezi – zen(es) verseiről, épp arra utalt, hogy e versek legfőbb tudása az, hogy az antinómiákat, az ellentmondásokat nem szükséges feloldani, elég csak épp ebben rejlő lényegüket megmutatni – és ez az, amit Szabó Lőrinc és Weöres Sándor után Tandori is tud<sup>102</sup>. Szabó és Weöres keleti elkötelezettségét nem is kell külön bizonygatni, de a koanok paradoxonjai – ha nem is ilyen direkt módon – a tárgyalt Tandori-versekkel egy időben Pilinszky János *Nagyvárosi ikonokkal* kezdődő költészetében is jelen vannak. Voltaképp egy zen-problémát, a van, de még sincs, a „távol se, közel se” problémáját idézi fel például az *Hommage à Isaac Newton*: „Megtesszük, amit nem teszünk meg, / és nem tesszük meg, amit megteszünk.” vagy a *Merénylet*: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem.” De Kabdebó Lóránt József Attila két versét, az *Ars poetica* és a *Költőnk és Kora* címűeket is ebből a szempontból olvassa, ezzel ugyancsak jelezve, hogy a keleti és nyugati gondolkodásformák közötti feszültség, a nyugati kultúra szűkösségének, hiányainak, „hézagainak” felismerése, és erre válaszul a kelet felé tájékozódás a magyar költészet gazdag hagyományába illeszthető esemény<sup>103</sup>. A probléma lényege, hogy a nyugati költészet gondolatalakzatai nem képesek például az ellentmondás feloldására – „nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret” (*Eszmélet*) – vagy a személyiség kettős természetének befogadására, viszont a Tandori-féle koanok olvasásakor sem juthatunk eredményre egy arisztotelészi, *tertium non datur*-féle, igen vagy nem típusú logikával. A Tandori-versekben ugyanis a nyelvi konvenciókból való kioldódás, az új struktúra felszabadító ereje nagyobb, mint a hagyomány értelmezési stratégiákban is megjelenő kényszere, hiszen e versek mintha épp a formális logika kizárt, harmadik lehetőségről beszélnének megoldhatatlan feladványaikkal.

<sup>101</sup> TÁBOR Ádám: *A szakítás hagyományai*. = T. Á.: *A váratlan kultúra*. Bp., Balassi, 1997, 98.

<sup>102</sup> BÁNYAI János: *Tandori zen(es) jelversei*. = B. J.: *A szó fegyelme*. Újvidék, Forum, 1972, 93.

<sup>103</sup> KABDEBÓ Lóránt: *A nyugati gondolkodás hézagai a poétikában*. = BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség*. Bp., Osiris, 2003, 122-171.

Szabó Lőrinc kapcsán, aki az 1936-os (a vizsgált József Attila-versek is '36-osak!) *Különbéke* kötet verseiben köteleződik el az indiai és kínai anekdotakincshez, Kabdebó etikai célzatú, a világ nagy ellentéteinek egybeolvasását lehetővé tevő felhasználásról beszél, egy olyan tematikai kiszélesedésről és ismeretelméleti váltásról, mely ugyanakkor továbbra is hangsúlyosan a nyugati gondolkodásra épülő költészetet eredményez.<sup>104</sup> A *Sivatagban* című verset olvasva a dolgozat például rámutat „a nyugati analízis minden gondolatot végiggondoltató kényszere” alóli felszabadulás poétikai eseményére, valamint a „másfajta út” felismerésének nyelvi inspirációira.<sup>105</sup> Ezek a mozzanatok Tandori esetében is meghatározóak, habár ő nem annyira a Szabó Lőrinc-i utat járja, mint a sajátja mellett a Weöres Sándor-félét, mely a gondolkodási és poétikai formák mellett a létezés egészére való rákérdezés nyitottságának lehetőségét teremti meg, és szabadítja föl, nagyrészt az által is fordított *Tao te king*-ből merítve.<sup>106</sup>

Tandori ezek mellett még két fontos forrásból táplálkozik, mégpedig az általa épp a *Töredék...* keletkezésének éveiben fordított Salinger- és Beckett-regényekből<sup>107</sup>, melyek ugyancsak sokat merítettek a zen-filozófiából. Salinger *Franny és Zooey* című kisregénye lényegében egy zen-élmény átélésének története, Beckett-tel kapcsolatban pedig például Paul Foster nem kevesebbet állít, mint hogy nem csak irodalmi műveiben, de még a Proust-dolgozatokban is kimutatható a zen-hatás, a Tandori által magyarra ültetett *Murphy* pedig szinte nem is értelmezhető e hatás feltárása nélkül<sup>108</sup>. De mindezzel kapcsolatban azt is érdemes megjegyezni, hogy a vizsgált versek születésekor a zent, mint minden vallásközeli szellemi áramlatot, gyanakvással figyelte a korabeli kultúrpolitika. Féjja Sándor például nemes egyszerűséggel jegyzi meg 1968-ben, hogy „a Zenszekta bölcseleti anyagának mai felhasználása csak kritikai elemzés után

<sup>104</sup> KABDEBÓ Lóránt: i. m., 141.

<sup>105</sup> KABDEBÓ Lóránt: i. m., 141-148.

<sup>106</sup> Weöres Sándor fordítása, pl.: LAO-CE: *Tao Te King. Az Út és az Erény könyve*. Bp., Tericum, 1994.

<sup>107</sup> Jerome D. SALINGER: *Franny és Zooey*. Bp., Európa, 1970. (156 p.), J. D. S.: *Magasabbra a tetőt, ácsok – Seymour: Bemutató*. Bp., Európa, 1970. (124 p.), Samuel BECKETT: *Murphy*. Bp., Magvető, 1972. (272 p.)

<sup>108</sup> Paul FOSTER: *The Beckettian Impasse: A Zen Study of Ontological Dilemma in the Novels of Samuel Beckett*. Heidelberg, Neuphilologischen Fakultät, 1980, 47.

lehetséges”<sup>109</sup>, de a távolságtartás igénye természetesen az így vagy úgy ide sorolódó világirodalmi művekre is vonatkozott, sőt, elsősorban épp azokra.

A *Töredék Hamletnek* oldalain négy olyan vers olvasható, mely címében utal a koan műfajára: a *Koan I.*, a *Koan II.*, a *Koan III.* és a *Koan bel canto*. A *Koan II.* csak címében koan, hisz épp a tömörség és a belső ellentmondásosság hiányzik belőle, a *Koan bel canto*, mely egyben a cikluscímet is adja, viszont inkább csak azért érdekes, mert a címbe emelt *bel canto* (annyi mint ’szép beszéd’) nyugati zenei kifejezéssel Tandori a vers gyökereit is részben európai kontextusba helyezi, ami nem csak a költészet formahagyományának gazdagítását eredményezi, hanem egyben a kultúrkörök közötti átjárás lehetőségét is problematizálja. A *Koan I.* azonban jó példa a megnevezést kikényszerítő nyelv szűkösségére reflektáló versre:

*Tőled távolabb-e?  
Hozzád közelebb-e?  
Tőled se, hozzád se.  
Távol se, közel se.*

Látható, hogy miközben az első két sor kérdései világos választ várnak, igent vagy nemet, a második két sor úgy válaszol, hogy voltaképp a kérdéseket oldja fel, hiszen sem a „te” definícióját, sem a távolság bipoláris szerkezetét nem fogadja el. Ez a szöveg ugyanakkor akár egy szerelmes versek antológiában is helyet kaphatna, hisz tulajdonképpen egy „szeretlek is, meg nem is” típusú dilemmát fogalmaz újra. Méghozzá úgy, hogy magát a kérdés igen-nem szerkezetét iktatja ki, sőt szünteti meg, miközben konkrét, habár fogalmilag nem megragadható választ ad. Nem lehet megmondani, hol van a szubjektum, ha sem itt, sem ott nincs, de a vers lényegéhez tartozik, hogy talán nem is kell megmondani.

Ebből is nyilvánvaló, hogy a koanok és más rövid, csak jelzésekből álló szövegek rejtélyes, hermetikus beszédmódja előtérbe állítja az interpretáció érvényességének problémáját, az olvasatok és a mű intenciójának viszonyát. Hiszen egy-egy néhány soros vagy csupán néhány szavas vers eleve csak jelezni tudja azokat az interpretációs kereteket, melyek alapján a jelentéstulajdonítás

---

<sup>109</sup> FÉJJA Sándor: Zen-buddhizmus és fotóművészet. *Kritika* 1968/4, 32.

'helyessége' vagy 'helytelensége' igazolható lenne. E versek kapcsán nemcsak közhely, hogy nem lehetséges egyetlen, kizárólagos értelmezés, hiszen e szövegekben részben épp a többértelműség, a belső ellentmondásosság tematizálódik. Azaz még egy ideális, ám megvalósíthatatlan értelmezésről sem beszélhetünk, melyhez legfeljebb közel kerülhetnénk az egyes olvasatok, melyek egymással versengve, de egyben egymásra támaszkodva próbálnak minél többet elmondani a műről, a műről, mely a másik oldalon eleve kiiktatja a 'rossz' interpretáció lehetőségét. Ahogy a problémát körüljáró dolgozatában Kappanyos András fogalmaz: a műből *érvényesen* nyerhető jelentések száma voltaképp végtelen, abban az értelemben, ahogy héttel osztható számból is végtelenül sok van, mégsem osztható minden szám héttel<sup>110</sup>. Végül azonban mégis csak az olvasó dönt, aki persze már csak az intézményrendszer ítéleteivel megterhelt szöveggel találkozhat. Az az olvasó, akit a Tandori-kötet – miként Menyhért Anna írja – saját aktivitása nélkülözhetetlenségének és az erre való reflektálás szükségességének tudatára kondicionál, azaz eleve aktívnak gondol el<sup>111</sup>. Az *Egy talált tárgy...* egyik fontos verse, *A lélek és a Test – Nagy ének és kis lének (Intarzia)* című bevezető részével kapcsolatban – mely oszlopszerűen, üres sorok nélkül „Az első betű az első sorban van, a második betű a második sorban van stb.” szövegű – Kulcsár Szabó Ernő hívja fel arra a figyelmünket, hogy „az olvasótól a vers a lehető legradikálisabb formában vonja meg az esztétikai szerepdistancia megteremtésének lehetőségét: a szöveg hirtelen megértése után már nem kerülhetünk kívül a »megtörtént« szituáción. Ami itt lejátszódik, az elháríthatatlanul velünk történik.”<sup>112</sup>

A *Koan III.* viszont talán a *Koan I.*-nél is egyszerűbb szerkezetű, mégis összetettebb jelentésmezőt hoz létre:

*Némaság a hang helyett.  
De a némaság mi helyett?*

A verset, jelentőségének megfelelően, Angyalosi Gergely az egész életmű központjának tekinti, melynek problémafelvetése, ha más-más formában is, de

<sup>110</sup> Vö.: KAPPANYOS András: Az interpretáció érvényessége. *Helikon*, 2001/4, 475.

<sup>111</sup> MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban.* = M. A.: „Én”-ek éneke. Bp., Orpheusz, 1998, 137.

<sup>112</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben.* = K. Sz. E.: *Műalkotás – szöveg – hatás.* Bp., Magvető, 1987, 370.

immár negyven éve visszatér<sup>113</sup>, Doboss Gyula egy az egész Tandori-lírára jellemző költészeti (forma)elvet vél felfedezni ebben a két sorban<sup>114</sup>, Menyhért Anna recepciótörténeti vázlatában pedig azért tért ki külön is erre a versre, mert belőle vélte eredeztethetőnek a kritikában meghatározóvá vált metaforák majd mindegyikét, a „hiány”, a „csend”, a „hallgatás” vagy az „elhallgatás”<sup>115</sup> szólamait. Azaz nem csak az életművön belül, hanem a recepcióban is négy évtizedes múltra tekint vissza a vers, a kritika újra és újra szembenéz vele, legfeljebb megoldási javaslatokig jutva, ami mellesleg tökéletesen megfelel a koan műfajának. Érdekes ugyanakkor, hogy többen tovább is írták a verset, így például Petri György az 1990-es *Valamit valamiért* című kétsorosában:

*Szerelmemért az életet.  
De mit az életem helyett?*

Oravecz Imre a *Hopik* könyvének *Nyolcadik koan* című versében:

*Ahol elhallgat a szó,  
ott a némaság beszél,  
ahol elhallgat a némaság,  
ott a teremtő beszél.*

a költő Kiss Dénes pedig kritikájában: „A koan helyettem? De a koan ki helyett?”<sup>116</sup>. Mindhárman az azonosítás problémája felől olvassák a Tandori-szöveget – bár Kiss figyelmetlenül, hiszen Tandorinál az első sor evidenciával ható állítás és nem kérdés –, de míg Oravecz választ ad, Petri és Kiss az azonosítást követő hiányra irányítják a figyelmüket. Azaz arra, hogy bármely opozíció két tagja létszerűen függ egymástól, és ha egyik vagy másik eltűnik, nincs mihez képest meghatározni a másikat, hisz az egyik csak a másik megléte által definiálható. Egy későbbi esszéjében Tandori maga is hasonlóan értelmezi saját versét: „Itt a *némaság* legyen mondjuk *a*, a hang *b*. Tehát: *b* helyett *a*. De mi helyett (*van*) ez az *a*? Mit jelent ez? (...) Nem a hang némul el, nem a hang helyett van a némaság, érzünk rá, bizonyos módon – *helyesen*. Ha a hang helyett *lehet* némaság, akkor a némaság is *van*, úgy, mint a hang. (...) De ha van, mi

<sup>113</sup> Vö.: ANGYALOSI Gergely: Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?) (Tandori Dezső: *Vér és virághab*). *Alföld*, 2004/5, 74.

<sup>114</sup> DOBOSS Gyula: A Tandori-művek formáló elveiről. (A *Koan III.* elve és a zuhanás-motívum a korai és a legújabb írásokban). *Alföld*, 2004/5, 51-53.

<sup>115</sup> MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban.* = M. A.: „*Én*”-ek éneke. Bp., Orpheusz, 1998, 135.

<sup>116</sup> KISS Dénes: Két fiatal költő. *Kortárs*, 1970/9, 1510.



helyett van? Hogyan jön létre? (...) ezt nem kell okvetlenül világeredet-versnek felfogni, ám az utalása – ebbe az irányba! – nem is olyan közvetett.”<sup>117</sup> A vers tehát azt jelzi, hogy némaság és hang között nem kategorikus a különbség, csupán relatív, ez azonban biztosítja, hogy hang mégse legyen teljesen felcserélhető a némasággal, mert ezzel nem csak a hang, de a némaság is megszűnne. Valami hasonlót jelez John Cage 1952-ben keletkezett 4'33" című, három tételes „zeneműve” is, mely négy perc harminchárom másodpercnyi csend, de ezt az intervallumot mégis csak a zaj, a hang fogja közre: ha ez nincs, a csend sem ragadható meg, a konkrét időkeretben biztosan nem. Cage koncepciója – még ha ez már nem is annyira köztudott – a későbbiekben tovább finomodott, és a mű az 1962-es 4'33"(No. 2) (0'0") és az 1968-as 0'0" (No. 3) című változataiban nyerte el radikalitásában is végleges változatát<sup>118</sup>. De Tandori Cage-hez hasonlóan tudja, hogy „nem kell félni a csendektől”<sup>119</sup>, azaz hogy hang és némaság nem egymás ellentétei, hanem alkalmasint egymás kiegészítői, sőt némi megszorítással, alternatívái is lehetnek.

Ez is megerősítheti, hogy a *Koan III.* áttételesen az elnémulás művészetfilozófiai problémáját veti fel, azt tudniillik, hogy vajon a kor nyelvi és egzisztenciális problémáira a költészet feladása lenne-e az autentikus válasz. Tandori számára ugyanis a(z el)hallgatás költői gesztusként értődik, azaz hiába választaná költőként a beszéd helyett a hallgatást, nyilván ez is 'vers' lenne, és nem abban az értelemben, ahogy „a zen maga a hallgatás”<sup>120</sup>. Az *Egy talált tárgy megtisztításában* található *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című vers pedig az autentikus válaszlehetőségek szélső eseteként, e paradigmikus költészet nullpontjaként írja a cím alatti teljesen üres lapot, ahogy ugyanezt egy évtizeddel később, már kontextusban *A feltételes megálló* című kötetben *A folytatás mondattana* is elismétli. Ez a radikális és kíméletlen szembenézés a folytathatatlansággal az első két kötet, sőt tágabban az egész Tandori-életműre jellemző, ha a gesztus más-más módon is fogalmazódik folyton újra. Míg például a versekben a némaság és az elnémulás mint egyetlen lehetséges és következetes költői magatartás azért számolódik föl, mert

<sup>117</sup> TANDORI Dezső: Mi mondható róla, mondható róla I. *Híd*, 1979/1, 79.

<sup>118</sup> Erről lásd: Heinz-Klaus METZGER: 4'33". = Wolfgang SANDNER (szerk.): *Zeneművészeti kiskönyvtár I.* Bp., Európa, 2004, 69-72.

<sup>119</sup> JOHN CAGE: *Előadás a semmiről.* = J. C.: *A csend.* Pécs, Jelenkor, 1994, 65.

<sup>120</sup> TANDORI Dezső: *Keletbe-fűlt kísérletek.* Bp., Terebess, 1999, 20.

megtörténtével eseményértékűvé, azaz szöveggé válna – ha ugyanis a némaság is beszéd(es), akkor hogyan lehetne ettől elválni: a némaságnak már nincsenek fokozatai –, addig például a *Sohamár. De minek?* (2001) című prózakötetben logikailag formálódik újra a probléma: mondhatnám, hogy soha többé nem írok le egy sort sem, de ha valóban el akarok némulni, akkor minek mondjak bármit is? A műalkotás – mint lehetőség – zárt rendszert jelent, amit jól mutat, hogy a kritikus döntést meghozó Rimbaud költői alakjához is ugyanúgy hozzátartozik a folytatásról való lemondás, (sőt!) mint megírt versei. Ahogy erre a jelenségre az *Egy vers vágóasztala* című Tandori-vers utal: „Azt hiszem, igencsak romantikus / képzeink közé tartozik Arthur Rimbaud.” Majd ugyanez prózában, ironikusan: „Rimbaud tizenkilenc évesen felhagyott a költészettel. Én még csak most tartok ott, hogy el se kezdem.”

E versek azonban csak tünetjellegűek, hiszen itt nem csupán egy-egy versről, hanem költészeti koncepcióról van szó, mely az *Hommage* tárgyalt gesztusával veszi kezdetét, és a *Koan III.*-ban nyeri el tételszerű formáját. Tudjuk – Tandori maga legalább tízszer megírta<sup>121</sup> –, a *Töredék Hamletnek* eredeti címe *Egyetlen* lett volna, az egyetlen könyv jelentésben, az *Egy talált tárgy megtisztításának* pedig *A. Rimbaud a sivatagban forgat* címet szánta a költő, mely Rimbaud példáján keresztül, mint láttuk, szintén a lezárás, a költészet nyelvi lehetőségeinek megszüntetése felé toltta volna el az értelmezést. A kötetcímeket egy olyan költőtől vették el a kiadó cenzorok, akinél ez, mint az egyes szöveg elemzése során is láthattuk, meghatározó, a műalkotásban teljes jogú, sőt elsődleges szerepet kap. A versek maguk ugyanakkor a kötet cím változásán túl is egy irányba mutatnak, a nyelvi korlátok önmagukra húzásával, és a hagyomány továbbéltetésének dilemmáival a folytathatóság radikális kérdésével szembesülnek. Mindezt azért is fontos hangsúlyoznunk, mert a harmadik kötetel kezdődően a kritika gyakran veti Tandori szemére, hogy nem folytatta az első két kötetben elkezdett poétikai forradalmát, hogy visszavett, hogy „visszaklassziciálódott”<sup>122</sup>, hogy feladta a pályakezdekskor elért eredményeit. Csakhogy épp arról van szó, hogy egyrészt már a második könyv

<sup>121</sup> Lásd pl.: „Tulajdonképpen az *Egyetlen* című kötet jelent meg 1968-ban a hangzatosabb *Töredék Hamletnek* címen.” TANDORI Dezső: *Utószó.* = T. D.: *Töredék Hamletnek*, (3. kiadás) Bp., Fekete Sas, 1999, 123.

<sup>122</sup> Vö. pl.: RADNÓTI Sándor: *Tandori szonettjeiről.* = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 229.

sem folytatja az elsőben megkezdett és ott le is zárt utat, másrészt az első és a második épp önmaga folytathatóságát számolta föl: a *Töredék Hamletnek* és – mint a következő fejezetben látni fogjuk – az *Egy talált tárgy megtisztítása* szigorú poétikai konzekvenciája csak az elhallgatás lehetne. Vagyis akár azt is mondhatjuk, hogy Tandori az első két kötetben számot vetett a hagyományos, örökségeként kapott költői magatartástípusokkal, belátta ezek anakronizmusát, és minden, amit ez után írt, már e belátás utániként, és ilyen értelemben posztmodernként olvasható. De eközben nem került meg a kérdés egy másik, általunk a későbbiekben vizsgálandó aspektusát sem, melyet Paul Verlaine után Alain Borer fogalmaz meg: Rimbaud-nak a költészetet megtagadó döntését logikusnak, tisztességesnek és szükségszerűnek kell látnunk, olyan döntésnek tehát, mely nem csak esztétikai érvek mentén érthető meg, hanem legalább annyira etikai problémaként is<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Alain BORER: *Rimbaud Abesszíniában*. = DOBAI Péter (szerk.): *Rimbaud Abesszíniában*. Bp., Nagyvilág, 1998, 10.

## A költészet határai

– Ready-made és jelvers a hetvenes évek Tandori-költészetében –

„A művészetben nehéz olyat mondani, ami  
van annyira jó, mint semmit sem mondani.”  
/L. Wittgenstein<sup>124</sup>/

A nagy alkotóknak kijáró meg nem értés, a kritika elodázó ítélete fogadta Tandori Dezső 1973-as, ma már klasszikusnak számító második kötetét, az *Egy talált tárgy megtisztítását*<sup>125</sup>. Ez azért is érdekes, mert az elsőt viszont általános rokonszenv és nagyra értékelés. Csakhogy nagyobb változás történt Tandori költészetében e két kötet megjelenése között, mintsem hogy a kritika, néhány kivételtől eltekintve, azonnal követni tudta volna. Az *Egy talált tárgy...* verseit Könczöl Csaba „antilirá”-nak minősítette<sup>126</sup>, Aczél Géza a kötet kapcsán „hagyománytalanság”-ról és „elvesztett poézis”-ről<sup>127</sup>, Tarján Tamás pedig „megdöbbenés”-ről és „kínos nevetés”-ről beszélt<sup>128</sup>, miközben Radnóti Sándor a „Mi líra még?” kérdést szegezte szembe a kötetel<sup>129</sup>, Vas István pedig azt írta: „Hát szabad ezt? Lehet ezt? Sok, ami sok, sőt: mindennek van határa.”<sup>130</sup> A kritika bizonytalansága vélhetően az épp ezért eseményt jelentő kötet radikális normaszegéséből, azaz az uralkodó költészetfogalmak megkérdőjelezéséből eredt, mely e versek teljesítményét voltaképp a normaszegés mikéntjében tette megragadhatóvá. Hiszen egy mű – ahogy Kulcsár Szabó Ernő fogalmaz – „akkor válik eseménnyé, ha megjelenése azért hat ránk a hirtelen meglepetés erejével, mert semmiféle várhatóság nem jelezte előre a bekövetkeztét”<sup>131</sup>. Tandori második kötetének poétikai újdonságai nem következtek szorosán a korabeli költészeti paradigmákból, sőt, szigorúan véve legfeljebb az első kötet, a *Töredék Hamletnek* (1968) mutatott felé.

<sup>124</sup> Ludwig WITTGENSTEIN: *Észrevételek*. Bp., Atlantisz, 1995, 37. (Kertész Imre fordítása)

<sup>125</sup> TANDORI Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Bp., Magvető, 1973. (Második kiadás: Bp., Enigma, 1995; Harmadik: Bp., Fekete Sas, 1999.)

<sup>126</sup> KÖNCZÖL Csaba: Az „antiköltészet” versei. *Jelenkor*, 1974/6, 565.

<sup>127</sup> ACZÉL Géza: Talált tárgy – elvesztett poézis. *Alföld*, 1974/5, 72.

<sup>128</sup> TARJÁN Tamás: Tandori Dezsőről. *Kortárs*, 1974/3, 466.

<sup>129</sup> RADNÓTI Sándor: *Talált tárgyak költészete*. = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 214. (Eredetileg: *Új Írás*, 1974/4, 125.)

<sup>130</sup> VAS István: *A ragasztás diadala* = V. I.: *Tengerek nélkül*. Bp., Szépirodalmi, 1978, 281. (Eredetileg: *Új Írás*, 1972/12, 20-24.)

<sup>131</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Esterházy Péter*. Pozsony, Kalligram, 1996, 122.

Ennek nem feltétlenül mond ellent Kabdebó Lóránt megjegyzése, mely szerint Tandori minden újszerűségével együtt alapvetően már meglévő mintákhoz nyúlt<sup>132</sup>, azaz eredményeit építőelemeinek gondos kiválasztásával, és a megvalósítás párbeszédés módjával, de az addig érvényesnek tekintett versrendszertől lényegesen eltérő formakultúra kikísérletezésével és kidolgozásával érte el. Tehát itt is érvényesült a „Csinálj a Régeből Újat” elv – amit Kulcsár-Szabó Zoltán a posztmodern jaussi kánonjának központi elveként ismer fel –, mely épp a kulturális önidentifikáció folyamatáról, azaz a hagyományhoz való viszonyról, a hagyomány voltaképpen újraírásáról, újraanonizálásáról mond el a legtöbbet.<sup>133</sup> Az újszerűség és a hagyománnyal folytatott megújító dialógus ugyanis szinte *per definitionem* része a költői nyelvnek, habár az érthetőség és az értelmezhetőség mindenkor feltétele, hogy az újban jelen legyen a régi is, azaz hogy az „új” létrehozása a „régi” felbontásával, felülírásával párhuzamosan történjen. Csakhogy vélhetően épp e „jelenlét” mértéke készítette az korábbi kritikusokat arra, hogy a kötettel való találkozáskor elsőként a költészet határait, illetve az irodalmi és nem irodalmi szövegek különbségének okaira kérdezzenek rá. Ezeket a problémákat pedig legelősebben a kötet ready-made-jei és jelversei vetették föl.

A ready-made – eredeti jelentésében ’késztermék’ – lényege a hétköznapi tárgyak vagy szövegek műalkotásként való bemutatása, és a műalkotássá válás problémájának kezelése. A kötet címében és az azt elisméltő verscímekben megjelenő talált tárgy elnevezés, az *Eszmélet* élet-metaforájának ugyancsak fontos felidézése mellett pontosan erre, konkrétan a ready-made alkotásokra utal<sup>134</sup>. A ready-made-ek alkotója nem csupán kiválaszt egy-egy tárgyat, hanem el is rendezzi, némileg ki is egészíti, és legfőképp: címmel látja el. Épp ezért majd mindegyiken van például valamilyen felirat, vagy épp az elhelyezés módja szokatlan és eredeti. Duchamp négyágú ruhafogasa például a padlóra szögezve adja a *Csapda* című kompozíciót, a leghíresebb darabon, a fejfelé kiáltott piszoáron pedig „R. Mutt 1917” fiktív kézjegy olvasható, és ez így egyben a

<sup>132</sup> KABDEBÓ Lóránt: *A létezés változatai. Tandori Dezső költészetének alaphelyzetei.* = K. L.: *Versek között.* Bp., Magvető, 1980, 531.

<sup>133</sup> Vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az esztétikai tapasztalat apologétája. Hans Robert Jaussról.* = H. R. J.: *Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika.* Bp., Osiris, 1997, 435.

<sup>134</sup> A legelső ready-made az 1913-as *Biciklikerek* című: Duchamp számolyra szerelt megfordított biciklikereke, melyet saját műhelyében állított ki. A kifejezést azonban csak 1915-től használja. Vö.: JINDRICH CHALUPECKÝ: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk.* Bp., Balassi, 2002, 95. (Beke Márton fordítása)

*Fountain* című alkotás, szexuális és morális konnotációival együtt. Ahogy a tárgy műalkotássá válásával kapcsolatban Arthur C. Danto fogalmaz: „Duchamp *Fountain*-ja, mint mindenki tudja, látszatra egy piszoár – az is *volt*, mielőtt műalkotássá lett volna, s olyan új jellemzőkre tett volna szert, amelyek a műalkotásokat megkülönböztetik a pusztá tárgyaktól, például a piszoároktól.”<sup>135</sup> Mert ugyan Duchamp *véletlen* műalkotásként állít ki például egy kutyafésűt, egy fogast, egy palackszárítót vagy egy hólapátot, de ezek mégsem a semmiben lógnak, nem pusztán önmagukat jelentik. Azaz a műalkotás itt sem elsősorban konkrét tárgy, nem a kiállított kép, hanem maga a gesztus, a happening-jelleg, a művészettörténet „nagy” alkotásaival való felelő párbeszéd. Ebből következően – mint ugyanő megjegyzi – „[e] műveket értelmezni annyi, mint egy elméletet felállítani arról, hogy miről szólnak, mi a tárgyuk”<sup>136</sup>.

Tandori nyelvi talált tárgyai közül a három legjelentősebb a *Mottók egymás elé*, mely egy egészségügyi könyv bekezdéseit, a *Godot-ra várva: 11 aero-mobil*, mely egy repülőjárat-térképet, és az *Egy konstelláció megpályázása*, mely egy szobanövény „használati utasítását” működteti a hétköznapiság és a művészet kettős viszonyrendszerében versként, természetesen a cím teremtette értelmezési kereteken belül. S mint ilyenek, ezek a művek nem rögzített nyelvi formációkként léteznek, hanem szabadalmaztatott, és csak egyszer elsüthető ötletként<sup>137</sup>. Ez vezet az interpretációs nehézségekhez is, hiszen a mű egyrészt épp az interpretáció ellen, annak paródiájaként jön létre, másrészt maga is interpretáció, művészetfilozófiai, metanyelvi akció, mely leginkább a művészet mibenlétéről, létmódjáról, hatáiról vagy az alkotó és a befogadó közti kommunikáció nehézségeiről beszél.

Egyébként részben a műalkotás önazonosságának ez irányból felvetődő kérdésre reflektálva Tandori Duchamp leghíresebb művét tovább is örökíti a kilencvenes években: „Képzeld el, jöttem az utcákon – Dob utca, minden, csupa ilyen jó helyen, de baromi iramban: már itt lennék egy fél órája, csak elcsászkaáltam valahogy –, hát mit látok? Egy WC-csésze van ott. Na mondom, üzen, öreg! Tudod? Üzen az öreg. És ez! Vártam a folytatást, és a túlsó sarkon

<sup>135</sup> Arthur C. DANTO: *Hogyan semmizte ki a filozófiai a művészetet?* Bp., Atlantisz, 1997, 28. (Babarczy Eszter fordítása)

<sup>136</sup> Arthur C. DANTO: *A közhely színeváltozása*. Bp., Enciklopédia, 1996, 119. (Sajó Sándor fordítása)

<sup>137</sup> Vö.: KAPPANYOS András: *Líra és ready-made*. 2000, 2004/2, 72-76.

egy nagy adag kutyaszarba léptem. Oké, értem! A WC-csésze a régi, a szar mindig új: meg van jegyezve. Meg is fogom írni egyszer, ez volt az üzenet.”<sup>138</sup> És aztán meg is formálta, versben: „hát én hasra voltam esve, sőt aztán, ezt is megírtam, / hanyatt majdnem, mikor egy avantgárd galéria felé sietve a Király, / v. Dohány utcán csaknem hasraestem egy kutyaszaron, s mellettem, / ahogy kétségbeesett egyensúlyozásom közepette felnéztem, / egy vécécsésze állt, fejjel lefelé (vagy fölfelé, mindegy), / a romtelek szélén a kutyaszar mellett állt.” (*Boldog és bolondos – Duchamp-közép tanulmányköltemény*<sup>139</sup>). Tandori ezekben a szövegrészekben épp arra utal, hogy az egykor meghökkentő kiállítási tárgy, a piszoár, mára már klasszikussá, sőt ikonikussá vált, és csak egy új kontextusban telítődhet újabb jelentésekkel (elnezést a képzavarért). Tudniillik Duchamp egy original, saját maga vásárolta piszoárt állított ki, pedig akár egy Dob utcában – vagy egy hasonló „jó helyen” – talált társát is kiállíthatta volna, és talán ma már ezt tenné – ha nem tette volna kilencven évvel ezelőtt amazt. Ugyanakkor Tandori e pár sora arra is rávilágít, hogy a művészetellenes gesztus előbb-utóbb művészi gesztussá lesz, hisz eszünkbe juttatja, hogy a WC-csésze „eredetije” ma már vagyonokat ér, pontosan úgy, mint bármely más híres képzőművészeti alkotás. Danto meg is jegyzi – miközben arról az ugyancsak fontos kérdéstről beszél, hogy a Duchamp-jelenség tisztán művészetfilozófiai értelmezhetősége nem teszi lehetővé az esztétikai értékelést, hisz értelmetlen a piszoár fehérségéről vagy formájának szépségéről beszélni –: „bármennyire csodálom is filozófiai szempontból, gondolkodás nélkül elcserélném bármelyik Chardinre vagy Morandira – vagy, a műkereskedelem túlzásainak ismeretében, esetleg egy közepes Loire menti kastélyra.”<sup>140</sup>

Az *Egy talált tárgy*.. ready-made-jei közül talán a *Mottók egymás elé (Pasziánsz)*<sup>141</sup> című számolja föl a legradikálisabban az „irodalmi” és a „hétköznapi” szöveg határait. A verset elsőként, 1972-ben – tehát már a

<sup>138</sup> *A képekről. Tandori Dezső és Várnagy Tibor beszélgetése a Liget galériában, 1996-ban, Tandori kiállításának megnyitóján.* = T. D.: *A vízre írt név.* Bp., Liget Galéria, 1996, 5.

<sup>139</sup> *Enigma* (művészetelméleti folyóirat), 39. szám (2004), 5-10. (7.)

<sup>140</sup> Arthur C. DANTO: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Bp., Atlantisz, 1997, 49. (Babarczy Eszter fordítása)

<sup>141</sup> Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetnek eddig három kiadása volt, a *Mottók...* azonban csak a második, 1995-ös kiadásban (Q. E. D.) szerepelt, az 1973-as elsőben (Szépirodalmi) és a 2001-es (Fekete Sas) harmadikban nem. Az okokról csak találgatni lehet, az azonban biztos, hogy a vers poétikailag sokkal erősebb szálakkal kötődik ehhez a kötethez, mint az 1976-os *A mennyezet és a padlóhoz*, ahol tehát eredetileg megjelent.

folyóiratközlés<sup>142</sup> után, recepciótörténetileg igen fontos pillanatban – Vas István méltatta. Már ő felhívta a figyelmet arra, hogy Tandori kollázsszerűen illeszti egymás mellé Kosztolányi *Csáth Gézának* című versének és a *Mit tegyünk az orvos megérkezéséig* című elsősegélynyújtást tanító szöveg részleteit. A versben egyetlen újonnan született sor olvasható, mégpedig az utolsó: „és most lásd a cím alatti mottót”, Dénes Imre ezért nevezheti – a másodlagosságban rejlő pejoratív jelentés miatt nem túl szerencsésen – „másodlagos költői alkotás”-nak a szöveget<sup>143</sup>. Az 1920-ban, nem sokkal Csáth Géza, Kosztolányi unokaöccsének öngyilkossága után születhetett Kosztolányi-vers *választása és elrendezése*, valamint az a tény, hogy nem a teljes vers idéződik, hanem csak negyvennyolc sor a nyolcvannégyből – ráadásul ezek sem az eredeti sorrendben, tehát a vers belső struktúráját is felborítva –, az elődszöveggel, azaz a hagyománnyal való játék gyakori formája. Hasonlót láthatunk például Eliot *Átokföldjében*, habár ott az idézetek mégis csak alárendelődnek a „saját” szövegeknek, míg Tandorinál nincs is saját szöveg, így legfeljebb a címnek, illetve a címben kifejezett költői tervnek tudnak az idézetek alárendelődni.<sup>144</sup> Amikor azonban Vas István „kollázs”-nak nevezi a Tandori-verset, az *Átokföldje* fordítójaként az Eliot-Tandori kapcsolatra is utal.

A Kosztolányi-vers meglehetősen érzélgős, ódai hangvétele áll talán a Tandori-szöveg célkeresztjében, ez lehet az a beszédmód és költői attitűd, melyet finoman, de annál látványosabban utasít el a vers nyelvi történése során Tandori. A klasszikus költőiség minden szegmensét – heves érzelmek, emelkedett hanghordozás, kimért szóhasználat, tiszta rímek stb. – felvonultató Kosztolányi-vers mellett ugyanis a teljesen hétköznapi, sőt egy átlagos hétköznapiénál is szikárabb, szárazabb, nyelvileg színtelenebb és hivataloskodása miatt meglehetősen komikus szöveget idéz az egészségügyi könyvecskéből, mely utóbbi ezáltal ironikus alakzattá merevül. De az elutasítás gesztusa magában a verscímben is megjelenik, hiszen hogyan lehetnek egymás mottói ezek a szövegrészletek? Csak úgy, ha ezáltal a két nyelvi réteg közelít egymáshoz.

<sup>142</sup> TANDORI Dezső: Mottók egymás elé. *Új Írás*, 1972/12, 18-20. (Vas István elemzése ugyanitt 20-24. – kötetben: VAS István: *A ragasztás diadala. (Egy Tandori-versről)*. = V. I.: *Tengerek nélkül*. Bp., Szépirodalmi, 1978, 278-287.)

<sup>143</sup> DÉNES Imre: Egy másodlagos költői alkotás elemzése. *Irodalmi szemle* (Pozsony), 1980/6, 559-664.

<sup>144</sup> Vö.: KAPPANYOS András: *Kétséges egység. Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*. Bp., Janus/Osiris – Balassi, 2001, 278-280.



Egyik sem jelenheti Tandori számára a megszólaltatni kívánt költői nyelvet, de mindkettő jelez valamit belőle, amennyiben az érzelm közvetlenségének vállalása szinte önmaga paródiája, a teljes személytelenség viszont nyilván nem átsajátítható. E köztes helyzetet, a leválási folyamatot egyrészt az elidegenítés és az alulközlés, másrészt az alkotásfolyamat szövegbeli megjelenítése, az ihlet demitizálása jelzi. Tverdota György ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy a Tandori-líra legfontosabb előfutára épp a Kosztolányi-költészet, csak hogy nem a húszas évek szecessziós halálvágytól nehézkes és kissé dekadens modellje, melyet a *Csáth Gézának* kiválóan reprezentál, hanem a *Meztelenül* utáni, nagyobb stilisztikai-modalitásbeli gazdagságot mutató versbeszéd<sup>145</sup>. Vagyis a vers ebben az esetben is gesztusként olvasódik, az idézetekből összeállított szöveg változatlanul hagyott sorai egymáshoz képest nyernek új értelmet, mégpedig azáltal, hogy mint egy felkiáltójelet, Tandori kiteszi az egészségügyi tankönyv részleteit a számára érvénytelenné vált beszédmód elé és mögé.

A versnek az életművön belüli helyét visszamenőleg is megerősítette, hogy a 2004-es *Az Éj Felé* című verseskötetben újrafogalmazza a két szövegtípus viszonyát, Ebben a kötetben a ciklusok előtti mottóként funkcionáló Kosztolányi-versrészletek közé beékelte szövegek már nem „talált tárgyak”, hanem eredeti, zömmel az öregedés és a halál aspektusait felvillantó alkotások, melyek ráadásul sok tekintetben meg is idézik a Kosztolányi-versbeszédet. Azaz az eredeti Tandori-vers szikár, érzelemmentes szöveghelyeire kerülnek az ugyancsak konkrétan és tényszerűen, de annál több indulattal és érzelemmel beszélő versek, melyek mégis másként ilyenek, mint általában a Kosztolányi-költészet és konkrétan az immár másodszor megidézett -vers. Azaz itt nem az egészségügyi könyvecske, hanem a Tandori-versek mondják el, mit is kell tenni az orvos megérkezéséig, még ha előre tudható, hogy az orvos, legyen akármilyen orvos, nem fog tudni segíteni a betegen. És voltaképp ez a pont: a halál jelenvalóságának és elkerülhetetlenségének érzése egyfelől, belátása másfelől, mely oly közel hozza a korai Tandori-művet és a harminc évvel későbbi kötetet egymáshoz. Ugyanakkor a Kosztolányi-vers – akár távolságtartással, akár megrendüléssel olvassuk – egy önmagát a végsőkéig komolyan vevő gyászvers, az

---

<sup>145</sup> TVERDOTA György: Csáth, Kosztolányi, Tandori és Vas. *Alföld*, 2004/5, 38.

emlékezés, a tisztelet és a halál hatalma előtti meghajlás, melyből főleg ez az utolsó aspektus válhat újra fontossá a Tandori-költészet számára is.

Margócsy István a hetvenes évek eleji változások eseményjellegét vizsgálva, az ekkor bekövetkezett, Tandori Dezső, Petri György és Oravecz Imre nevével fémjelezhető líranyelvi fordulat poétikai jellegzetességeinek leírásakor többek között a szavak szótári jelentésének elbizonytalanítására, illetve a szó és a mondat versbeli viszonyának átértékelésére hívta fel a figyelmet: „Ami a megelőző költők számára szinte magától értetődő volt, miszerint a szó *magában áll*, s nyelvészetileg szólván: szótári jelentésében is megragadható (...) az megszűnik ebben az újabb korszakban evidenciaként működni.”<sup>146</sup> Margócsy úgy látja – miközben hangsúlyozza, hogy csak egy speciális, a költészettörténetnek is csak egy rövid szakaszára jellemző nyelvi magatartásról beszél –, hogy az újabb magyar költészetben alapjelenség, hogy egyrészt a mondat, sőt a szöveg *egésze* határozza meg a mondat szavainak jelentését, másrészt a deklaratív nagy szavak – mint amilyenek Juhász Ferenc többszörösen összetett szó-szüleményei (pl.: „nárcisz-szirom-belső-bársony”), vagy Illyés Gyula varázsige-súlyú szavai – eltűnnek, és e változás számos versben tematizálódik is. Ez utóbbira hozza példaként Tandori *Horror* című versét: „akkor inkább / el / gat-getek // Rémületemben”, ahol a gyakorító képző kap a szövege kitüntetett helyén szószerpet, hasonlóan a *Magányűjtés* ragjaihoz:

*Vajmi keveset  
tudtam meg a \*-ról, -ről.  
Megtudtam például, hogy \*\*  
de azt már például nem tudtam meg, hogy \*\*.*

---

\*\**: ld.: \**

Korábban a toldalékok legfeljebb egy-egy áthajlason keresztül hangsúlyozódhattak, itt azonban valóban önállósulnak, gyakran – mint például a *Horrorban* is – hangzásukat használva fel a jelentésalkotásra. A vers eközben, ha indirekt módon is, a nyelvről kezd el beszélni, a szavak alakulásáról, képzéséről és a mondatbeli viszonyok grammatikai rögzítettségéről, illetve ennek

---

<sup>146</sup> MARGÓCSY István: „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 267.

technikájáról és eszközeiről, voltaképp lefokozva a meg sem jelenített szótári szavakat. Fordított eset, de szintén a nyelvi megformálás technikáira utal, amikor a versben csak a szótövek szerepelnek, toldalékok nélkül – a 'lényeges nevek' igényét ironikussá téve –, radikális esetben csak szófaji megnevezésükkel, mint a fentebb emlegetett határon való átlépést tematizáló *Az innenső és a túlsó part* című versben:

## I.

*Kérdőszó; jelző (határozó);  
(lét-) ige (feltételes jelen); névmás (3. sz. „részes”);  
időhatározó.*

## II.

1.); 2.)  
3.); 4.); 5.).

---

1.)		- kérdőszó;
2.)		- jelző (határozó);
3.)	<i>Hiányzó</i>	- (lét-) ige (feltételes jelen);
4.)		- névmás (3. sz. „részes”);
5.)		- időhatározó.

A kétféle beszédpozíció tematizálásában az egyik, az *innenső part* lenne a vers első szakasza, melyben egy szabályos mondat nyelvtani sémája szerepel, azaz az egyes szóhelyek az adott nyelvtani kategóriának megfelelő szavakkal, tehát jelentésekkel akár feltölthetők is lennének (pl.: „~~Hol keserű lenne neki holnap.~~”), a második esetben, a *túlsó parton* azonban már csak e mondat hiánya érzékelhető. Azaz már az első esetben is elveszett a vers, hisz csak a váza látszik, egyrészt a szavak, másrészt a köztük lévő viszonyt meghatározó toldalékok hiánya miatt, a másodikban azonban már a váz sem látható, csak a szavak afféle árnyéka, megürült helye, ami végső soron a vers lehetőségének a felszámolását jelenti. Hiszen a versben az *innenső part* a költészeti hagyomány által meghatározott mondatok helye lehetne, amit tehát voltaképp az egész kötet elutasít, a *túlsó part* pedig egy új költészet kontextusát jelenthetné. Csakhogy az „*innenső*” mindig közelebb van, mint a „*túlsó*”, azaz a vers mindeközben azt is jelzi, hogy a nyelv számára nincs másik part, pontosabban ez az alternatíva az elnémulás lenne, ahogy ezt egyébként egy másik versben a lehető legegyszerűbben ki is jelent: „Még ennyit sem szabadna így kimondanunk.” (*Egy vers vágóasztala*) És voltaképp ez a legnagyobb különbség Tandori egyébként

egy irányba tartó első és második kötete között: a *Töredék...*-ben még kimondódik a probléma, az *Hommage* vagy a koanok a hagyományos kereteken belül jelzik, hogy a folytathatóság kérdéses, az *Egy talált tárgy...* versei viszont valóban töredékek, szó-, mondat- vagy épp sakkjáték-darabkák, melyek eljutnak a végső határig, ahonnan a költészet valóban folytathatatlan. Míg az első kötet betartja a grammatikai kereteket, a második már nem is ragaszkodik a szótári nyelvhez: írásjelekkel, üres laprészekkel, vagy más nyelvi kódrendszerekkel, például a sakk jeleivel beszél. Mondhatni köztes és időleges helyek csupán ezek az egyedi, a költészet egészére reflektáló szövegek, melyek mint gesztusok határozott nyelvkritikai és művészetfilozófiai attitűdöt is rejtnek, a költészet emelt hangzásvilágát, illetve a költő mágikus és patetikus tiszteletét ironikusan elutasító beszédmódot alakítva ki.<sup>147</sup>

A *Mottók...*-hoz némileg hasonló eljárással találkozhatunk a *Godot-ra várva: 11 aero-mobil* című szövegben. A verset, mely eredeti helyét csak az *Egy talált tárgy...* második kiadásában nyerhette el<sup>148</sup>, Bojtár Endre vizsgálta először (1971-ben, egy lengyel folyóirat lapjain, és írása egyben a cenzúra kijátszása is volt, hisz addig a vers nem jelenhetett meg nyomtatásban<sup>149</sup>), majd Fogarassy Miklós írta meg a Tandori-szöveggel kapcsolatos, ugyancsak megfontolásra érdemes észrevételeit<sup>150</sup>. A vers három részből áll: a Beckett-drámát idéző címből, az *Über die Fontänen* című Rilke-vers nyersfordításából, illetve a nyugat-európai repülőjáratok átszállási kapcsolatait is jól jelző térképből. A mű jelentése ez esetben is e három komponens és az olvasó összjátékából születhet. A fordítás és az utazás kapcsolata látszólag egyértelmű: egyik városból a másikba repülni analóg a két nyelv közötti közlekedéssel, habár a nyersfordítás szerepeltetése – miközben tudjuk, Tandori az egyik legkiválóbb műfordítónk, és Rilkétől is sokat fordított, és rendelkezésére állt Kálnoky László műfordítása is,

<sup>147</sup> Vö.: MARGÓCSY István: *Líra és kultusz*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 267.

<sup>148</sup> A tiltás oka talán az lehetett, hogy, a hetvenes évek elején Magyarországról jószerével elérhetetlen nyugat-európai repülőjáratokat említve némi politikai tartalom is került a szövegbe. A kötet második kiadása 1995-ös, az Enigma Kiadó munkája. Ebben a kiadásban a *Godot...* mellett még négy „új” vers szerepel: *Az interjú, Egy konstelláció megpályázása, Posztumusz játékszervény, Mottók egymás elé*. Érdekesség, hogy az *Egy talált tárgy megtisztításának* harmadik kiadásából (Fekete Sas, 2000), ezek a versek ismét hiányoznak.

<sup>149</sup> Maga a dolgozat és története: BOJTÁR Endre: *A mű-szubjektum metamorfózisai* = B. E.: *A kelet-európeér pontossága*. Bp., Krónika Nova, 2000, 35-44.

<sup>150</sup> FOGARASSY Miklós: Három Tandori-vers. *Apollon*, 1993/1, 161-163.

mely már az 1961-es Rilke-kötetben megjelent<sup>151</sup> – mintha azt jelezné, hogy mégsem lehet gond nélkül megérkezni egyik nyelvből a másikba. Ráadásul a vers más intertextuális folyosókat is kinyit: nem csak Beckett felé, de épp a Rilke-vers címén keresztül Duchamp felé is. Másrészt a *Godot-ra várva* olvasataiban gyakran előkerül az istenvárás metaforája (ti. God = 'isten'), és a Tandori által idézett-fordított Rilke-vers is Istenről, Isten hiányáról beszél a maga hideg pesszimizmusával. Vagyis Tandori a kollázstechnikával nem pusztán egy metaszöveget hoz létre, melyben kritikus a hagyománnyal szemben, melyben túlhaladottnak nyilvánítja például Kosztolányi vagy Rilke pozícióját, de klasszikus lírai tartalmakat, ott a halál-, itt az Isten-kérdést átgondoló és megszólaltató jelentésszinteket is kiépít. Azaz nem a költészeti témákat, hanem a beszédmódokat vonja kritika alá.

A ready-made és a jelvers határesetete a *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből*:

)  
(

A vers szövege a címen kívül mindössze két egymás alatt elhelyezkedő jel. Ezek az elsősorban zárójelnek olvasható fülek azonban nem is egy, hanem két feltételezett zárójel darabjai, hisz az első bezár egyet, a második pedig kinyit egy másikat. És minthogy a címben halottas urnáról van szó, a zárójel vége az élet végére utalhat, míg az újabb zárójel kinyílása egy újabb élet kezdetére, amit akár egy költészeti korszak lezárását és egy másik újakezdését tematizáló allegóriának is olvashatunk. A jelek személytelensége hasonló az urna által rejtett por és hamu jellegtelenségéhez, melyek bár egy bizonyos ember hamvai, már nem rendelkeznek semmiféle megkülönböztető jeggyel, már nem mondható például az így eltemetendő emberről, hogy „milliók közt az egyetlen”. Széles Klára szerint a redukció egy másik síkon is végbemegy, hisz az urnának is csak a fülei vannak előttünk, az urna 'teste' (már) nincs<sup>152</sup>. Azaz a vers a nemléte hatványozza: halottas urnáról, tehát eleve a halálról beszél, de csupán jelekkel, és végül e jelek is egy teljességében jelen nem lévő jelrendszer darabjai. Ráadásul a

<sup>151</sup> Rainer Maria RILKE: Válogatott versek. Bp., Magvető, 1961, 183. (A *szökűkutakról* címen)

<sup>152</sup> SZÉLES Klára: A Tandori-szigetecsoport. *Új Írás*, 1981/5, 114.

zárójel másodlagosságra, érdektelenségre utal, hiszen zárójelbe tenni az életet már önmagában is egy erős, kvázi-megsemmisítő gesztus.

A e. e. cummingsra utalás az értelmezési keret szűkítésén túl azonban azért is fontos – hisz a vers e nélkül is 'érthető' lenne –, mert jól jelzi, hogy az avantgárd hagyománytagadása Tandorinál korántsem olyan radikális, mint például Kassáknál (pl.: „mi már távol vagyunk mindenen” – *Mesteremberek*). Tandori egészét életművét áthatja ugyanis az elődökre sugárzó tisztelet, kezdve a *Töredék... Macabre a mesterekért* ciklusával, folytatva a *Becsomagolt vízpart* hommage-verseivel egészen a *Zsalu sarokvasa* vagy *Költészetregény* esszéiig. A *Halottas urna...* is ebbe a sorba állítható: e. e. cummings afféle társszerzőként van a címben megjelölve, olyan elődként, akire ráhagyatkozik a szöveg, akinek az életműve szükségképpen bevonódik a jelentésképzésbe. Az intertextualitás elve ebben a versben, miként a *Il aero-mobilban*, nem csak azt jelzi, hogy egyetlen irodalmi szöveg sem hagyhatja figyelmen kívül önmaga hagyományba-ágyazottságát, hanem arra is ráirányítja a figyelmet, hogy – miként Kulcsár Szabó Ernő fogalmaz – „a posztmodern műalkotás mintegy önmaga korlátozott horizontját próbálja túllépni más szövegek és modalitások szemléletformáival”<sup>153</sup>. Hiszen az intertextualitás azért is tartozik lényegszerűen a posztmodernitáshoz, mert voltaképp az új szövegeknek a hagyományhoz való viszonyát is jelöli: „a most kimondott szóban az őt megelőző szó is beszél”.<sup>154</sup> Vidai István ugyanakkor a vers intertextuális meghatározottságát vizsgálva a zárójel továbbbíródására hívja fel a figyelmet: meglátása szerint Esterházy Péter *Függőjében* – mely eredeti megjelenésekor<sup>155</sup> egy bezáruló zárójellel indul és egy kinyílóval zárult, majd az 1986-os *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetben<sup>156</sup> (melynek része a *Függő is*), a zárójelek a kötet elejére és végére kerültek, oldalnyira nagyítva – vélhetően Tandori ötlete idéződik<sup>157</sup>.

Tandori hagyománykezelésére ugyanakkor jellemző, hogy a versben nem eltávolítja, hanem alkotótársnak hívja, sőt bizonyos értelemben maga elé engedi cummingsot, és mintegy helyette írja meg az egyébként neki tulajdonított verset.

<sup>153</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság.* = K. Sz. E.: *Beszédmod és horizont.* Bp., Akadémiai, 1996, 259.

<sup>154</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság.* = K. Sz. E.: *Beszédmod és horizont.* Bp., Akadémiai, 1996, 259.

<sup>155</sup> ESTERHÁZY Péter: *Függő.* Bp., Magvető, 1981.

<sup>156</sup> ESTERHÁZY Péter: *Bevezetés a szépirodalomba.* Bp., Magvető, 1986.

<sup>157</sup> VIDAI István: *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből. Tiszatáj 1997/5, (Diákmelléklet) 5.*

Erről 1978-ban azt írja: „Tulajdonképpen fura, hogy e. e. cummingsnak nincs ilyen verse; mert lehetne, mert ez az ő életművéből következik szervesen, feltételezem, hogy van, csak – magángyűjteményben.”<sup>158</sup> Cummings természetesen többféle verset írt, de talán a Tandori-költészet szempontjából azok a legérdekesebbek, melyekben a szavak széttöredeznek, a lapon szétszóródnak, szótagokra, sőt gyakran betűkre hullnak, vagy különféle egyéb tipográfiai trükkökkel utalnak a nyelv alapköveire és a versépítkezés sajátosságaira, illetve a mégis megőrzött egység sérülékenységére. A kapcsolatot erősíti, hogy Cummingsot, méghozzá ötven versét, fordította is Tandori<sup>159</sup>, ami talán a köztük feltétlenül meglévő alkati hasonlóságokkal is magyarázható: mindketten kísérletező, a képzőművészetre is nyitott költők. 1977-ben publikálta *ITT NYUGSZEEK STOP E... E... CUMMINGS* című<sup>160</sup> szonettjét egy a „rokonságot” is elemző-magyarázó esszé társaságában<sup>161</sup>, majd *A becsomagolt vízpart*-ban, 1987-ben tűnik fel egy újabb e. e. cummings-allúzió: *Hézagpótlás (e. e. cummings tükrös-terme)* címen, mely sajátos cummingsi, párhuzamos szerkesztésmódjával azonnal újraolvasására, az elváló szólamok tisztázására, majd ezek egymásra vonatkozásának megfejtésére késztet, habár e kapcsolat nem egykönnyen felfejthető:

*Rengeteg!  
MI SZÜK-  
csak épp  
SÉGEM  
ezt nem értem  
VOLNA RÁD?  
mégsem.*

E verssel kapcsolatban engedtessek megemlíteni, hogy amikor Ingarden *Az irodalmi műalkotás*-ban a kitöltetlen (üres) helyek problémájával foglalkozik, a tér- és időstruktúrák, valamint a sematizált látványok szükségképpen hiányosságai mellett a jelentésegységek rétegét is érinti, állításait olyan mondatpárok illusztrálva, melyekben a két egymást követő mondat között

<sup>158</sup> TANDORI Dezső: Mi mondható róla, mondható róla. *Híd*, 1978/2, 211.

<sup>159</sup> *e. e. CUMMINGS 99 verse*. Bp. Európa, 1975. (szerk. Várady Szabolcs)

<sup>160</sup> Kötetbeli címváltozata: (*ITT NYUGSZEEK STOP E STOP E STOP CUMMINGS*) = T. D.: *Még így sem*. Bp., Magvető, 1978, 43.

<sup>161</sup> TANDORI Dezső: *ITT NYUGSZEEK STOP E... E... CUMMINGS* – Egy versről. *Kortárs*, 1977/9, 1440-1445.

nincs kézenfekvő logikai kapcsolat<sup>162</sup>. A kapcsolatot az olvasónak kell létrehoznia, a műből addig nyert és a művön kívüli ismereteire támaszkodva. Az egyik példájában a „Fiam jó bizonyítványt kapott.” és az „(Ő) nagyon elégedett, s vidáman játszik a kertben.” mondatok összefüggéseit vizsgálja, míg a másikban „A gyerek sír.” és „Az, amelyik két egyenlő egymásra merőleges átlóval rendelkezik” mondatokat. Világos, hogy két szélsőséges esetről van szó, hiszen az első példában a személyes névmás mint önmagán túlmutató, és ezért funkcionálissá váló jelentésem félreérthetetlenül jelzi a két mondat alanyának identikusságát, így az olvasó a példa második mondatában szereplő, az amúgy egy izolált mondatban meghatározatlan személyes névmás jelöltjét könnyen azonosíthatja (a „fiam”). Ezzel szemben a második példában könnyen tűnhet úgy, hogy a két mondat között *semmilyen* összefüggés sincs, azaz a két mondat jelentéstartalma egyetlen jelentéselemen keresztül sem kapcsolható össze. Ingarden ezen a ponton hajlamos azt állítani, hogy ebben a példában valóban két abszolút önálló mondatról van szó, de biztosan lennének olyanok, aki ha egy versben olvasnának két, ilyenformán egymást követő mondatot, nem mondanának le azonnal a mögöttük lévő szerzői intenció, azaz a két mondat közötti összefüggés kereséséről. Különösen az avantgárd szövegek közül lehetne ennél még meglepőbb, mégis asszociatív viszonyban lévő mondat-együttesekkel példálózni – ahogy például Szegedy-Maszák Mihály is teszi, Ingardennek épp ezzel a vizsgált állításával vitatkozva.<sup>163</sup> Szegedy-Maszák szerint ugyanis egy műalkotás elemzésekor eleve nem zárható ki *bármely* két mondat összefüggése, hiszen ezzel a mű belső törvényszerűségét vennénk semmibe, ami éppenséggel megköveteli, hogy két egymást követő mondat között legyen *valamilyen* kapcsolat. Az olvasó pusztán az egymásra következés miatt is automatikusan „rejtett indokot” keres, és Szegedy-Maszák szerint a nyelv rendszerszerűségéből következően találni is fog, hiszen ebből következően bármely mondat bármely másikkal illeszthető, és az illesztés mikéntjéről, mint írja, épp „az irodalom történetileg változó s a nyelvhez képest másodlagos szabályrendszere ad eligazítást”<sup>164</sup>. Szegedy-Maszák példája *A ló meghal a madarak kirepülnek* utolsó két mondata – „én KASSÁK LAJOS vagyok / s fejünk fölött elrepül a nikkal

<sup>162</sup> Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*. Bp., Gondolat, 1977, 153-154.

<sup>163</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A fenomenológia diadala és buktatói*. *Nagyvilág*, 1979/3, 450.

<sup>164</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m., 451.



szamovár” –, amivel csak az a gond, hogy talán nem is két mondat, de ez magát az érvet nem gyengíti. Ez a két sor ugyanis ingardeni értelemben összefüggéstelennek minősülne, hiszen az ő második példájára rímel, viszont a mű recepciótörténetéből jól látszik, hogy az olvasók jelentős része épp e zárás értelmezésére fordítja energiái nagy részét. Erre pedig nyilván a két sor mögött álló, a konkrét versből és a kassáki életműből mint a legszélesebben értett irodalmi szövegekből hozzáférhető jelentésrendszer ad lehetőséget.

Végezetül beszélnünk kell az *Egy talált tárgy megtisztításának* azon nyelven túli jelentésképző eszközöket kereső verseiről is, melyek egyrészt absztrakt szimbólumokkal, másrészt a szöveg grafikai elrendezésével operálva próbálnak szöveg és olvasó között új kommunikációs csatornákat bevezetni. Az utóbbi csoportba tartozik többek között a képvess egy szélsőséges, ám annál eredetibb megnyilvánulása *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című, a cím alatt egy üres lappal „beszélő” szöveg, míg előbbieik közé *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz*, melyben egy sakklépés jelei alkotják a versszöveget, pontosan úgy, ahogy a csak *A mennyezet és a padló* (1976) című kötetben megjelent, de poétikailag több más vershez hasonlóan inkább az *Egy talált tárgy...-hoz* tartozó *A posztumusz játékszervény*-ben egy kitöltött hathasábos totószervény kódjai kerülnek át az új metaforikus jelrendszerbe. E versek legfőbb és közös jelentősége a nyelv határainak kitágításában, a nyelvkritikai fenntartások jelzésében, a költészet létmódjára való reflexiók radikalitásában, és a hagyományos költői témák iránti ambivalens viszony kinyilvánításában ragadható meg, melynek egyik kiindulópontja lehet, hogy a sakkverseket egyes kritikusok egy klasszikus témák, a jó és a rossz harcára reflektáló, vagy épp szerelmes versként olvassák.

A sakktrilógia (*A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz*, *Táj két figurával* és *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn*) értelmezése körül a kilencvenes évek közepén egy kisebb vita is kialakult, miután Tarján Tamás elemzését Hites Sándor korrigálta, amihez Domokos Mátyás, majd Fogarassy Miklós is hozzászólt. Tarján szerint a versek közül az elsőben, *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* címűben a világtörténelmi kezdet, a nyitás új időszámítást kezdő lépése fogalmazódik újra, melyre egyszerre utal Jézus születési helyének említése („betlehemi istálló”), a tradicionális Krisztus-

szimbólum megjelenése („kis jószág”), illetve versszövegben megjelenő lépés – Tarján szerint nyitólépés (Hc3) – sajátja, hogy tudniillik az egyetlen lehetséges tiszttel, az egyik huszárral történik<sup>165</sup>. Az érvelés gyenge pontja a verscím határozatlan névelője, hiszen a „kis jószággal” azonosított Krisztusból csak egy van. Menyhért Anna viszont épp a potenciális ismétlődés, a visszafordulás, illetve az átváltozás mindenki előtt nyitva álló lehetősége miatt tartja helyénvalónak és e szempontok miatt kifejezőbbnek is a költő névelőválasztását<sup>166</sup>, és annyiban feltétlenül igaza van, hogy az evangéliumi történet célja szerint mindenki krisztusivá válhat.

A vita azonban voltaképp a második vers, a *Táj két figurával* című körül bontakozott ki, melynek transzcendentáló, „sajátszerű metanyelv”-ét Tarján Tamás a világos gyalogból Krisztussá változás „történeteként” olvassa, amit a sötét huszár „irracionális és reménytelen” ide-oda lépegetése előz meg, majd kísér:

	<i>Hh6</i>
	<i>Hg4</i>
	<i>Hf6</i>
	<i>Hh7</i>
<i>c5</i>	<i>Hg5</i>
<i>c6</i>	<i>He6</i>
<i>c7</i>	<i>Hd8</i>
<i>c8H</i>	

A két egymás melletti oszlop lépései akár egy sakkjátszma részletét is mutathatják, ám egyáltalán nem evidens, hogy miként Hites Sándor teszi<sup>167</sup>, feltétlenül azt kell látnunk benne. Ahogy az is kérdéses, hogy Tarjánhoz és Hiteshez hasonlóan szakrális keretben, világos és sötét, jó és rossz vagy Krisztus és a Sátán küzdelmeként, egy kísértés történeteként kell olvasnunk a szöveget. Az ő interpretációjuk szerint a versben a „c” mezősoron haladó Krisztust próbálja a *d* mezősorra téríteni a fekete huszár, azaz a Sátán, ezért kínálja fel magát ütésre az utolsó lépés előtt a *d8*-ra helyezkedve, melyet a „küldetését” teljesítő Krisztus-figura nem fogadhat el. Tarján, a bírálatokra reagálva eredeti

<sup>165</sup> TARJÁN Tamás: *Matt, három lépésben, Tandori Dezső „sakk-trilógiájáról”*. = T. T.: *Egy tiszta tárgy találgatása*. Bp., Orpheusz, 1994, 28.

<sup>166</sup> MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*. = M. A.: *„Én”-ek éneke*. Bp., Orpheusz, 1998, 139.

<sup>167</sup> HITES Sándor: *Sakktábla és kísértés I. Holmi, 1995/5, 727.*

írásához annyit tesz csak hozzá, miközben fenntartja a saját olvasatának jogosságát is, hogy a verset lezáró állás sem tekinthető végállomásnak, a küzdelem lezárulásának, csupán egy stádiumnak, melyet *végtelen* további lépés követhet<sup>168</sup>. Szerinte a két figura azért nem üt egyszer-egyszer – mikor pedig megtehetné –, mert fehér és fekete csak együtt és egymásra utalva létezhet, ha valamelyikük ellentéte eltűnne, akkor emez sem bírná tovább „viszonyértelmét”, azaz az ütés, a másik megsemmisítése egyben önmegsemmisítés is lenne. Mi tagadás, kecsgettető *A betlehemi istállóból...* „Hc3” lépését a *Táj...* „c” mezősorán végighaladó gyaloggal kapcsolatba hozni – sőt az első vers lépését a második lépéseinek előzményének tekinteni –, csak hogy nem szabad elfelejteni azt a nem elhanyagolható tényt, hogy az első versben egy huszár lép a c3 mezőre, míg a másodikban egy később huszárrá változó gyalog. Vagyis inkább mondható, hogy e versek között koncepcionális, tudniillik a sakk kódrendszerének felhasználásából eredő, és legfeljebb csak ezen keresztül tematikai a kapcsolat. A konkrét tematikai folytonosság ellen szól egyébként az is, hogy sem Tarján, sem Hites nem illeszti a történetbe a harmadik sakkverset, és bizonyára azért nem, mert az még egy olyan durva összemossással sem kapcsolható, amelyet az első két vers esetében megtettek.

De nem szolgál a vitához ugyanott hozzászóló, a szakrális keretet ugyancsak elfogadó és az első két sakkverset együtt olvasó értelmezést is átvevő Domokos Mátyás sem az iméntieknél jobb érvekkel<sup>169</sup>. Előbb ugyanis osztja az előtte szólók véleményét, majd csupán néhány sakk-szakmai megállapítást tesz, végül pedig felveti, hogy a huszár H jele talán Hamletre utalhat, aki a Shakespeare-i drámában „örültséget mímelő, sátáninak tetsző ámokfutása végén voltaképp az áldozati bárány sorsára jut”, ugyanúgy, mint a versbeli sakk huszára.<sup>170</sup> Nem érzem kellően megalapozottnak ezt az ötletet, ám Domokos írásának nagy erénye, hogy a vitában egyedülként utal arra, hogy a sakkban a laikus nem tudja megítélni, mi racionális és mi nem, ugyanis a győzelemhez alkalmasint épp a megszokott és megtanult sémáktól való eltérés vezethet, mely nem egy-egy új lépést, hanem egy új lépéssorozatot jelent. És ennek a sorozatnak a versben alkalmasint csak a kezdetét láthatjuk, sőt, csupán két bábu mozgásáról

<sup>168</sup> TARJÁN Tamás: Sakktábla és kísértés II. *Holmi*, 1995/5, 729.

<sup>169</sup> DOMOKOS Mátyás: Sakktábla és kísértés III. *Holmi*, 1995/5, 729-732.

<sup>170</sup> DOMOKOS Mátyás: Sakktábla és kísértés III. *Holmi*, 1995/5, 731.

van tudomásunk, holott legalább még a két király a táblán van. Mérő László ugyanakkor hosszasan elemzi az amatőr és a mesterszintű sakkjátékos döntéshozatali mechanizmusa közötti különbséget, és arra jut, hogy miközben utóbbi mindig nyer az előbbivel szemben, a mester nem gondolkodik feltétlenül többet egy-egy lépés meghozatala előtt. És ennek szerinte épp az az oka, hogy a nagymester egyrészt felismeri a játszma azon kulcspontjait, ahol érdemes mélyebben gondolkodni, másrészt képes olyan lépéseket tenni, melynek hosszú távú következményei egy amatőr játékos számára beláthatatlanok<sup>171</sup>. Ezért egy sakkjátszma mélyebb értelmét szinte lehetetlen is elmagyarázni és megértetni egy laikussal, hiszen ha nincs birtokában a sakknyelv speciális elemeinek, akkor semmilyen más nyelven nem férhet közel a játék során megtörténő, szigorú értelemben vett nyelvi eseményhez. Vagyis a Tandori-szöveg utolsó lépése is tekinthető ilyennek: egy a laikusok számára megmagyarázhatatlan döntésnek, mely esetleg mégis a „győzelemhez” vezet. Mindez annál is inkább elgondolkodtató, mert a sakkversek a kötet *Az amatőrség elvesztése* ciklusban kaptak helyet. Azaz lehetőség van a sakkban elsődleges amatőr-mester viszonyt a hétköznapi és a költői nyelvhasználat viszonyára is átvezetni.

De visszatérve a konkrét vershez: a *Táj két figurával* lépéseinek a jó és a rossz közti küzdelmeként való értelmezését kétségtelenül legitimálja, hogy Tandori a kötetben direktebb módon is foglalkoztatta a téma, mégpedig *A Sátán körbemutogatja Jézusnak a világot* című versben, miként az is, hogy a sakk játékstruktúrája és szimbolikája, azaz a király lépésképtelenné tétele valódi drámai helyzeteket szül, harccal és szellemi küzdelmekkel. Mégis érdemes Fogarassy Miklós interpretációját is felidézni, mely egy teljesen más síkra tereli az értelmezést. Azt ő is hangsúlyozza, hogy az efféle jelversek eleve enigmatikusak, a lezárás értelmében megfejthetetlenek – törvényszerű a többféle, nem is feltétlenül egymásnak ellentmondó vagy erőszakos olvasat. Fogarassy – részemről is osztott – véleménye szerint Tarján Tamás elemzése feleslegesen „túlkombinálja, túlideologizálja a valós, sakkversbeli tényállás magyarázatát”, holott egy klasszikus szerelmi történet eseménysorát is láthatná benne: a magányosan kóborló figura mellett hirtelen feltűnik egy másik, nála kisebb, az felé lép, majd mikor kiüthetné, inkább kiszolgáltatja magát neki, hogy aztán a

---

<sup>171</sup> MÉRŐ László: *Észjárások*. Bp., Akadémiai, 1989, 127-130.

második figura se az agresszív lépést, a kiütését válassza, hanem a vele azonossá válást.<sup>172</sup> Bevallom, számomra szimpatikusabb ez az értelmezés, holott hasonlóan kombinált és ideologizált, mint a fentiek, és még inkább pusztán a szövegből magyarázza a verset, minden külső – az életmű kontextusából, vagy más irodalmi, művészeti alkotásokból nyert – érv nélkül. De annyiban az előzőek előtt jár, hogy kitér a vers nyelvi gesztusára is, hiszen azt mondja, hogy semmi egzotikumot nem próbál közölni a szöveg – egy egyszerű udvarlás és az udvarlás elfogadása lenne tehát narratív séma –, és az újdonsága csupán abban áll, hogy ezt a sakknyelv kódjaival képes elmondani.

Úgy érzem, előbbre juthatunk, ha nem egy *valódi* sakkjátszma részleteként olvassuk a verset, és ezzel megspóroljuk „a leütni vagy nem ütni” kérdéssel járó sakkszakmai problémákat, valamint elérjük, hogy a szövegformálás megértésékor ne a sakkjátékos célja (tudniillik a győzelem) legyen az orientáló elem, hanem az előtérben játszódó (szerelmi) történet belső törvényszerűsége, szimpla partitúrája. Az átváltozás így az azonosulás jegyében történik, azaz azért lesz a beérkező gyalogból épp huszár, hogy ezzel mintegy megadva magát csábítójának, egy szintre lépjen vele. Tandori eszerint egy olyan verset és versmodellt hozott tehát létre, mely nélkülözi a hagyományos költészet majd minden tulajdonságát: először is nem szótári szavakból áll, így tehát nincsenek benne szókapcsolatok, nincsenek alanyok és állítmányok, és nyilván mondatok sem. Nem beszélhetünk a vers kapcsán képekről, rímekről, verssorokról – legalábbis a klasszikus értelemben nem. S ez a gesztus Cristian Morgenstern méltán világhírű versének, *A hal éji énekének* teljesítményéhez mérhető, még akkor is, sőt annál inkább, hogy a trilógia záró darabjában, *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* címűben Tandori felszámolja még ezt a nyelvi lehetőséget is.

Ez utóbbi vers ugyanis a cím alatt csupán egy üres lapból áll<sup>173</sup>, a kötetbeli elhelyezése és a cím egyértelműnek látszó utalása sorolja a sakkversek közé. Az értelmezés itt is elsősorban az ötletet érinti, és művészetfilozófiai irányba tart, annál is inkább, mert a hasonló képzőművészeti alkotásokat juttatja eszünkbe, pl. Malevics művét, *A fehér alapon fehér kockát*, melyek szintén ilyen interpretációs aurában nyerik el jelentésüket. De gondolhatunk Duchamp egyik utolsó művére,

<sup>172</sup> FOGARASSY Miklós: *Tandori-kalauz*. Bp., Balassi, 1996, 40-41.

<sup>173</sup> Ezt sajnos több újraközlésben elfelejtik, és csupán egy sor marad ki a cím és a következő verscím között. Lásd pl.: T. D.: *Vigyázz magadra, ne törődj velem*. Bp., Zrínyi, 1989, 49.; *Tandori Dezső válogatott versei*. Bp., Unikornis, 2001, 33.

az 1966-os *Hommage à la Caissa*-ra is, mely egy üres sakktábla, a hatvannégy mezővel, bábuk nélkül, vagy egy korábbi, 1943-as alkotására, a *Zsebsakkra*, melyen a bábuk gombostűkkel vannak feltűzdelve a táblára, a játékot lehetetlenné téve<sup>174</sup>. Azt is látnunk kell azt is, hogy a művészet végpontját jelző alkotásokkal ellentétben Tandori voltaképp nosztalgikus, amire a cím fosztóképzője utal, mely mintha sajnálkozást jelölne amiatt, hogy ha a sakktábla nincs felosztva hatvannégy mezőre, ha nincsenek fekete és fehér négyzetek, akkor még egy olyan egyszerű és alaplépés sem tehető meg, amilyen a gyalogé a sakkban. Mintha a vers azt jelezné, hogy igenis kellenek határok és szabályok, afféle koordinátarendszerek, mert csak ezek között képzelhető el értelmes cselekedet, csak ezek között tudjuk definiálni akár csak a legegyszerűbb lépéseket is.

Érdemes végül újra tudatosítanunk, hogy a sakk művészeti tradíció is: Duchamp, bár nem tartozott a korabeli sakksport közvetlen élvonalába, mesteri szinten sakkozott, lapok sakkrovatát vezette, 1932-ben sakk-szakkönyvet írt a végjátékról, sőt, miután felhagyott a művészettel, szinte csak a sakknak élt<sup>175</sup>. A harmincas évek elején már Beckett is Párizsban élt, Duchamp barátja volt, és például Deirdre Bair, Beckett monográfusa szerint *A játszma vége (Fin de partie)*<sup>176</sup> című dráma ebből a barátságból táplálkozva, Duchamp szakkönyvének eredményeit felhasználva a sakk logikájára épült<sup>177</sup>. De említhető az *Átokföldje* második része, az *Egy sakkparti* is, mely Tandori számára szintén alapvető viszonyítási pont, a legutóbbi időben újra felerősödő hatással. Mindebből látszik, hogy a sakk a művészi nyelvhasználatnak is része, és a vizsgált versek ezekhez is igazodnak. Egyébként Tandori maga is magas szinten sakkozott, a kérdéses versek írása idején neve – Domokos Mátyás közlése szerint<sup>178</sup> – a *Magyar Sakkélet* feladványrovatának legjobb megfejtői között tűnt fel. Azaz sakk és költészet talán valóban nincs olyan távol egymástól: a kiszámíthatatlan lépések művészete mindkettő.

<sup>174</sup> Vö.: Jindrich CHALUPECKY: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Bp., Balassi, 2002, 109.

<sup>175</sup> Erről lásd: GÖRGÉNYI Frigyes: Duchamp Budapesten. *Enigma*, 39. szám (2004.), 124.

<sup>176</sup> A dráma angol címe: *Endgame*, mely kifejezetten a sakk végjátékára utal a lehetséges, és a magyar címváltozatban is visszahallható *End of the Game* helyett.

<sup>177</sup> Deirdre BAIR: *Samuel Beckett. A Biography*. London, Jonathan Cape, 1978, 465-468.

<sup>178</sup> DOMOKOS Mátyás: Sakktábla és kísértés III. *Holmi*, 1995/5, 729.

## Szpéroró és társa

– A „mindent leírás” és az önéletrajziség problémája  
Tandori „madaras korszakának” versében –

*Hű képet akarok adni magamról,  
ezért nincs értelme szépítgetésnek,  
és a végén úgyse adok hű képet*

/1976714/d –

„Mint gondolatjel... a tested”<sup>179</sup>/

A Tandori-költészetről kialakult kép legismertebb eleme vélhetően a lakásba fogadott madarakkal kapcsolatos. Ennek persze az is az oka, hogy 1978, az első „madaras” versek megjelenése után tucatnyi regény mellett három igen terjedelmes verseskötet foglalkozott legnagyobb részt ezzel a kérdéskörrel – sorrendben: *A feltételes megálló* (1983), *Celsius* (1984), *A megnyerhető veszteség* (1988) – de a téma, mely már önmaga történetét is olvassa, az azóta megjelent kötetekben is markánsan jelen van. A nyolcvanas évek Tandori-költészetét meghatározó beszédmód két fontos kérdést vet fel: a szövegek óriási mennyisége az olvashatóság és a folyamatos írás, míg a tematikai keretek az önéletrajziség és a naplószerűség poétikai következményeinek problémáját. A kérdések súlyát jelzi, hogy mindkettő szemben áll az első két, ma már klasszikusnak tekinthető Tandori-kötet törekvéseivel, hiszen azokat épp a szűkszavúság, az elnémulás határán mozgás, illetve a tárgyias, fogalmi beszéd jellemezte. Tandori az *Egy talált tárgy megtisztítása* után látszólag felhagyott a hagyományos lírai keretek feszegetésével, mely, mint láttuk, az első két kötetben önreflexív módon a saját költői megszólalásának lehetőségeit is veszélyeztette. A poétikai változásokat szimbólumértékűen jelzi, hogy *A mennyezet és a padló* című harmadik kötet a *Nyitó ∞* című verssel kezdődött, mely a korai verseknek az elhallgatásra kérdező sorai után mintegy nyitányává vált a költői beszéd parttalan, szinte vég nélküli és máig tartó áramlásának.

A kritika több helyütt arra utalt e változásokkal kapcsolatban, hogy Tandori ekkor mintegy feladta radikális költészetelméletét,

<sup>179</sup> *Még így sem*, 157. – A Tandori-versidézeteket, a könnyebb visszakereshetőség érdekében innentől kötet és oldalszám szerint is megadom (A kötetek bibliográfiai adatait lásd a függelékben.)

„visszaklasszicizálódott”<sup>180</sup>, hisz ebben a kötetben úgyszólván a hagyományos formák és témák visszanyerése ment végbe. Csakhogy ez a meglátás két okból sem állja meg a helyét. Egyrészt a hosszúversek megjelenése, a bőbeszédűség direktsége és reflektáltsága, illetve a fellazult struktúrájú prózaversek arcképformáló túlsúlya voltaképp újra a líraiság mibenlétére kérdezett rá – igaz, nem az elnémulás lehetőségeit mérlegelve, hanem mintegy a másik oldalról, a beszéd megszűrésének kvázi megszüntetése felől. Másrészt Tandori ekkor már birtokában volt az első kötetek poétikai és nyelvfilozófiai tapasztalatának, ezért *A mennyezet...* verseit nem is lehet e tapasztalat, a klasszikus versformálást voltaképp lehetetlenné tevő belátások figyelembevétele nélkül olvasni. Ezek a versek ugyanis már valamin *túl* íródnak, olyasformán, mint amikor valaki minden nap tíz perccel korábban ébred, mint a többiek, és száznegyvennégy nap múlva ugyan pontosan akkor fog ébredni, mint azok, ám a pozíciója mégsem lehet ugyanolyan. Ahogy a kötet második kiadásának utószavában Tandori az efféle vádakot visszautasítva fogalmaz: a kötet éppen hogy „folytatta”, és nem „ismételte” a *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* verseinek eredményeit<sup>181</sup>.

Az igazi, „korszakos” fordulat azonban az 1984-es *Celsius* című kötetben veszi kezdetét, melyben Tandori meghirdeti a „mindent, de mindet ezen a világon le kell írni, minden adatot”<sup>182</sup> idézettel jellemezhető költői programját, mely még inkább felgyorsította a szövegtermelést, prózában és versben egyaránt. A költészete ekkortól kizárólag a hétköznapi események apró részleteire figyel, és ezeket végtelen pontossággal igyekszik rögzíteni. Ebben az időszakban évi négyöt Tandori-könyv jelent meg – zömében a Kardos György vezette Magvető Kiadónál –, melyekben rengeteg ’érdektelen’ esemény és megfigyelés halmozódott fel, ráadásul gyakran többszörös ismétlésekkel terhelten, ami természetesen alaposan próbára tette olvasóikat. Ugyanakkor már a *Celsius* mottója kitűnő példa arra, hogy ez a poétikai törekvés és módszer milyen nagyszerű eredményekre vezethet. A mottó az életműbe szintén ekkortájt beköltöző és ott örökbérletet váltó Szép Ernőtől származik: „Ma délelőtt tíz óra

<sup>180</sup> RADNÓTI Sándor: *Tandori szonettjeiről*. = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 229.

<sup>181</sup> Vö.: *Utószó* = TANDORI Dezső: *A mennyezet és a padló* (2. kiadás). Bp., Fekete Sas, 2001, 194.

<sup>182</sup> *Celsius*, 5.



tájban tizenkét Celsius volt a hőfok. Sajnálom Celsiust, nem él, ezt az őszt nem látja”. Érezhető, hogy az első mondat banális tényközléséből, a társalgások semmitmondó és rutinszerű eleméből, az időjárásra vonatkozó adatból egy nem is feltétlenül merész asszociáció mentén életfilozófiai mélységeket nyitó költői esemény lesz. És ezzel a megerősítéssel már könnyen kijelenthető, hogy „mindent” le kell írni, és persze mindent, ami a leírtakról a beszélő eszébe jut: nem tudni, mikor csillan össze a szöveg költészetté. És Tandori-versek beszélője innentől valóban mindent elmond a hétköznapijairól, mely történetesen a talált verebek és egyéb madárfajok gondozásának jegyében telik. A versek egységesnek tekinthető elbeszélője kitér arra is, hová ment aznap fűért, milyen fűfélét talált és mennyit, és hogy ezt hogyan mosta, szárította és tette biztonságosan fogyaszthatóvá, de elmondja azt is, mit látott útközben, és mit gondol a látottakról. Példaként hadd idézzem az *Amíg a fűkészlet tart* című vers részletét<sup>183</sup>:

*...ott mentem, mint például a Hegyalja úton a járdán,  
felnéztem a mellékutakra, melyek semmi jót nem ígértek  
(...)  
a szatyrok megvoltak, velem voltak a műanyag táskák, és üresen  
nem vihettek haza egyet se, mert gazdaságosan készültem velük,  
tudtam, melyikbe mit szánok, mi lenne külön is jó, miből mennyi –:*

Ugyancsak jellemző az egyébként közel négyszáz soros *A tasmániai híd* naplószerű, a jelenidejűség kameraszemét, egyszersmind a diktafon használatát, azaz az előbeszéd jellegzetességeit imitáló beszédmódja, melyet egy a vers közepéről vett részlettel illusztrálok<sup>184</sup>:

*Most  
kora délután van, hazaértem a piacról, spárgát, salátát,  
tíz deka sóskát, vodkát, kaktuszt, retket – fehéret és  
feketét –, egy üveg vörös bort, tulipánokat, petrezselymet  
hoztam, és a salátáktól jól elázott a Futball Magazin márciusi  
száma, melyet a villamosra vittem magammal...*

Tandori ezekben a versekben gyakran a legapróbb részleteket is szóhoz engedi, miközben az azonnali reflexiókkal tartja egyben a szöveget, az azonnalíságot pedig egy ugyancsak kézjegyszerű megoldással, a javítások

<sup>183</sup> *Celsius*, 265.

<sup>184</sup> *A feltételes megálló*, 62.

(„jav.”) és az önkorrektciók sokaságával érzékelteti. A közlés lehetőségeinek korlátozottságát jelzik ezek a szövegbe épített, a metrumba illeszkedő, hangsúlyosan tudatos kiszólások és hibák, melyek a melléüetésekkel és tévesztésekkel a költemény jól formáltságának esetlegességére hívják fel a figyelmet, miközben az olvasás automatizmusát, folyamatosságát, sőt a jelentésképzés következetességét is próbára teszik, mint például a *Szélét sárgával, pirossal, lilával*<sup>185</sup> című szövegben: „Nézem Szp., jav. Szép Ernőt” – hiszen a „Szp.” töredék a kötetben sokszor előkerülő „Szép” név hiányos változata mellett lehetne akár a „Szpéró” név eleje is, sőt, mivel nézni inkább a szobában jelenlévő madarat lehetne, és a versben, de még a strófa első mondatában is Szpéróról van szó, az olvasó a hibát vélhetően rögtön Szpéróra javítja, és a szöveg aztán ez ellen a feloldás ellen dolgozva teszi „Szép Ernőt” a mondat tárgyává. Ezzel együtt a játék eredményeképp a nevek egymásba csúszását már nem lehet meg nem történné tenni, azaz a versmondatban alternatívaként továbbra is mindkét lehetőség szerepel.

Látnunk kell tehát e megoldás retorikusságát, hiszen az írott szöveg esetében nyilván lenne lehetőség a kézirat ’tisztázását’, azaz a hibák és azok nyomainak eltüntetésére, mivel voltaképp csak az élő, folyamatos beszédre, avagy a folyamatos, ellenőrizetlen írásra jellemző, hogy az efféle nyomok a szöveg részei maradnak<sup>186</sup>. Ahogy az is feltűnő, hogy az elszólások, illetve elütések tökéletesen illeszkednek a versformákba, a „jav.” szócska elhelyezésével együtt pontos a szótagszám, a ritmus, az ütem: „a számolgatá., jav., vége már a // számolgatásnak, s miféle szenvedpk., jav., / szenvedpk., jav., szenvedők vannak, nem hinnénk” („*Benne lesz vajon holnap a lapokban*”<sup>187</sup>). Vagyis a szöveg kettős játékot játszik: a folyamatos beszédét, szinte a tollbamondást imitálva, egy olyan szituációt, ahol nincs idő a hibákra visszatérni, és azokat tisztázni, miközben gondos szerkesztettségű, a formai szabályokhoz ragaszkodó verset hoz létre, amire egyébként reflektál is: „átnézem másik két mai versemet” („*Gyorsan Francescóhoz, különben írok...*”<sup>188</sup>). Nyilvánvaló viszont, hogy a gépelés során több-kevesebb hibát mindenki vét, vagyis e gesztus közvetlenül nem a

<sup>185</sup> *Celsius*, 443.

<sup>186</sup> Innen például az internetes levelek élőbeszéd-szerűsége. Vö.: TOLCSVAI NAGY Gábor: *A hálózat nyelve* = T. N. G.: *Nyelv, érték, közösség*. Bp., Gondolat, 2004, 198-201.

<sup>187</sup> *Celsius*, 430.

<sup>188</sup> *Celsius*, 372.

„mindenről beszámolás” programjába illeszkedik, mely e köteteket olyannyira meghatározza, még csak nem is a folyamatos beszéd illúziójának fenntartására, mely magnóról hallható, a hibákat is visszaadó szöveget imitál, hanem a nyelv lehetőségeire reflektál. Kitágítja ugyanis a jelentésképzés játékterét a hiba poétikájával, hiszen a hibák nem véletlenszerűek, hanem a beszédmód sajátjai, retorikailag pontosan elrendezettek. Jellemző, hogy néha a hiba hibaként marad a szövegben, mint például a *Pipi néni felnéz rám* című versben, ahol „őrbudai temető” szerepel<sup>189</sup> vélhetően az ’óbudai temető’ helyett, de nincs javítás. Fogarassy Miklós *végletes improvizációnak*<sup>190</sup> nevezi ezt az eljárást, mely tehát az esetinek tűnő, mégis pontosan rögzített hibákat, a dikció meghatározó részévé téve a szöveg szintjére emeli.

Tudjuk, hogy az írott nyelv sokkal inkább a passzív elmélkedéssel kapcsolható össze, míg a beszédnek elsősorban az interaktív és spontán jellegzetességei emelkednek ki. Írás közben, kevés kivételtől eltekintve, mindig van mód több-kevesebb ideig elgondolkodni a helyes kifejezésen és formán, a spontaneitás és a ebből származó hibalehetőség elsősorban az élő beszéd sajátja. Tandori azonban a szövegben hagyott javítgatásokkal és helyesbítésekkel az írott szövegnek – a versnek, mely hagyományosan az írott szövegnek is kitüntetett alapossággal megformált esete – ezt a jellegzetességet iktatja ki: a versbeli alanynak nincs ideje töprengeni, mert folyamatosan ír, a születő szöveg mennyisége fontosabbá válik a megformáltságnál. Habár ez is csak látszólagos, hisz, mint láttuk, a szöveg a hibákkal együtt lesz megformált és lezárt, sőt ezek retorikailag elrendezetten, mindig a „megfelelő” helyen történnek.

Bár azt mondtuk, az életmű újabb fordulópontja a *Celsius* kötet volt, azt feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy a bőbeszédűség mint költészeti lehetőség és mint a költészet felismert válságára adott látványos válasz nem itt, hanem már az 1978-as *Még így sem* című kötetben elkezdődött. És nem csak annak már említett első, sokat sejtető című versével, a *Nyitó* ∞-nel, hanem a kötet 260 szonettjével. Ezek a szövegek is magáról a szonetről és ezen keresztül általában a költészet lehetőségeiről szólnak, és nem a klasszikus lírai témákat (szerelem, élet, halál stb.) mondják tovább. Azaz ez is egy hagyományromboló, a

<sup>189</sup> *Celsius*, 355.

<sup>190</sup> FOGARASSY Miklós: A költészet öröknaptárai. *Tiszatáj*, 1988/12, 17.

folytathatatlanságot a versek és a kötet szintjén is kimondó kísérlet volt, melyet Szigeti Csaba kimerítően és meggyőzően elemzett, kiemelve, és értelmezése kulcsává téve, hogy a következő verseskönyv, az itt tárgyalt *Celsius* már egyetlen szonettet sem tartalmaz<sup>191</sup>. A szonett válságának és felszámolásának processzusa a megtermelésben (napi hét-nyolc vers), és épp a szándékos, sokszor reflektált hibákban, a szonett strukturális szabályainak durva megsértésében, szétírásában, végül érvénytelenítésében ragadható meg. A kísérlet gyökere azonban az *Egy talált tárgy... Szonett* című verse lehet, hiszen ez egymaga is egy megrendítő rákérdezés a szonett-hagyomány fenntarthatóságára. Ez utóbbi vers szövege – két, az írás folyamatát megjelenítő zárójeles megjegyzésen túl – maga a csupasz rímképlet: „a-b-b-a” stb. A szonethagyomány újragondolásának, illetve önreflexív módon általában a versírás és -olvasás problematikuságának alapkérdéseit Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című, kötetnyi terjedelmű szonettciklusa vetette fel hasonló erővel, melynek kapcsán Kulcsár-Szabó Zoltán jegyzi meg<sup>192</sup>, egyébként Szigeti Csaba idézett tanulmányára hivatkozva<sup>193</sup>, hogy „a szonett az európai költészettörténeti kánon csúcsa, mondhatni, a költőiség legtisztább képviselője”, majd Kabdebó Lóránt megállapítását<sup>194</sup> citálva írja, hogy Szabó Lőrinc a szonett mint forma választásával a klasszikussá tétel, a megörökítés gesztusát oltja a kötetbe.

Tandorinál a szonettforma már csak deformációinak hangsúlyjaival utal önmagára, és nehezen is lehetne mást állítani például a huszonöt soros *Kompozíciót* olvasva, mely ugyan már címével is a forma megalkotottságára irányítja az olvasói figyelmet, de a szonett szinte minden – metrikai, rímtechnikai és retorikai – szabályát látványosan megkerüli. Elsősorban azért érdemes tehát a kiemelésre, mert a kötetbeli szonettek százai között magáról a szonettírásról beszél, az elmondottakat önmagára is vonatkoztatva, azaz szonettként olvastatva

<sup>191</sup> SZIGETI Csaba: *Tandori szonettváltozatai*. = Sz. Cs.: *A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 71-90.

<sup>192</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Beleírás és kitörlés. (A te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravecz Imre 1972. szeptember című műveiben)*. = KABDEBÓ Lóránt-MENYHÉRT Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Bp., Anonymus, 1997. 151.

<sup>193</sup> A hivatkozott megállapítás: „...a szonett a versről kialakult európai tudás legfontosabb (...) bázisa” SZIGETI Csaba: *Tandori szonettváltozatai*. = Sz. Cs.: *A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 72.

<sup>194</sup> Az idézett hely: KABDEBÓ Lóránt: *Az összegzés ideje. Szabó Lőrinc 1945-1957*. Bp., Szépirodalmi, 1980. Máshol ugyanő ugyanerről: „Így hozza létre a szonettek hangnemének feszültségét: egyeztetve az »örök-klasszikus« kifejezőmódot és a jelenben természetesen folyó beszédmódot, tematikájában pedig összekapcsolva az örök témákat és a személyes, alkalmi élményt.” Kabdebó Lóránt: *Szabó Lőrinc pályaképe*. Bp., Osiris, 2001, 257.

önmagát, végeredményben tehát felszámolva a szonett műfaji határait: „Nem akarok szonettet írni, csak / el akarok mondani dolgokat, / melyeket nem tudok hitelesen / elmondani másképp” Ha pedig a *Kompozíció* szonett – márpedig bizonyosan annak kell tekintenünk – akkor voltaképp minden verses szöveg lehet szonett, vagyis semmi sem az. Szigeti Csaba ugyanakkor azt a lehetőséget is ébren tartja, hogy e vers nem önmagára, hanem a kötetben körülötte lévő szonettekhez vonatkozik<sup>195</sup>, és bár ez az értelmezés is jogosnak tűnhet, mégis erősebbnek és érvényesebbnek érzem az egyébként általa is felvetett önreflexív olvasatot, mely ez esetben amúgy sem veszi el a környező versekről való beszélés lehetőségét. Hiszen a cím provokatív és önreflexív jellegét épp az erősíti föl, hogy a kötetben ekkor már a szonett nem jelent többet technikai problémánál, kompozíciós elvnel, mivel korábban mások mellett a (33.)<sup>196</sup> című darab már pusztán technikai problémává redukálta a szonettformát, amikor például kilencedik és tizedik sorába ironikusan azt írta: „Még hat sor. Ezt kell jól kitölteni. / Még öt, Még sok minden pótolható.”<sup>197</sup>

Tandori érdeklődése tehát az *Egy talált tárgy...* utáni kötetekben is elsősorban a versre, a versírás folyamatára, de egyszersmind a versre mint történésre irányul, másrészt a vers mibenlétére kérdez rá. Ahogy Radnóti Sándor – igaz, még csak *A mennyezet és a padló*, a *Még így sem*-beli társaikhoz képest kifejezetten hagyományhű szonettjeit ismerve, 1976-ban – fogalmaz: „Tandori provokációja (...) mindig is művészet- – adott esetben vers- – fogalmunk ellen irányul, s dicsérendő következetességgel a saját maga teremtette versfogalmunk ellen is.”<sup>198</sup> Tehát a szonettek nem csupán a szonetthagyományba kapcsolódnak a maguk radikalitásával, hanem az első két Tandori-kötet eseménysorába is. Tarján Tamás például egy valódi tanulmányorozatot szentelt Tandori formakultúrájának, írásai *Két köntös*<sup>199</sup>, *A széthasított köntös*<sup>200</sup> és *A megtiport*

<sup>195</sup> SZIGETI Csaba: *Tandori szonettváltozatai*. = Sz. Cs.: *A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 80.

<sup>196</sup> *A mennyezet és a padló*, 43.

<sup>197</sup> *A mennyezet és a padló*, 184.

<sup>198</sup> RADNÓTI Sándor: *Tandori szonettjeiről*. = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 224.

<sup>199</sup> TARJÁN Tamás: *Két köntös (A szonett és a haiku)* = T. T.: *Egy tiszta tárgy találgatása*. Bp., Orpheusz, 1994, 65-84.

<sup>200</sup> TARJÁN Tamás: *A széthasított köntös*. = T. T.: *Tres faciunt collegium*. Bp., Orpheusz, 1997, 107-123.

*köntös*<sup>201</sup> címeiken jelentek meg, és ezekben természetesen foglalkozott a itt vázolt szonett-problémával is.

Megjegyzendő, hogy a *Még így sem* szonettjei és szonettnek látszó szövegei emellett már a címekkel a versírás 'gyakorlati' oldalára terelik a figyelmet. Elég csak arra gondolnunk, hogy például az 1976721/b az 1976. július 21-én írt második szonettet jelöli, és hogy a címekből ilyenformán kiderül, ez év július 14. és 15. volt a termelés csúcsa, hiszen ezen a két napon nem kevesebb, mint negyvennyolc szonett íródott. Óránként tehát alkalmasint – ha e két nap alatt aludt is a szerző (bár az egyik szövegben „álmatlan éjszakáról” esik szó!) – több is. Mint máshol megjegyzi: „Nem tudok leszokni a versírásról ezekben a napokban” (1976717/c – *A találkozás széttalálkozása*). Nyilvánvaló, hogy ez ironikus gesztus, és a műfaj teljes leértékelését jelenti. Jellemző az iróniára a versírás folyamatát kommentáló kiszólás: „nem marad / más hátra, mint valami fontosat / mondani. De végignézve a versen, / látom, bizonyos célnak megfelelttem: / szavakat ismételtam, szavakat / találtam ki –”. Csak ennyi lenne a vers: szavak ismétlése? De ha két nap alatt ötven szonettet lehet írni, akkor aligha van értelme egy ötvenegyediknek, márpedig bizonyára még ennél is több szonett születik naponta, még ha nem is egy szerző tollából, mint Tandorinál. Ő szinte csak azért ír szonettet, hogy a szonetről beszélhessen, a gesztusok, az akció nyelvén. A *Verstan és vers (jambusok)* című szövegben kijelenti, hogy amit ír, annak semmi köze a verstanhoz, de mindezt gondos jambusokban teszi, míg a *Jambikus vers* úgy dekomponálja mindezt, hogy a cím ellenére egyetlen jambust sem szólaltat meg. A *Madárhangok* pedig csak egy négysoros, a-b-b-a rímképletű strófával reprezentálja a szonettet: csonka szonettként, hogy végül eljussunk a belátásig: szonett már nincs, csak szonettváltozatok léteznek, szonettklónok, szonetthibridek, szonetttroncsok.

E nagy súlyú poétikai kihívások mellett már a *Még így sem* verseiben feltűntek a madarak, de még csak szimbólum-tartalommal. A saját madarokról először csupán a következő, 1983-as *A feltételes megálló* verseinek van módja beszélni, azoknak a verseknek, melyek alaphangját már ekkor meghatározta a később kötetcímmé lett „megnyerhető veszteség” oximoron. Ez utóbbival

---

<sup>201</sup> TARJÁN Tamás: A megtiport köntös. (Tandori Dezső szonettkoszorúi). *Forrás*, 1998/12, 10-15.

kapcsolatban fontos látnunk, hogy a Tandori-szövegek rendszeresen kiemelik: amit a feleségével együtt a madarak gondozója tett, azt kevesen vagy talán senki nem vállalta volna, hiszen kényelmetlen a rendszeres hajnali ébredés, az állandó fűszedés és -tisztítás, zaklatottak a téli etetések, és különös nehézségekkel jár a beteg madarakkal való foglalkozás. Ugyanakkor arra is bőven találhatunk utalást, hogy a lemondás voltaképp – természetesen az élet egy másik, alkalmasint ennek köszönhetően megnyíló dimenziójában – nyereséget szül: értelmet ad az életnek, célt a mindennapoknak. Különösen érdekesek ezzel kapcsolatban azok a szövegrészek, ahol a madarak a munkánál, az írásnál is fontosabbnak mutatkoznak, kezdve ott, hogy a kalitkák az onnantól már csak volt dolgozószobában kapnak helyet, egészen addig, hogy a rendszeresen az írógépe mellett ülő költőfigura kezére vagy vállára száll egy-egy madár, ami miatt meg kell állítani a mozdulatait, abba kell hagynia a munkát. Szpéróról beszélve írja: „Mikor első napjait élte / itt nálunk, itt ült a vállamon, / nézte, ahogy gépelek, vagy nem is // tudom, mit nézett”<sup>202</sup>, „Nekik adtam, ők lakják dolgozószobámat.”<sup>203</sup> „De / hogy ilyenyre írok, vigyázat! Verébkémet, a Totyit se / lökjem le a fotelkarfáról automatává vált könyökömmel // valami halálba.”<sup>204</sup> „Szpéró / a kéziraton van s leszarta / már! (...) Gépiratomról letörlöm a híg szart”<sup>205</sup>. A madarak fokozatosan kezdenek az írásnál, sőt mindennél fontosabbá válni, a versek beszélő alanya pedig a madarak kedvéért lemond mindenről, az íróasztaláról és a dolgozószobájáról, de még a magánéletéről, az utazásairól, az alvásról és végső soron önmagáról is, hogy megnyerhesse mindazt, ami a külső szemlélő számára veszteségnek látszik. „Aki elveszti egészségét, / megleli részeit”, írta Tandori már a *Töredék Hamletnek* egyik fontos, biblikus hangokat idéző versében, az *Egy sem* címűben, amikor persze még szó sem volt madarokról, hogy aztán tíz évvel e vers megszületése után, az első talált madár befogadásával megkezdődjön az én-egész elvesztése, hogy csak a részletek, de a leglényegesebb részletek maradhassanak. A „mindent leírás” igénye ezzel a tematikai változással párhuzamosan poétikailag oldja meg a részletek előtérbe állítását.

Körülbelül ezeröttszáz oldalnyi vers foglalkozik közvetlenül a madarakkal kapcsolatos gyakorlati és érzelmi eseményekkel, és e hatalmas, ám kellően tagolt

<sup>202</sup> *Celsius*, 441

<sup>203</sup> *Madársoké*, 9-10.

<sup>204</sup> *A tűz testcsont – Az Éj Felé*, 111.

<sup>205</sup> *Szélét sárgával, pirossal, lilával – Celsius*, 441.

szövegmenyiséget valóban nem lehet megrendülés nélkül olvasni. A nyolcvanas évek Tandori-verseiben erőteljesnek nevezhető a szöveg érzelmi tartalmakat közvetítő alkotásként való elgondolása, melybe természetesen magától értetődően tartozik bele egy élettörténet reflexív fikciójának kiolvashatósága, mely a művek mögé egységes szerzői arcot gondolva feltenni sem engedi a nyelvek összjátékának kérdését az egyes szövegekben, illetve ciklusokban vagy kötetekben. Fogarassy Miklós szerint, aki a példázatszerűség felől olvassa e verseket, a nyolcvanas években született, a madarakért hozott áldozatokat elbeszélő szövegek egy általános eseménysort világítanak meg, és ezáltal jelképként, mintaként működnek: „Hogy mire? Pontosan aligha megválaszolható. Talán a szépre, a jóra, az igazra.”<sup>206</sup>

Az áldozatok és a lemondások vállalását lényegében egyetlen, etikai természetű ok, a kint pusztulásra ítélt madárkák iránti szeretet indokolja, ahogy ezt a *Ha szeretsz, mondja Kosztolányi* című vers ki is jelenti: „el vagy veszve, azt írja Kosztolányi, / ha szeretsz már akár egy madarat”<sup>207</sup>. Erre az önzetlen szeretetre utalva érvel amellet Babarczy Eszter, hogy Tandoriról, pontosabban a szövegekben megképződő figuráról mint szentről is lehet beszélni. Babarczy írása, *A szent melengetett helye* a költőfigura „furcsa”, „visszahúzódó”, már-már aszketikus életmódját helyezi értelmezései középpontjába, afféle univerzális egységként képzelve el az életművet, melyet az aszkézis és a misztikus szemlélet metafizikai rendszere tart egyben, és amely épp ezért szakaszolhatatlan, és kezdetétől mostanáig egyetlen célnak rendelődött alá: az önfeláldozás és a felelősségvállalás szereplehetőségeinek<sup>208</sup>. A verebeknek prédikáló Szent Ferenc alakja idéződik föl a tanulmányban, mely jelzi, hogy Tandori is hasonló tisztelettel és szeretettel fordul a madarakhoz, a „három dekányi életekhez”, és Babarczy jól látja, hogy ha valaki az emberekkel tenne meg ennyi mindent, azt szentként tisztelnék, és nyilván ennél is nagyobb tett a szeretetet csak a maguk igen korlátozott módján viszonzni tudó madarakkal szemben gyakorolni<sup>209</sup>. Érdekes, hogy a probléma a költő számára is evidens, többször reagál rá: „Szent a föld legparányibb része is, amit – pl. – egy mezei veréb lába, ha ép, ha csonka,

<sup>206</sup> FOGARASSY Miklós: A költészet öröknaptárai. *Tiszatáj*, 1988/12, 19.

<sup>207</sup> *Celsius*, 270.

<sup>208</sup> BABARCZY Eszter: *A szent melengetett helye. (Tandori Dezső vállalkozásáról)* = B. E.: *A ház, a kert, az utca*. JAK-Balassi, 1996, 75-93.

<sup>209</sup> BABARCZY Eszter: i. m., 79.



megérintett. / Engem ez megérintett. De nem szabad tévesztenem: én nem vagyok szent ettől” – írja az *És megint messze szállnak*-ban<sup>210</sup>. Máshol: „Fenébe kívánnám, ha éreznék így is akár; fenébe, aki szentferencezik. (...) Semmi szentfranciskaság. Meló volt, 19 éven át”<sup>211</sup>. Megint máshol viszont Dosztojevszkijre utalva: „Samuék ma élő fajtársainak, / Aljosa szellemében (aki nem vagyok), morzsát szórok.”<sup>212</sup> De ugyancsak érdekes, és a patetikus, „szentferencező” olvasatokat ellenpontoszhatja Petri György már-már megjegyzése, melyet egy Tandori Dezsővel készült beszélgetésében ejtett el, voltaképp Tandori egyetértésével: „te nem is vagy állatbarát”<sup>213</sup>. Másrészt viszont nyilván nem az az igazi kérdés, hogy Tandori költőként valóban szentként él-e (erre nem is lehetne válaszolni), hanem az, mit tudnak mondani az általa létrehozott szövegek a szeret tiszta megvalósulásáról, azaz mit tudhat meg az olvasó minderről – és persze önmagáról – e költészetet olvasva.

Lehet tehát példázatszerűen olvasni a feltétel nélküli odafordulást, azt a hihetetlen energiát mozgósító és valóban önzetlen szeretetet, lemondást és áldozatkészséget, amit a Tandori-versek hősei másfél évtizeden át folytattak, melynek talán legszebb példája a vak madár (Pipi néni) sorsában teljesedik ki, mely sorstörténet *A Semmi Kéz* verseiben íródik újjá, részben a kötet végén olvasható Tandori Ágnes-esszének mint sillabusznak köszönhetően<sup>214</sup>. Ez utóbbi utal arra is, hogy a madarakkal afféle szülő-gyermek kapcsolat alakult ki, amit egyébként néhány versidézet is megerősíthet: „a Sportkórházban épp csak / megszülettem, és már hoztak is ide, // ágy helyett két összetolt karosszékbe kerültem, és fogtam apám kisujját; / a rácson át ujjam benyújtom, / a Szpéró, legelső verebünk ráül.”<sup>215</sup>, „Mintha a gyermekeink haltak volna meg sorra. Hiszen... Vagy a társaink... Hiszen...”<sup>216</sup>, illetve egy interjú-részlet: „1967-ben megnősültem (...) a madarak enyhén szólva is közösek; ők 1977 óta vannak, akkor dőlt el, hogy nem lesz gyerekünk.”<sup>217</sup>

<sup>210</sup> *És megint messze szállnak*, 176.

<sup>211</sup> *Két álom. Lizi. = Főmű*, 138.

<sup>212</sup> T. D.: *Bevezető és befejező poszt-poszt és prae-prae LEVÉL egy érdekesnek ígérkező könyvecskéhez.* = ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori*. Szeged, Gradus ad Parneassum, 1996, 9.

<sup>213</sup> „Valami herceg, igen...” Tandori Dezsővel beszélget Petri György. *Beszélő*, 1994/30, 89.

<sup>214</sup> TANDORI Ágnes: *Pipi néni.* = TANDORI Dezső: *A Semmi Kéz*. Bp., Magvető, 1996, 113-124.

<sup>215</sup> *Szélét sárgával, pirossal, lilával* – Celsius, 441.

<sup>216</sup> *Madárzsoké*, 9.

<sup>217</sup> „Nincs számtana a szívnek.” Beszélgetés Tandori Dezsővel (VÖRÖS T. Károly). *Népszabadság*, 1987. szept. 19, 15.

A Pipi néni nevű madár vaksága emellett azért fontos, gyakran visszatérő pont a szövegekben, mert a vakság a teljes kiszolgáltatottság jele, egy olyan jel, mely egyértelművé teszi a gondoskodás életmentő jellegét. Mert míg egészséges társai kapcsán állandóan jelen van a dilemma, hogy nem lenne-e jobb őket szabadon engedni, a vak madár biztosan nem élhetne a szabadban, hisz nyilván azonnal elpusztulna, mint azt a kötetekben gyorsan szakértővé fejlődő „madárfelügyelők” sejtetik. De a vak madár képe allegóriaként is működik, mert bár ez a madár nem lát, talán mégis ő a legboldogabban a lakásban, azaz a „lényeket” mintha mégis képes lenne látni. Ráadásul Tandori mindezt a Wittgenstein-i, legalább annyira etikai jellegű, mint nyelvkritikai<sup>218</sup> tételre asszociáltatja – „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”<sup>219</sup> –, azaz jelzi, hogy vannak a csak a nyelvben, nyelvi konstrukcióként megismerhető világnak határai, illetve létezik e határokon túl is valami, melyekről beszélni nem tudunk, és melyekről Wittgenstein szerint hallgatnunk kellene. Valahogy azonban mégis tudunk e valamiről (a „misztikumról”<sup>220</sup>) beszélni, oly módon, ahogy a vak madár képes látni. És ilyen értelemben tudhatja a költészet is közvetíteni az elmondhatatlant – végső soron persze kizárólag nyelvi eszközökkel. De ugyanígy található megfeleltetés a madár sorsa és a költői tevékenység között Szpéró halálának leírásában is, hiszen Szpéró a folyamatos tojásba halt bele, melyben Tandori saját írói praxisának, a folyamatos beszédnek a fenyegetését is látja.

Mindebből azonban az is látható, hogy az önfeláldozó madárbarát évtizedes, versben, prózában, sőt drámában párhuzamosan íródó története magától értetődően veti fel az etikai olvasat lehetőségét. Ennek magja már az *Egy talált tárgy...* kötet *Kant-émlékszaj* című kétsorosában el van vetve:

*A fűnyírógép (odakint)*

*Villanyborotvám (odabent)*

<sup>218</sup> Vö.: „Hiszem, hogy a nehézség, mellyel Wittgenstein írásainak megértésekor találkozunk kell, nem egyszerűen intellektuális nehézség, hanem etikai követelmény. Az az egyszerű követelmény, hogy semmikor és sehol ne mondjunk többet, mint amit ténylegesen tudunk.” M. O’C Drury-t idézi Neumer Katalin. = NEUMER Katalin: *Határutak*. Bp., MTA Filozófiai Intézet, 1991, 9.

<sup>219</sup> Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*. Bp., Atlantisz, 2004, 103.

<sup>220</sup> „Kétségkívül létezik kimondhatatlan. Ez *megmutatkozik*; ez a misztikum.” Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*. Bp., Atlantisz, 2004, 102. (Ford.: Márkus György)

A *gyakorlati ész kritikája* „Zárszavának” utolsó fejezete kezdődik a Tandori által is citált, aforizmává vált alapmonddal: „Kedélyemet két dolog tölti el egyre újabb és fokozódó csodálattal (...): a *csillagos ég felettem és az erkölcsi törvény bennem.*”<sup>221</sup> Kant az idézetet is rejtő munkájában nagyrészt arról ír, vajon van-e olyan *a priori*, mely az ember erkölcsi döntéseit minden külső ráhatás nélkül meghatározza. Kantnál Isten – aki előtte a legtöbb filozófiai rendszerben megoldása jelentett a problémára – nem töltheti be ezt a szerepet, hiszen legfeljebb mint a gondolkodásunkban jelenlévő, de racionálisan nem igazolható, tehát nem objektíven megragadható idea létezik: a csillagos ég is egy üres, Isten nélküli univerzum képét idézi fel. Tandori viszont a versben még ez utóbbit is visszaveszi, még ezt sem tekintheti rögzített viszonyítási pontnak, azaz mintha ítélet is lenne ebben a rövid versben: a kanti alapelv már csak emlék, az emberrel veleszületett erkölcsi törvény már nincs, az oppozíció legfeljebb a gépek zaja által asszociáltan eleveníthető fel. Tehát miközben a vers ironizál, az erkölcsi alapelvek elvesztése feletti megrendültség is beleotódik a szövegbe, mely azonban ezzel együtt is messze elkerüli a hetvenes években is oly gyakori moralizálgató felhangokat. Ezt elsősorban az egyes szám első személyre utaló ragoknak köszönheti, hiszen ezek jelenlétében az irónia elsősorban öniróniának hallik. Tehát nem egy külső, „romlatlan” alany beszél a világ erkölcsi „hanyatlásáról” – ahogy ezt mondjuk Illyés Gyulánál láthatjuk ebben az időben –, hiszen ez az alany tulajdonképpen csak saját magáról beszél. Az általánosítás igényére csupán a felidéződő Kant-aforizma utalhat, ami tehát egy etikai kérdést parafrázál, illúziómentesen és távolságtartóan.

Érdekes ugyanakkor, hogy Fogarassy Miklós a *Kant-émlékszajt* a nyolcvanas évek közepén, tehát már a madaras korszakban újraolvasva másra figyel: nem a bölcséleti költészetre, nem a gépek keltette zajok feletti fanyar-disszonáns sóhajra, hanem a *fű-re*, mint kulcsszóra<sup>222</sup>. Kicsit erőltetnek, az életmű egységét és belső logikáját problémátlanul elgondolónak látszik ez az olvasat, mert ugyan a nyolcvanas években a fűszál mint abszolút védtelen

<sup>221</sup> Immanuel KANT: *A gyakorlati ész kritikája*. = I. K.: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*. Bp., Gondolat, 1991, 289.

<sup>222</sup> FOGARASSY Miklós: *A költészet öröknaptárai. Tiszatáj*, 1988/12, 16.

létező<sup>223</sup>, mint kicsinységében is teljes és egyedi élet – nagyrészt Szép Ernő hatására – fontos motívumává válik a Tandori-szövegeknek, a hatvanas évek második felében született *Kant-émlékszaj* – már csak a Szép Ernő párhuzamok hiányában – nem állítható minden további nélkül az újabb versek mellé. Ám ezzel együtt is relevánsak lehetnek Fogarassy következtetései, hiszen a civilizáció-kritikai attitűd fontos már a korai Tandori-művekben is. Ugyancsak Fogarassy utal rá, hogy a Kant-idézetben kint és bent határa megegyezik a szubjektum határával, míg a versben ez a határ a szoba vagy a lakás határát jelenti. A „bent” tehát a szubjektum oldaláról tágabbnak, egyszersmind bizonytalanabbnak tetszik, ami a későbbiekben szintén általánosan jellemző lesz a Tandori-szövegekre: a madarak miatt zárt ablakok mögött zajlik majd a kívülről monotonnak látszó élet, ahol az versbeli én életlehetőségeit messzemenőig meghatározzák a kintről a lakásba (alkalmasint kalitkába) került madarak.

A kanti problematika egyébiránt többször is visszatér a Tandori-életműben, mindig hasonló kontextusban, ami épp azért nagyon fontos, mert a későbbi, a madarokról való gondoskodást költészetté transzponáló kísérletek kapcsán a kritikákban megjelent a Babarczy-féle, nagyon is konzekvens etikai olvasat, mely ugyan nem vesz tudomást arról, hogy korábban e költészet számot vetett az erkölcsi tettek lehetőségeivel, és inkább afelé hajlott, hogy ezek a tettek legfeljebb a saját mércéink – villanyborotváink otthonosságában avagy otthontalanságában – definiálhatók, és például kanti értelemben, afféle imperatívuszoként egyáltalán nem általánosíthatók. Kantnál a maximák, az imperatívuszok és a törvények alól nincsenek kivételek, nincsenek felfüggesztő feltételek. Tandori azonban csak óvatosan teszi fel a kérdést, hogy vajon igazolhatja-e tettét az a valaki, aki segítség nélkül megy el egy haldokló madár mellett. Hiszen számára is belső dilemmát okoz, hogy amíg a verebeknek segít, a macskákat elkergeti, de még a galamboknak sem szór magokat. (Ahogy egyébként Kanttal szemben fel is merül, hogy csak az emberek közötti interakciók etikájával foglalkozik, és az állatokkal szembeni kötelezettségekről megfeledeznek<sup>224</sup>.) A másik élőhöz, történetesen egy verébhez való viszony

<sup>223</sup> Vö. még: „Légy egy fűszálon a pici él / s nagyobb leszel a világ tengelyénél” (József Attila: *Nem én kiáltok*); „villog a fényben a kis füvek éle öreg remegéssel” (Radnóti Miklós: *Októberi hexameterek*)

<sup>224</sup> Vö.: Peter SINGER: *Practical Ethics*. Cambridge, 1979, 85.: „Ha egy lény szenved, akkor nem lehet erkölcsileg igazolni a szenvedés figyelembevételének megtagadását. Nem az illető lény

érzékeny, empatikus és szelíd alanyt feltételez, miközben a Tandori-versek sajátja az is, hogy markánsan megjelennek bennük a kétely hangjai, tudniillik: van-e értelme az áldozatoknak?

Különösen *A megnyerhető veszteség*-ben éleződik ki e belső dilemma, abban a kötetben, mely egy alig három hónapos terminus történéseit meséli el szorosán összekapcsolódó, egymásra is utalt versekben. Az 1986 karácsonyától 1987. március elejéig tartó téli etetések napi rutinját elbeszélő kötet módot ad a „csavargások” és „vadulások” okozta feszültségek feldolgozására, illetve az önként vállalt, sokszor igen kényelmetlen feladatok árnyoldalainak felvillantására is. A Szép Ernő-idézetek ebben a kötetben ritkábbak, sőt a könyv második felében szinte teljesen el is tűnnek, ami szintén az eldöntetlenségek, a harmónia hiány nagyobb súlyával magyarázható. Ami a *Celsius*-ban még szinte magától értetődő, örömteli elfoglaltság, az *A megnyerhető veszteség*-ben kétségekkel teli, az abbahagyás állandó kísértését hordozó esemény. A téli madáretetés felelőssége ugyanis kettős: nem elég, hogy a madaraknak épp a legnagyobb fagyban, jég- és hóverésben van leginkább szükségük az etetőből elérhető táplálékra, mert ha véletlenül épp a megszokott helyen nem találunk ennivalót – minthogy hamar rászoknak egy-egy etetőre, és sokáig nem is keresnek másikat –, könnyen elpusztulhatnak. Azaz a költő tudatosítja, hogy ha valaki a tél közepén hagyja abba az etetést, nagyobb kárt okozhat, mint ha az elején el sem kezdte volna. Tandori tehát itt is etikai problémaként kezeli a látszólag csupán praktikus kérdéseket, és etikai érvek lesznek azok, melyek a végigdolgozott és minden szegmensében átélt dilemmát pozitívan, a folytatás felé oldják fel. Ám eközben, ahogy Fogarassy Miklós fogalmaz, „egy viharos lélekjárás ide-oda hanyódását élhetjük át”<sup>225</sup>, azokat a gondolatsorokat követhetjük végig, melyekben a halál és az elmúlás gondjai mellett a lakásban élő vak madár sorsának elbeszélésén keresztül a megfosztottság és a kiszolgáltatottság válik elsődleges témává. Ez már nem egy sikertörténet, nem az egymásra találás evidencia-öröme, hanem egy keserves szolgálat története, mely

---

természetéről van szó – az egyenlőségi elv követelménye szerint szenvedése épp annyit nyom a latba, mint bármely más lényé.” Bár azt Kant is megjegyzi, hogy az életet alá lehet rendelni más értékeknek, felelősséget lehet vállalni a másikért és a környezetért, ami annyi, mint „hallgatni a lelkiismeret szavára, felismerni a kötelességeket”. Immanuel KANT: *Az erkölcsök metafizikája*. = I. K.: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*. Bp., Gondolat, 1991, 514.

<sup>225</sup> FOGARASSY Miklós: A költészet öröknaptárai. *Tiszatáj*, 1988/12, 18.

mélyen filozofikus költészetet eredményez. Végül aztán minden nehéz pillanatban a kötetcímben rejlő oximoron jelzi a oldódás lehetőségét: a lemondások okozta veszteséggel egy gazdag, és máshogy hozzá sem férhető létállapot nyílik fel. Először az ugyancsak áldozatnak tűnő hajnali ébredések kapcsán, a címadó versben: „fölkel a nap, így veszi kezdetét / a megnyerhető veszteség”<sup>226</sup>

De fontos azt is látnunk, hogy az etikai ítéletek megalkothatóságához rögzített nézőpontra van szükség, valamely végső instanciára, melyhez képest és melyre hivatkozva az egyes tettek és döntések erkölcsi értelemben megítélhetők. Kantot is sok kritika érte az olyan példái miatt, melyekben e végső instanciák megkérdőjelezhetőek<sup>227</sup>. Tandori viszont épp egy olyan szótárat épít, mely ironikusan szemléli önmagát, azaz eleve tagadja egyedüli érvényességét. A Rorty-féle, elsősorban filozófiai-politikai jellegű iróniára utalok itt, mely saját esetlegességének tudatában, illetve a más szótárak felhasználása formálta kételyében utasítja el a végső szótárak relevanciáját<sup>228</sup>. Schein Gábor Petri György költészetéről beszélve utal a „hatvannyolcas” nemzedék mítoszellenes, az esetlegesség iróniáját beszélő attitűdjére, illetve Petri *Hatvannyolc tele* – „Ennyi mitológiával a háta mögött / csalhatósága tudatában / az ember otthon ül s röhög” – és *Belső beszéd* – „ Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat” – című verseinek néhány jellemző sorára.<sup>229</sup> Schein bemutatja, hogy a *Magyarázatok M. számára* verseiben a különböző líratörténeti kódok tömbként állnak szemben egymással (romantikus, klasszikus-modernségbeli, József Attila-i kódok), melyre különösen jó példa *A szerelmi költészet nehézségeiről* strófacsoportonként elváló nyelve, vagy később, ám e korábbi versre is visszautalva, a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* szabadversből dalszerű, zárt formává váltása. Az efféle kettősségek, hármasságok Tandorinál is megfigyelhetők, mely a használt szótárak sokszor egymást is kizáró változatosságát reprezentálja, vagyis áttételesen a kizárólagos etikai ítéletek meghozatalának lehetőségét számolja fel.

<sup>226</sup> *A megnyerhető veszteség*, 187.

<sup>227</sup> Kant például azzal érvel a kölcsön kapott pénz korrekt visszafizetésnek kötelessége mellett, hogy ennek hiányában a pénzkölcsönzés intézménye megrendülne, sőt végül meg is szűnne, Csak arra nem felel, miért ne létezhetne a társadalom pénzkölcsönzés nélkül.

<sup>228</sup> Richard RORTY: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Pécs, Jelenkor, 1996, 89. „[az ironikus] radikálisan és folyamatosan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mivel nagy hatással voltak rá más szótárak, melyeket más emberek vagy könyvek tartottak végsőnek”.

<sup>229</sup> SCHEIN Gábor: A radikális modernség konzervatív változata. *Megjegyzések Petri György költészetéről. Irodalomtörténet*, 2003/3, 420-443. különösen 428-430.

Egy másik megkerülhetetlen, a Tandori-életműben a hetvenes évek végén megjelenő, ám máig meghatározó probléma az önéletrajziség problémája. Tandori esetében ugyanis, ahol ekkortól élet és írás szinte elválaszthatatlan, sőt ahol életrajz és fikció sem szétválasztható már, az életrajz és az önéletrajzi fikció viszonya különösen bonyolult és leplezett, néhány pontjában a József Attila-recepcióban létrehozott én-formációkra is emlékeztet. A versekben beszélők rendszerint a biografikus szerzőnek is megfeleltethető tulajdonságokkal vannak felruházva, amit a szövegbe rejtett, könnyen kódolható önéletrajzi utalások, például konkrét hely- és időmegjelölések erősítenek. Minthogy a Tandori-szövegekben mindez az önértelmezés műveleteivel is kiegészül, a fikció és a „valóság”, azaz a szöveg határának mibenléte aligha megkerülhető kérdésként jelentkezik az olvasó számára. A *Hét fejlövés* alcíme szerint például „fikció”, ám voltaképp ugyanazt – ha nem is teljesen ugyanúgy – olvashatjuk a lapjain, mint az azt megelőző évtizedek prózáiban: helyzetjelentéseket a Tandori-művészet világából.

Szükséges tehát számot vetni az önéletrajziség kérdésének elméleti kontextusával is, melynek körvonalai jól kirajzolódnak például az *Egy polgár vallomásai*-nak nyolcvanas-kilencvenes évekbeli recepciójában. Ez többek között azért érdekes, mert miközben a Márai-regény számtalan kétellyel teli megjegyzést tartalmaz ez „élet” elmondhatóságával kapcsolatban, a recepció egy része teljesen megfedekezik erről, és a művet egy élet történeteként olvassa. Az emlékezés – miként Kálmán C. György írja – maga is egy retorikailag megformált beszédhelyzetként van a szöveg mögött, ami eleve kérdésessé teszi az elmondottak *valódiságát*: „Az emlékezés beszédhelyzete, mint a Márai-mű esetében világosan látható, nem azonos az emlékezés valóságos, életbeli tevékenységével (...) A szöveg nem lenyomata az emlékezésnek, hanem megteremt egy sajátos, választásokkal és értékhangsúlyokkal teli képzetes emlékezést.”<sup>230</sup> Ezzel azt állítja tehát, hogy voltaképp nem az emlékezés folyamán jön létre a szöveg, hanem a szöveg strukturálja az emlékezés helyzetét magát is, mely ezáltal nem a szövegen valamiképp kívül eső kiindulópont, hanem csupán a szövegben megjelenő retorikai alakzat. Az irodalmi alkotások

<sup>230</sup> KÁLMÁN C. György: „Egyszer” és „mindig”. Idő és emlékezés az *Egy polgár vallomásiban*. *Hungarológiai közlemények*, 1984/ december, 1193.

megértésének persze mindig is része volt a referenciális aspektus, ám a szövegnek éppúgy része a „fikcionális önfeltárás” (W. Iser) is, melynek épp az a lényege, hogy „az irodalmi szövegek egy sor, önnön fiktív voltukra rámutató jelzést tartalmaznak”, és ezek „nem azonosíthatók kizárólag a szöveg nyelvi jeleivel.”<sup>231</sup> Innen nézve az is belátható, hogy a szövegben megjelenő „tények” valójában nem lehetnek tények, hiszen a megformálás elsőbbséget élvez az „őszinteség”-hez képest, azaz egy-egy esemény csak akkor válhat a szöveg részévé, ha az alkotói tervbe beleillik, de még ez esetben is csak – épp Márai szavával élve – „preparálva” kerülhet oda. Ezt a könnyen érzékelhető viszonyrendszert a magukat önéletrajzként vagy önéletrajzi ihletésüként beállító szövegek nagy része igyekszik elfedni, méghozzá épp a tényszerűség, a hitelesség és az őszinteség direkt vagy indirekt bizonygatásával. Ennek számtalan eszköze lehet, kezdve az őszinteség kinyilatkoztatásával, folytatva a nyilvános eseményekre és az ismert személyekre való utalással.

A Philippe Lejeune által definiált önéletírói paktum (*pacte autobiographique*) lényege éppen az, hogy a szerző mintegy felajánlja szövegének műfaji besorolását az olvasónak, aki ennek ismeretében döntheti el, hogy az előtte lévő szöveget önéletrajzként, avagy fiktív élettörténetként olvassa-e<sup>232</sup>. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy az önéletírás nem határolható el egyértelmű narratológiai vagy formai jegyek alapján a fikciótól, e különbség csupán a szerzői ajánlat – akár kifejtetlen – meglétében, illetve az erre születő olvasói reakcióban ragadható meg. A paktumot Lejeune épp ezért beszédaktusnak tekinti, mely szavatolni igyekszik a szövegben megjelenő és a szövegen kívüli szerző azonosságát. Meglátása szerint szűken és tágan vett önéletrajziségről beszélhetünk, és az első kategóriába klasszikus, önéletrajzi paktum által vezérelt szövegek tartoznak, a másodikba pedig minden olyan mű, mely – Lejeune megfogalmazásában – a „ki vagyok?” kérdésre a „hogyan váltam azzá” elbeszélésével válaszol, azaz mintegy célelvüsití az elbeszélést a valahonnan

<sup>231</sup> Wolfgang ISER: *A fiktív és az imaginárius*. Bp., Osiris, 2001, 33. (Molnár Gábor Tamás fordítása.)

<sup>232</sup> Philippe LEJEUNE: *Az önéletírói paktum*. = Ph. L.: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Bp., L'Harmattan, 2003, 17-46.



valahová eljutó, és lehetőleg logikailag leképezhető történet iránti igény bejelentésével<sup>233</sup>.

Tandorit olvasva a szűken és tágan vett önéletrajz formáival egyaránt találkozhatunk. Ami az utóbbit illeti, a helyzet a hetvenes évek közepétől egyértelmű: a Tandori-művek beszélője szinte folyamatosan önmagáról beszél, számtalanszor visszatérve egy-egy fontosnak vélt eseményre vagy összefüggésre, melyek segítségével épp a „ki vagyok?“, illetve a „hogyan váltam azzá?“ kérdésekre tud válaszkísérleteket adni. A szűken, klasszikus értelemben vett önéletrajziság nehezebben fogható rá a szövegekre, hiszen egyrészt egy nagyon is szemérmes, mondhatni önmaga mögé bújó beszélő jelenik meg a szövegekben, másrészt igen gyakran találhatunk fikcióra utaló jeleket, akár konkrét kijelentések formájában is. Minthogy azonban a szövegekben a „Tandori“ név mint egy valóságos személy neve olvasódik<sup>234</sup>, valamint e személy magánélete, illetve személyiségének története, azaz olyasféle elemek, melyeknél többet voltaképp egyetlen „direkt“ önéletrajz sem nyújt, a Tandori-életmű jelentős része minden további nélkül tekinthető afféle jelen idejű önéletírásnak, vagy legalábbis olyan fikciós beszédnek, melynek kihívja az önéletrajzi olvasatot is. A versbeli tulajdonnév ezekben az esetekben egy a szövegben létesülő identitást, egy „kifejlődött“ személyiséget jelöl, ezért is mondható, hogy Tandori elsősorban az identitáskeresés írója.

Ennek az akár realizmusnak is nevezhető poétikának az ösztönzője egy én körülménye, kapcsolatainak és érzéseinek leírása, azaz végső soron identitásának meghatározása. Hiszen általánosítva is bátran kijelenthető, hogy minden műalkotás végső célja az értéként megragadható és felmutatható identitás megalkothatóságában van. Az identitás pedig egy tulajdonnévbe sűrűsödik mely tehát voltaképp nem más, mint rövidített leírás, ezért is van minden esetben jelentése. Hamlet nevének például nincs a valós világban referenciája, jelentése viszont van (pl.: a dán királyfi) Egy tulajdonnévhez azonban mindenki más és más tulajdonságokat rendelhet, más-más fontossági sorrendben. A Hamlet név

<sup>233</sup> Vö.: Philippe LEJEUNE: *Emlékezet, dialógus, írás. Egy élettörténet története.* = Ph. L.: *Önéletírás, élettörténet, napló.* Bp., L'Harmattan, 2003, 131-135.

<sup>234</sup> Lejeune az önéletrajzi szerződés megvalósulását egyrészt épp a szerzői, az elbeszélői és a főszereplői nevek azonosságában látja, másrészt a paratextusok (műfaji megjelölés a címben, az alcímben vagy a belső bortón, előszó, fülszöveg stb.) működésében: „Az önéletírással kapcsolatos problémákat tehát a tulajdonnév viszonylatában kell elhelyeznünk.” Philippe LEJEUNE: *Az önéletírói paktum.* = Ph. L.: *Önéletírás, élettörténet, napló.* Bp., L'Harmattan, 2003, 25.

tulajdonságok összességét jelöli, melyek közül egy-egy beszélő csak néhányat definiál önmagának, de semmiképp sem az egészet. Azaz egy tulajdonnév referenciája nem azonosítható egy tulajdonsággal, de nem is lehet független e tulajdonságoktól, amiből viszont az következik, hogy a tulajdonneveknek nincs és nem is lehet rögzített jelentése – még saját nevünknek, még saját magunk számára sem. Hiszen nem tudjuk saját tulajdonságainkat kimerítően összegyűjteni, és ezzel definiálni, rögzített identitáshoz rendelni magunkat. Ugyanígy mondható, hogy egy szó jelentése a lehetséges kontextusok listája, valamint a szó ezen kontextusokhoz tartozó tulajdonságai, akár egy szótárban: egy szó jelentése példamondatok segítségével írható körül.

Az önéletrajz tehát a valamivé válás történetét beszéli el, mely egyben az egyén önalakításának története is. Tandori talán ezért hangsúlyozza annyiszor, hogy a madarak és velük az otthonmaradás választása mennyire fontos, ugyanakkor nem teljesen egyértelmű döntése volt. A másik serpenyőben külföldi ösztöndíjak és gyakori utazások, a barátok és az irodalmi közélet mint szereptér lehetősége volt, melynek, akkoriban még inkább, jelentős súlya volt. Azaz a madarokról való gondoskodás választása leginkább ezek ellenében történt, még ha utóbb ez evidenciaként, hiszen önmaga választásaként interpretálódott. Ebben tehát a sorsszerűségnek egy olyan értelmezése van jelen, mely az egyén szuverén döntéseit helyezi előtérbe, mely döntések a személyiség kialakulásában az egyéni ambíciókat a környezet hatásai elé helyezik.

A Tandori-kép egy fontos, innen, az önéletrajziság felől olvasható eleme például az önként vállalt magány problémája. A magány, pontosabban a visszavonulás választásának már voltak előjelei a Tandori-költészetben. Először a *Töredék Hamletnek* egy előremutató versében, a *Nyers* címűben bukkan fel:

*Volt idő, mikor  
velem is bárki  
találkozhatott, akár minden nap,  
mint a faluból kifelé menet a cigánnyal,  
megkérdezhetette, hová mész, cigány –*

*Most már tudom,  
ezeknek a dolgoknak vége.*

Ebben a szövegben „az Én történetbe záródása, kvázi-emlékké válása vezet el a magányig”<sup>235</sup>, melyet a találkozások tudatos kerülése fel is nagyít: „azt is megtudhatod, én magam hogyan élek; / Ez ügyben mégis azt ajánlom, ne embereket kérdezz, csak medvéket”. (*Áldott magánosság? jövel?*<sup>236</sup>) De kapcsolatban lehet ez a találkozások ugyancsak mindennapinak tűnő, ám Tandori számára a hetvenes évek közepétől már-már metafizikai problémává növelt kérdésével is. Találkozás csak a nyelvben érdekes, ahogy ezt *A tér és az idő problémájának feloldása találkozás-megbeszélés és találkozás (nem találkozás) tárgykörében* című vers érzékletesen mutatja:

<i>S</i>	<i>E</i>	<i>N</i>	<i>K</i>	<i>I</i>
<i>S</i>	<i>E</i>	<i>H</i>	<i>O</i>	<i>L</i>
<i>S</i>	<i>E</i>	<i>M M</i>	<i>I K</i>	<i>O R</i>
<i>S</i>	<i>E</i>	<i>M M</i>	<i>I V</i>	<i>E L</i>

*ha velem*

A vállalt, sőt igényelt magányosság tehát már a madarak befogadása előtt jelen van a Tandori-költészetben, félrevezető lenne tehát azt gondolni – amit melleleg Tandori maga is sugall –, hogy a visszavonultság tematikája a madarakkal való közösségvállalással együtt született volna, hiszen ez sokkal korábbi, mondhatni elemi élménye e költészetnek. A fentiekén túl ugyanez a probléma fogalmazódik újra például az *Egy talált tárgy... Egy találkozás megbeszélése*<sup>237</sup>, a *Még így sem* kötet *Egy találkozás*, illetve *Egy találkozás széttalálkozása* című verseiben vagy *A világ virága virul, parlagfű, vízszintes* címűben:

*valami*  
*valahol*  
**MAJD CSAK LESZ**  
*valamikor*  
*valakivel*  
**DE NÉLKÜLEM**

<sup>235</sup> KABDEBÓ Lóránd: Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek. Jelenkor*, 1969/11, 1044.

<sup>236</sup> *A mennyezet és a padló*, 77.

<sup>237</sup> „Ott leszek / hol nélkül, / te is / mikor nélkül. // Kettőnk közül / majdnem szemközt ülök le”

A magányosság és visszavonultság mellesleg egy olyan szegmense a Tandori-szövegeknek, melyet a nehezen hozzáférhető életrajzi adatokkal is egybeolvashatunk, és ami az interjúkban is gyakorta visszatérő probléma<sup>238</sup>. Tandori valóban nem vesz részt az úgynevezett irodalmi életben, évtizedek óta nem dedikál, nem tart felolvasóesteket – kivétel volt a kilencvenes évek közepén a Katona József Színház Kamrájába tartott néhány „írószínházi” fellépése –, nem vesz részt beszélgetéseken, de még a neki ítélt díjakat sem veszi át személyesen. Ezzel kapcsolatban ugyancsak eszünkbe juthat Lejeune egyik legjelentősebb belátása, miszerint az önéletrajz és a(z) önéletrajzi regény között nincs poétikai különbség, csupán az olvasó differenciál, a felkínált önéletrajzi szerződés elfogadásával<sup>239</sup>, illetve Olney belátása, hogy voltaképp minden én-közlés tekinthető önéletrajznak, sőt, végső soron az irodalom az önéletrajz alete, és nem fordítva, épp az egyéniség mássága, és annak történeti beágyazottsága miatt<sup>240</sup>. De Iser is szerző és olvasó közti látens szerződésről beszél, amikor amellet érvel, hogy egy szöveg fiktív mivoltára ráutaló jelek nyelvészeti eszközökkel nem megragadhatóak, „mégpedig azért, mert ezen jelzések jelentőségét csak sajátos, történetileg változó, a szerzők és közösségük által osztott konvenciók adják meg. A jelzések tehát nem a fikcionalitást mint olyat idézik föl, csupán konvenciókat hoznak felszínre, melyek egyfajta szerződést alapoznak meg szerző és olvasó között. Ezen szerződésben foglaltak szerint a szöveget nem beszédként, hanem »eljátszott beszédként« fogjuk föl.”<sup>241</sup> Tehát Tandori az életrajzilag is megtámogatott, mégis szövegesült, például anekdotaszerű magány-leírásai az önéletrajzi és a fiktív olvasatot voltaképp egyszerre kínálják föl. Ez azért is fontos, mert az önéletrajz műfaja által felkínált olvasási alakzatok általában nem számolnak a fikció gyanúját folyamatosan fenntartó olvasói magatartással, habár az olvasó is hajlamos a szöveget az őket megelőző események következményeinek és közvetítőinek tekinteni, mely szerint nem a nyelv hozná létre az elbeszélte eseményeket, hanem fordítva: az események lejegyzésekor jönne létre a szöveg. Ebből következik, hogy fikciós szövegek

<sup>238</sup> pl.: „nem bírok találkozásokat megbeszélni! Nem bírok! Próbálok menteni a bőröm, elsősorban önmagamtól” Szíves elzárkózás. Pál Melinda interjúja. *Magyar Narancs*, 2001/7, 7.

<sup>239</sup> Philippe LEJEUNE: *Az önéletrajzi paktum.* = Ph. L.: *Önéletrajz, élettörténet, napló.* Bp., L'Harmattan, 2003, 17-46.

<sup>240</sup> James OLNEY: *Autobiography. An Anathomy and a Texonomy.* *Neohelicon*, 1986/1 (XIII.), 67-69.

<sup>241</sup> Wolfgang ISER: *A fiktív és az imaginárius.* Bp., Osiris, 2001, 33. (Molnár Gábor Tamás fordítása.)

gyakran autobiografikus alakot ölthetnek, de az is, hogy az önéletírás számos eltérő, például nem narratív formában is jelentkezhethet<sup>242</sup>. Az önéletrajz esetében a referenciális olvasás tehát indokoltnak tűnhet, hisz a szöveg tényekhez kötődik, melyek „valódisága” akár igazolható is, miközben nagyon is jellemző rá, hogy olyasmit beszél el, melyet *csak ő* beszélhet el, *csak ő* tud elbeszélni, és ezzel megjelenik az elbeszélésben az őszinteség trópusa. Tandori esetében azonban kitalált és valóságos viszonya az esetleges szövegen kívüli referenciák felől nem tisztázható. Lehetetlen ugyanis kiválogatni, a szöveg mely részeinek van „valós” előzménye, és mi az, ami fikció – de erre tulajdonképpen nincs is szükség.

Hayden White óta szinte közhely, hogy a történelmi és az írói szöveg narratíva tekintetében inkább rokonítható, mintsem élesen elválasztható, azaz igazából nincs is jelentősége annak a kérdésnek, hogy Tandori „emlékező” szövegei saját történeteinek „hiteles” beszámolóinak tekinthetők-e, avagy pusztán fikciónak, mely a hitelesség látszatát igyekszik kelteni. Hisz e két szövegforma között a megformáltság tekintetében, tehát végeredményben az olvasó számára nincs jelentős különbség. Hiába igyekezne ugyanis „valós” történeteket elmondani a szerző, a retorikai felépítmény súlya miatt ez természetesen nem sikerülhet neki, mégpedig épp azért nem, mert az olvasó e retorikai struktúrát az olvasás során előbb ismeri fel, mint a „történelmi hűség” esetleges kódjait. Az események ugyanis az elbeszélésben nem csupán tényszerűségükben jelennek meg, hanem ok-okozati rendbe szervezve, a kulturálisan hozzáférhető narratív sémák valamelyikéhez igazítva<sup>243</sup>.

Ennek okairól – elsősorban is arról, hogy Tandori nem önéletrajzot ír, csupán kihívják szövegei az önéletrajzi olvasatot – *Az utolsó posta Budapest* kapcsán Bányai János olvasói tanácsalanságát sem leplezve, a könyv saját törvényszerűségeinek a szerzői szándékot is felülíró hatalma kapcsán azt írja: „A könyvből (...) kilépett a szerzői én, már nem róla szól a könyv (...) mindaz, ami a könyvben van, nem a szerzőé, hanem a Könyvé. Amiről viszont most csak annyi mondható, fogalmam sincs, miről szól.”<sup>244</sup> Vagyis Bányai a könyv belső törvényei miatt a szöveget eleve leválasztja az önéletrajziságról, sőt, bizonyos értelemben elé is helyezi. Hiszen a könyv direkt megalkotottsága eleve kizárja a

<sup>242</sup> Vö.: MEKIS D. János: *Az önéletrajz mintázatai*. Bp., FISZ, 2002, 59.

<sup>243</sup> Vö.: Hayden WHITE, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésben*. = H. W., *A történelem terhe*. Bp., Osiris-Gond, 1997, 109. (Ford.: BRAUN Róbert)

<sup>244</sup> BÁNYAI János: „Na és?” „No és? *Tisztatáj*, 1999/5, 96.

szervi éni egyedüli központba kerülését, az önéletrajzi olvasat lehetőségét. Erre egyébként maga Tandori is reflektál – még ha ezzel mégis önmagát helyezi előtérbe –, épp az *Utolsó posta Budapestben*: „Maga a könyv érdekes csak!!! Én már rég nem.” A *Madársoké*-ban viszont azt írja, hogy „az írás kezdett visszahasonulni az élethez” – amit Bányai János például alapmondatnak, a kötet egzisztenciális alapszituációjának tart.<sup>245</sup>

Végül érintenünk kell még egy, szintén ehhez a problémához kapcsolódó kérdést, a „Tandori” név és anagrammáinak: D’Orre, D’Allay, Trandoni stb. gyakori szerepeltetését, ami szintén azt jelzi, hogy nem önéletrajzot olvasunk, a nevek pedig akár aláírásként vagy afféle áruvédjegyként is olvashatók. „A név létesítő ereje” – miként Bónus Tibor fogalmaz – „független az általa jelölt szubjektumtól, ennél fogva csakis úgy képes azt megalkotni, hogy el is törli annak tapasztalati egyediségét.”<sup>246</sup> Bónus meglátása szerint ugyanis a név szövegbeli szerepeltetése a keltezéshez hasonló retorikai műveletként is leírható, mivel az aláírás-alakzat a névvel saját magát megnevező személy jelenlétére utal egy valamikori *most*-ban. Az önéletrajziság problematikája felől tehát ez azt jelenti, hogy a szövegben egyes szám első személyben megszólaló szubjektum egybeesik a biográfiai értelemben vett szerzővel, és a szövegben leírt események a szerző élettörténetének koordinátái közt lennének értelmezhetőek. Ugyanakkor a szerzői név megjelenése a fikció természetére is hatással van. Egyrészt valószerűsíti a versben jelenlévő narratív elemeket, konkrétan az önéletrajz felé tolja el a szöveget, másrészt a versbeli névhez hozzárendelődő attribútumok, melyek értelemszerűen a fikció részei, a szerzői énrre is ráakódnak, és ezáltal felül is írják, sőt végeredményben el is tüntethetik a szerzőt. Magyarán a szöveg a szerzői név jelenlététől szinte kettéhasad, és vagy egyik, vagy másik oldalát mutatja csak az olvasó felé: vagy önéletrajzként, referenciális távlatból olvasódik, vagy teljes fikcióként, ahol a szerző név el is veszti referenciáit, és már nem a szerző „életéről” ad információkat, hanem egy azt elfedő élettörténetet konstruál meg, ahol a név inkább csak metafora. Ahogy ezzel kapcsolatban Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmaz, választanunk kell: nem lehet egyszerre irodalomként és életrajzi beszámolóként olvasni ugyanazt a szöveget, hiszen

<sup>245</sup> BÁNYAI János: Medvék, madarak, lovak, halál. (Tandori Dezső: *Madársoké*) *Híd*, 1996/1, 71.

<sup>246</sup> BÓNUS Tibor: *Avant-garde, történetiség, szubjektum.* = B. T.: *Diskurzusok összjátéka.* Bp., Balassi, 2000, 98.

vagy a „valóságos” én íródik be a lírai énbe mint formába és veszi így el referenciális státuszát, vagy, megfordítva, a lírai szöveg meghatározatlansága hat vissza bomlasztóan a biográfiai én látszólag biztos referencialitására.<sup>247</sup> Az én ekképpen olyan határ is, ahol szolipszizmus és realizmus egymásba ér: „Itt látszik meg, hogy a szigorúan végigvitt szolipszizmus egybeesik a tiszta realizmussal. A szolipszizmus Én-je kiterjedés nélküli ponttá zsugorodik össze, a hozzá koordinált valóság pedig megmarad”<sup>248</sup>.

A hasonló problémákat felvető Tandori-regényekre itt nincs módunk részletesen kitérni, annyit azonban meg kívánok jegyezni, hogy az önéletírás és a naplóirodalom hagyományos műfaji jelölői közül a regényfolyamot elindító, és máig az egyik legjelentősebb *A meghívás fennáll* (1979) az időszerkezetet és a kettőzött – a felidéző-émlékező, illetve szereplő – elbeszélőfunkciót alakítja leginkább át. Ebben a regényben sincs statikusan „objektív” önjellemzés, helyette folyamatos bizonytalanság, az alapértékek megkérdőjelezése áll, mellyel szemben – miként voltaképp az életmű egészében – működik a „nagy elbeszélés” igénye, azaz az élettörténet végleges elrendezhetőségének, egy fejlődéskoncepció megalkothatóságának vágya. Az elbeszélő kvázi egy naplóból *válogat*, és a válogatás, az elrendezés mint téma, illetve az ezzel kapcsolatos önreflexiók és -elemzések, illetve az idézetek, valamint ezek értelmezése formálja új és jelentős epikai eseménnyé a regényt. Jellemző, hogy 1980-ban Thomka Beáta épp a Tandorinál elsődleges reflexivitást, az intellektualizálódást, a narrátor-szerep és a nézőpont váltakozásit látja olyan új jelenségnek az akkori új magyar prózában – Tandorit ő nem említi), melynek egyébiránt a világirodalomban komoly hagyományai voltak<sup>249</sup>. Tandori másik újdonsága, mely természetesen a versekben is megmutatkozik, (sőt!) maga a téma: a regénynek két tematikus szála van, egyrészt a Szpéróval való törődés, és általában a madárgondozás alapjainak elsajátítása (etetés, itatás, reptetés), másrészt a beszélő-gondolkodó játékmedvékkel játszott kártya- és gombfoci-bajnokságok szinte vég nélküli ismertetése. Az így érdekessé tett eredmények közzlése is a „mindent leírni”

<sup>247</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban. *Irodalomtörténet*, 2002/4, 485.

<sup>248</sup> Ludwig WITTGENSTEIN: *Filozófiai vizsgálódások*. Bp., Atlantisz, 1992.

<sup>249</sup> THOMKA Beáta: *Új magyar regényjelenségek*. = T. B.: *Narráció és reflexió*. Újvidék, Forum, 1980, 21.

poétikai elvéből következett, mely egymás után szülte a szó klasszikus értelmében egyáltalán nem eseménydús könyveket.

Nem nehéz ebben a kísérletben észrevenni az irodalmiságra és a történetek elbeszélhetőségére való rákérdezést. Az ekkor született művek előterében alig történik valami, hogy egy másik síkon, az önreflexiók, a metanarratíva vagy az epikai hagyomány provokatív újraértése terén nagyon is jelentős események történjenek. A mindent leírás azonban a példátlan igyekezet, a több ezer oldalnyi próza és vers ellenére is eleve kudarcra van ítélve: mindig maradnak fehér foltok, üres helyek, és eleve kétséges egy adott időszakasz történéseinek pontos leírhatósága, hiszen a tettek mellett a gondolatok, a környezet változásai vagy az épp nem is tudatosuló, csak később fontossá váló események is igényt tartanak a figyelemre. Ahogy Márton László a hasonló poétikai alapelvet működtető, és ugyancsak az olvashatlanság határáig jutó regényében, az *Átkelés az üvegen*-ben fogalmaz, kvázi feladva céljait: „minden elbeszélte történetnek száz másik, elbeszélésre váró részlete támadt (...) semminek nem lehet a végére járni”<sup>250</sup> Tandori látszólag igyekszik eltüntetni ezeket foltokat az elbeszélésből, ezért az aprólékos részletezés, a leírások végtelensége, de ahogy Márton, ő is belátja, hogy minden történést, és a történések minden aspektusát elmondani lehetetlen. És ezzel voltaképp bezárult a kör: a kilencvenes évek elején a *Koppar Köldüs* egy új beszédmód kezdetét jelenti, mely, ha tematikailag nem is teljesen, de a versformálás tekintetében radikális újdonságokat hoz.

---

<sup>250</sup> MÁRTON László: *Átkelés az üvegen*. Pécs, Jelenkor, 1989, 163.



## **Kitérő: A madár-toposz újraíródása a Tandori-drámákban**

„*Borzongásuk a nem remélt vád –  
így adnak a kicsinyek példát*”

/József Attila: *Jön a vihar!*/

Aligha lehet Tandori Dezső költészetéről elsősorban prózáinak, illetve ugyancsak fontos esszéinek és drámai munkáinak figyelembe vétele nélkül beszélni. Tandori ugyanis azok közé a szerzők közé tartozik, akik életművüket tudatosan építve, a különböző műfajú, alkalmasint egymástól évtizedes távolságban született szövegek párbeszédét játékba hozva alkotnak. Nála nem csak tematikai vagy motivikus hidakat fedezhetünk fel a műnemek között, hanem gyakran mondatok és mondatcsoportok ismétlődnek, ami persze nem csupán ismétlődést jelent, hanem értelmezést és újraírást is. Tandori valóban egyedi, a kortárs lírában, epikában és drámában is teljességgel társ nélküli beszédmódja szükségképpen ráutalódik a belső intertextuális viszonyrendszerre, a saját szövegek egymást olvasó és értelmező hálózatára. Vannak például a madarakkal kapcsolatban afféle alap- vagy őstörténetek (például Szpéró megtalálásának vagy Némó elvesztésének története), melyek szinte változás nélkül vándorolnak voltaképp a mai napig a legkülönbözőbb formájú műveken keresztül, és melyek ilyen értelemben a második előfordulástól kezdve önmagukat folyamatosan újraaktualizáló, saját előtörténetükre emlékeztető idézeteknek tekinthetők.

Jó példa lehet a *Madártávlát* cím, mely egyszerre jelöl egy verset – a *Még így sem* kötetben –, egy drámát és egy a *Madárzsoké* című könyvben található rövidprózát is. A Tandori-életműre általánosan is jellemző, hogy egy-egy időszakban nagyrészt ugyanazokat a kérdéseket szólaltatja meg versben és prózában, számtalan átjárást engedve – épp a többmondatos, sokszor ’pontatlan’ önidézeteken keresztül – a különböző szövegcsoportok között. Vagyis az életmű részei nem annyira alá és fölérendeltségi viszonyban, netán egy fejlődéssorban képzelhetők el, mint inkább az együttozvasást is szükségessé tevő kapcsolathálóban. A madarakkal kapcsolatos alaptörténetek legkorábban a regényekben íródtak le, elsőként a talán legfontosabban, az 1979-es *A meghívás fennáll*-ban, mely az *Itt éjszaka koalák járnak* novellái és az első regény, a *Miért*

*élnél örökké?* után az akkor negyvenegy éves szerző harmadik prózakötete, melyet érdemes *A feltételes megálló* című verseskötettel (1983) és a *Mint egy elutazás* címen összegyűjtött drámákkal (1981) együtt olvasni – és viszont.

S bár a drámák jelentősége bizonytalanabb a regényekénél, két okból érzem fontosnak drámákról való gondolkodást. Egyrészt segítségükkel jobban illusztrálható, hogy miféle párbeszéd képzelhető el a különböző műnemű és műfajú Tandori-szövegek között, másrészt is közelebb érzem őket a Tandori-költészethez, ráadásul eddig ezzel együtt is nagyon kevés szó esett róluk az amúgy is sok adóságot maga előtt görgető recepcióban. Az ugyanis még a tájékozottabb irodalmárok között sem közismert, hogy Tandori Dezső a hetvenes évek végén az épp akkoriban megszorodott prózák és versek mellett öt drámát is írt, melyeket 1981-ben – a már a *Töredék Hamletnek*-ben is helyet kapott *Vissza az égbe* című monológgal kiegészítve – meg is jelentetett, *Mint egy elutazás*<sup>251</sup> címen. A kötetéről akkor mindössze egy rövid írás jelent meg, Nagy Sz. Pétertől az *Új írásban*<sup>252</sup>, és azóta is csak elvétve kerül elő a Tandori-irodalomban<sup>253</sup>. De ami még érdekesebb, tudtommal a saját műveit oly szívesen kommentáló szerző sem hozta őket későbbi munkáiban szóba. Ezek után az sem meglepő, hogy – legalábbis az OSZIM (Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum) amúgy nagyon is megbízható adatai szerint – még részleteket sem adtak elő belőlük egyetlen magyarországi színházban sem (és féltő, egyhamar nem is fognak). Jogos kérdés lehet, hogy vajon mindezek fényében miért éreztem fontosnak e drámák újraolvasását, és miféle, az életmű valóban fontosabb szegmenseire is hatással levő következtetéseket remélek vizsgálatuktól. A fentiekben azonban erre már részben válaszoltam is: a hetvenes évek vége Tandori legtermékenyebb éveit hozta, 1979-ben és '80-ban öt-öt, '81-ben pedig nyolc önálló kötete jelent meg, köztük olyan fontos munkák, mint harmadik regénye, *A meghívás fennáll*, három Nat Roid-regény, majd valamivel később ('83-ban) az ebből az időszakból származó verseket összegyűjtő *A feltételes*

<sup>251</sup> TANDORI Dezső: *Mint egy elutazás*. Magvető, Bp., 1981. Tartalma: *Vissza az égbe* – 9-34., *Köszönj el a rézkilincstől* – 35-138., *Madártávlát* – 139-240., *A panasz* – 241-296., *Mint egy elutazás* – 297-340., *A sétaút* – 341-412. A szövegben zárójelben lévő oldalszámok erre a kiadásra utalnak.

<sup>252</sup> NAGY Sz. Péter: Minden egész eltörött. *Új írás*, 1982/5, 112-113.

<sup>253</sup> A drámákkal kapcsolatban megemlítendő még Doboss Gyula monográfiájának fejezete: DOBOSS Gyula: *Hérakleitosz Budán*. Bp., Magvető, 1988, 195-203., illetve TARJÁN Tamás tanulmánya: *Ne az legyen, hogy én meg ő.* = T. T.: *Fényfüggöny*. Bp., Littera Nova, 1999, 127-135.

*megálló*. Tudjuk, prózában a Szpéro házhoz kerülését elbeszélő *A meghívás fennáll*-lal, versben pedig az imént említett vaskos kötetel kezdődött a „madaras” korszak, mely mintegy tíz éven át szinte kizárólagos témát adott a Tandori-műveknek, és amely bizonyosan a legismertebb eleme az életmű körüli szakmai és populáris diskurzusoknak. Mármost a drámák tökéletesen illeszkednek az életmű e talán legfontosabb eseménysorába, hisz az első madarak házhoz kerülését, és az első közös éveket dolgozzák fel, az akkoriban született prózákhöz és a versekhez hasonlóan. Azaz ahogy hasonlóan: alapvető nézőpontbeli és tematikai eltérésekkel – és ez talán önmagában is elég ahhoz, hogy legalább e dolgozat kontextusában, de lehetőség szerint azon túl is, újraolvassuk őket.

Azt persze nem árt szem előtt tartani, hogy drámával manapság legfeljebb színházelméleti és -történeti horizontból szokás foglalkozni, és különösen igaz ez a kortárs drámára. Ennek részben az az oka, hogy a modern technikai eszközöknek köszönhetően (értsd: videó) a színházi diskurzusok térben is időben felszabadultak, intenzívebbé és termékenyebbé váltak, miközben mind általánosabb vélekedéssé vált, hogy a drámatörténet a folyamatosan előadott, azaz használt, és a használat során értelmezett szövegekre épül. Bármennyire is próbálnánk tehát kizárólag irodalmi alkotásnak tekinteni egy színdarabot, nem fejthetjük le róla a színházi nyelvnek való kiszolgáltatottságát, az előadhatóság rákényszerítette korlátokat. Ilyen értelemben Tandori drámái nem párbeszédképesek, és ezért itt nem is annyira a drámatörténeti kontextus, és különösen nem az esetleges színpadi megvalósíthatóság problémáihoz próbálunk hozzászólni, hanem e drámáknak az akkoriban született más Tandori-művekkel való reflexív viszonyára. Két dolgot azonban megjegyeznék. Egyrészt emlékeztetnék, hogy Nádas Péter az *Emlékiratok könyve* írásának idején – egészen pontosan ugyancsak a hetvenes évek végén – készítette legjelentősebb drámáit, így a *Temetést*, a *Takarítást* és a *Találkozást*. Utóbbi ráadásul az *Emlékiratok...* egyik történetének pontos megfelelője, hisz a regény névtelen narrátorának apja és Stein Mária közti szerelem epizódját dolgozza föl. Balassa Péter monográfiájában ezzel kapcsolatban meg is jegyzi: „[e drámák] szükséges és fontos mellékmunkálatoknak (is) tekinthetők. (...) A drámaíró Nádas Péter is

csak a regényírórt segítette.”<sup>254</sup> Vajon nem tehetjük-e fel a kérdést ugyanígy a Tandori-drámákkal kapcsolatban is? Nem lehet-e e drámák jelentőségét akár a másként-megfogalmazásban, a kívülről-önmagára-tekintésben megragadni? Hiszen az egyéb saját művekre való intertextuális ráutaltság nyilván kölcsönös: nem csak a drámákat olvassuk onnan, hanem a prózák és versek is másként olvasódhatnak a drámák ismeretében.

A másik megjegyzésem a modern drámairodalom alapszövegeivel való párhuzamra vonatkozik: Inoescu, Beckett vagy Stoppard drámáihoz hasonlóan a Tandori-darabok is az élet élıhetőségének kudarcát, az együttélés és a személyes kommunikáció lehetetlenségét, illetve az elértéktelenedés és a kiüresedés visszafordíthatatlan folyamatát állítják a középpontba (még ha lazább formakultúrával és kevésbé szigorú dramaturgia renddel is). Jellemző például, hogy *A székek* Szónoka (Ionescu), akinek az Öregember kimondásra váró „teljes bizonyosságát” kéne közölnie a világgal, süketnéma, így jelbeszéddel próbálja megértetni magát a közönséggel (pontosabban a közönséget metonimikusan jelölő székekkel), hogy *A játszma végé*-nek (Beckett) központi szereplője, Hamm, tolokocsiban ül, és beszélget ugyan kukába zárt szüleivel, de nem beszél semmi lényegesről, és még ezt is hosszú hallgatásokkal nyújtja, és Tandori hősei is részben vakok vagy süketek, miközben a madarokról való gondoskodásnak az élet egészét meghatározó élményét próbálják tolmácsolni – sikertelenül. E lényegében kommunikációs jellegű küzdelmen kívül nem is igen történik más a darabokban: a szereplők ülnek egy lakásban vagy épp egy lakásnak berendezett színpadon, és beszélgetnek, illetve sokszor csak monologizálnak.

A két legjelentősebb szöveg mindamellet az egyaránt többszereplős és többfelvonásos darab, a *Köszönj el a rézkilincstől* és a *Madártárvlat*. Mindkettőben a madarakkal való együttélést elbeszélő íróházaspár, és a minderről egy darab „érdekében” érdeklődő Rendező alkotják az alapfigurákat. Az előbbi színműben a végül kudarcba fulladó próbákon vagyunk, míg utóbbiban a házaspár lakásán, öt évvel a mégis sikeres bemutató után. A fiktív darabokról egyik szövegben sem tudunk meg sokat, és úgy látszik, a Rendezőn kívül másnak nem is igazán fontos a darabok léte vagy nemléte. Sokkal fontosabbak az író és felesége által hangoztatott aggályok, melyek az élmény

---

<sup>254</sup> BALASSA Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, Kalligram, 1997, 193.

megfogalmazhatatlanságára vonatkoznak, a „legfontosabb” a „rejtély” átadhatatlanságára: „[az író] szerette volna, ha mindenki pontosan érti, mit jelentenek ezek a madarak (...) ha bemutat valamit, ami nem is látszik, és a végén mégis sokkal fontosabb lesz, mint bármi más a darabban.”<sup>255</sup> Közismert, hogy az a többek közt Nietzsche-hez kötődő tétel, miszerint a nyelv nem képes kimondani a lét „értelmét” és „rejtélyeit”, a posztmodernitásban új értelmet nyert: ha valamit nem lehet kimondani, akkor ne is próbáljuk kimondani, viszont beszéljünk e kimondhatatlanságról, beszéljünk a nyelvről. És mint sok más műben, a Tandori-drámákban is ez történik: a szereplők – hacsak nem némák épp – közvetve vagy közvetlenül a nyelv elégtelenségéről, a jelentések önállósulásáról, felügyelhetetlenségéről beszélnek. Más kérdés persze, hogy az irodalom nyelvi problémái közben az ezzel szintén szembenéző színház képes volt egy sajátos, a mozdulatok, a fények vagy a díszletek segítségével a beszélt nyelv segítségére siető színpadi jelrendszert kifejleszteni. Egy-egy kései Beckett-darabban például már több a szerzői instrukció, mint az elmondásra szánt szöveg (a *Némajáték*ban pedig már nincs is szöveg), ám Tandori ezeket a technikákat csak nagyon kis részben veszi át.

Az egyik ilyen átvett eszköz például a vakság és a süketség allegorikus szerepeltetése, mely Beckett-nél is alapmotívum: „egy nap megnémult, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap meghalunk, ugyanazon a napon, ugyanabban a percben” (Pozzo)<sup>256</sup>, *A játszma végének* egyik főszereplője, Hamm, vak és mozgáskorlátozott, míg a két kukában lakó, nyomorék mellékszereplő, Hamm apja és anyja efféle beszélgetéseket folytat: „Nagg: – *Látsz engem?* Nell: – *Roszzul. És te engem?* Nagg: – *Mi?*”<sup>257</sup>. A Tandori-darabok közül ez a végeredményben a kommunikációképtelenséget hangsúlyozó figuraalkotási eszköz a *Madártávlat*-ban kap fontos szerepet, melynek első felvonásában az Író még csak egyik szemére vak, felesége pedig süket, míg a másodikban – öt év elteltével – a férj teljesen vak, a feleség pedig süketnéma. A beszélgetések pedig abszurd jelenetekké válnak: a férj, Brad, a kilencvenhét előre megírt tábla valamelyikét tapogatja ki és mutatja fel, míg Hoppie a huszonöt kopogássor egyikével válaszol. Ez egyrészt a kínlódó hősök egymásra utaltságát

<sup>255</sup> *Mint egy elutazás*, 95.

<sup>256</sup> Samuel BECKETT: *Godot-ra várva*. = S. B. *Összes drámái*. Bp. Európa, 1998, 97.

<sup>257</sup> Samuel BECKETT: *A játszma vége*. = S. B. *Összes drámái*. Bp. Európa, 1998, 113

hangsúlyozza, miközben a nyelvnélküliség, avagy ez a roppant redukált és csak a legszükségesebbek közlésére alkalmas jelnyelv lebonthatatlan és egyre vastagodó falat épít közénk, hogy végül Hoppie ki is vonuljon a színről – bár nem tudni, öngyilkosságot követ-e el, avagy csak összeüt vacsorára egy rántottát.

A létezés és a tágan értett kultúra értelmének kétségbe vonása mellett a kommunikációképtelenség problémája áll a Tandori-drámák fókuszában: a szereplők hiába próbálják meg gondolataikat és érzelmeiket megosztani egymással, eleve kudarcra vannak ítélve – s ez mintha az író és az olvasó viszonyára is utalna. De ezzel párhuzamosan az olvasóval való kommunikáció is több helyütt megkérdőjeleződik. Mint már említettem is, a két legrétegzettebb darabban a Rendező próbál drámát rendelni az Írótól, és ez a *Rézkilincs* fikciója szerint elkészül, ám a próbák során darabjaira hullik és így előadhatatlannak bizonyul, a *Madártávlát* bemutatásra került drámáját viszont az íróházaspár elbeszélése alapján végül a Rendező írta meg – ám az előttünk lévő szövegekben ezekből a készülő drámákból legfeljebb jelentéktelen részleteket ismerhetünk meg. Azaz az Író, bármennyire szeretné, részben, mint mondja, felesége, részben a madarak miatt darabbá formálni a velük történeteket, nem sikerül neki. Egy helyütt például így jelzi kételyeit (a Rendezőnek): „Én nem hiszem el, hogy ezt így el lehet mondani az embereknek, egy egész nézőtérnek, hogy ha így hátranyúlok – mutatja – akkor bárki elhiggye: ott egy madár, ott van Szpéró. (...) Mert a madarakkal mi a fenét csinálsz? Nem repíthetsz dróton műmadarakat vagy ilyesmi.”<sup>258</sup> Máshol: „Azt akarnád, hogy valamiféle rendszerbe foglaljuk a történetünket, de ilyen rendszer nincsen, a kerek történetek kora lejárt.”<sup>259</sup> A Rendező alapkérdése viszont végig az: hogyan lehetne az efféle életet érdekesként, érdeklődésre számot tartóan bemutatni, dramatizálni: „ezt nagyon jól meg lehetne írni” – ad tanácsot a szövegbeli írónak, aki ezt végig elutasítja, ami szintén az életmű egészét átható dilemmába enged egy nagy ívű önreflexív gesztusként bepillantást. Hiszen a legkülönbözőbb műfajú, tengernyi Tandori-szöveg jelentős része – és mint látjuk, a drámák is – a madarakkal való együttélés eseményeit próbálja műalkotásként megformálni. A drámákban ez kételyekkel telt, és többszörös rákérdéssel sikerül, miközben már nem is annyira az élményekről, mint azok elmondhatóságáról beszél. Változatokban ugyanarról.

<sup>258</sup> *Mint egy elutazás*, 187.

<sup>259</sup> *Mint egy elutazás*, 190.

Ezzel párhuzamosan Tandori számot vet ezekben a szövegekben egy másik, az életmű egésze szempontjából fontos kérdéssel, az önéletrajziségi problémájával is. Ráadásul egyéb műveihez képest mindezt egy (ön)reflexiós szinttel magasabbról teszi. Az egyik ilyen megjegyzése rögtön a kötet mottója: „*Mindez nem velem történt*” (T. D.) (Egyébként az efféle fiktív önidézet is egy később gyakorivá váló eltávolító, az író, az elbeszélő és a szereplők közti distanciára rávilágító gesztus.) De ilyen a *Rézkilincsben* és a *Madártávlatban* megképződő alapszituáció is: egyrészt a lakásnak berendezett színpad, másrészt a szereplők neve és a már említett fogyatékoságaik, melyek mind a fikció felé viszik el a történeteket, melyek nagy részét már a drámák születésekor is ismerhették az olvasók, például a terebélyes regényekből. Ahogy erre, szintén számos önreflexív kitételrel utal, például: „a veréb, meséltem, és már nagyon untam magamat is, amikor ilyet kellett mesélnem, a legintelligensebb állatok egyike”<sup>260</sup>, Azaz nem is a történet fontos itt, hanem ezek részben belső, részben dialógusba rendezett interpretálása, azaz az önértelmezés terének megteremtése.

Talán érdemes e ponton felidézni, hogy a társadalomfilozófiai gondolkodásban a nyolcvanas években vált fontos kérdéssé az élettörténet elbeszélhetőségének problémája, Alasdair MacIntyre<sup>261</sup>, illetve Paul Ricoeur<sup>262</sup> munkáiban például, melyek a narratív identitás kérdése körüli komoly vitákra is teret adtak. E viták a körül forogtak, hogy vajon mi alkotjuk-e meg saját élettörténetünket, avagy csak választunk a környezetünk által felkínált narratívák egyikéből, meseszöveg-e, vagy analitikus munka az identitás megképzése. Tandori, poétikai eszközökkel persze, mintha ugyanezeket a kérdéseket feszegetné: próbálja elmondani saját történetét, de sokkal inkább az elmondhatóság problémáiról, az élmények és a nyelv, nyelv és műalkotás, műalkotás és olvasó közti áthidalhatatlannak látszó különbségekről beszél. Jellemző, hogy a két kulcsdarabban a Rendező irányítja a darabokban megjelenő íróalak saját sorstörténetének megalkotását, és hiába próbálja az ehhez való jogot visszanyerni a történeteket elbeszélő, a színpadi rend ezt nem teszi lehetővé: ha nincs rendező, nincs darab – ha nincs darab, nem mondható el a nézőknek az élettörténet. (Más kérdés, hogy végül a rendező segítségével sem mondható el.)

<sup>260</sup> *Mint egy elutazás*, 367.

<sup>261</sup> Alasdair MACINTYRE: *Az erény nyomába*. Bp., Osiris, 1999. különösen: 274-302.

<sup>262</sup> Vö. pl.: Paul RICOEUR: *Az én és az elbeszélő azonosság*. = P. R.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Bp., Osiris, 1999, 373-412. (Jeney Éva fordítása)

De a személyiség destabilizálódást az is jól jelzi, hogy *A panaszban* és a *Mint egy elutazásban* már nincs is nevük a szereplőknek, sőt az előbbi darabban pusztán „alak”-nak hívja a névtelenné vált figurát. *A panaszban* pedig a személyiség két egymással viaskodó részre esik szét, így aztán identitása is csak ezen a belső vitán keresztül lenne megalkotható.

Az önéletrajziság kérdése kapcsán hadd jegyezzem meg ugyanakkor, hogy Tandori *állítólag* nagyjából ekkortól, a hetvenes évek közepétől szállt ki az úgynevezett társasági életből, építette le személyes kapcsolatait és húzódott vissza lakásába a madarak közé. Innentől hiheti – a fikció természetének félreértése miatt tévesen – a művek akárcsak kevésbé rendszeres, és még csak nem is feltétlenül naiv olvasója, hogy mindent tud Tandori életéről, tudja, mikor ébred, melyik évszakban merre indul füvet szedni, melyik szobájában dolgozik és melyikben szeret délután pihenni, hogyan és mivel foglalkozik a felesége stb. És talán épp e gyakran anekdotává alakuló történetek teszik érdekelté egy újabb Tandori-könyv kézbe vételében, hiszen a írói figura szövegesülése (a Tandori-mítosz) esetenként meg is előzi a tényleges Tandori-szövegekkel való találkozást. De még ha nem is előzi meg, aligha megkerülhető része az olvasásnak, és tegyük hozzá: Tandori által nagy tudatossággal, és hosszú ideje alakított része. Úgy érzem tehát, ez a probléma túl is mutat az önéletrajzi fikció ma már bizony közhelyesnek tűnő problematikáján, méghozzá a drámakötet elé írt mottókhöz hasonló reflektált és eltávolító gesztusoknak köszönhetően.

De a közélettől való visszavonulás bejelentéskor jelenik meg, elsőként épp a drámákban, a „megnyerhető veszteség” oximoronja is, mely a szövegben az ’elmondhatatlan’ és az ’elmagyarázhatatlan’ kategóriáinak legfőbb tartalma. A lemondás és a lemondással járó faladatok a Tandori-féle életmagyarázat szerint voltaképp nyereséget szülnek, értelmet és célt adnak a hétköznapiaknak. Különösen érdekesek azonban azok a szövegrészek, ahol a madarak a munkánál, az írásnál is fontosabbnak mutatkoznak. Kezdve ott, hogy a kalitkák az onnantól már csak volt dolgozószobában kapnak helyet, egészen addig, hogy az írógépe mellett ülő költőfigurának rendszeresen a kezére, vállára, lábára száll egy-egy madár, ami miatt meg kell állítani a mozdulatait, le kell állnia a munkával. A madarak tehát az írásnál, sőt mindennél fontosabbá válnak, a drámák író-alakja pedig – a más Tandori-szövegekben megjelenő alteregóihoz hasonlóan – könnyedén lemond mindenről, végső soron még önmagáról is. A kérdés számára



azonban nem is kérdés: „az író azt írja: Szpéró, egy színdarabot nem szokás megenni... mert Szpéró elkezdte harapdálni a kéziratlapokat...”<sup>263</sup>; „az embernek csakugyan nincs szíve, hogy különvonuljon. Viszont... el tudom képzelni, milyen lehet, ha valaki gépel, és az egyik karján ott ül egy veréb, a másik a fején csiripel...”<sup>264</sup>. De számos vers- és prózarészlet igazolhatná, hogy az életmű ezen szakaszát alapvetően meghatározó alapotívumról van szó: „Szpéróval együtt dolgoztam, a vállamon, a lábamon ült, írógépem körül papír-pagodái voltak, azokban mászkált. Összenőttünk, mikor négy hónapon át tojt és tojt, etettem és etettem, hajnaltól estig”<sup>265</sup> stb. Ez az utóbbi életkép például otrombaságával is pontosan jelöli azt az értékrendet, mely a madarak és a valaha szent irodalom viszonyát az ezekben az években született Tandori-szövegekben meghatározza.

A probléma mélységét ugyanakkor jelzi például a *Madártávlát*ban a kalitka folyamatos, a zárójelenetet pedig kifejezetten meghatározó színpadi jelenléte. A kalitka szimbolikájában messze túlmutat a madarak kényszerű lakhelyénél, hisz az ember önmagába zártságára ugyanúgy utal, mint az örültek ketrecére. Az állandó félelem, a céltalanság, a kommunikációs zavarok, a magány szimbólumává válik, melyet egyrészt egy másik emberrel, az intimitásból egyre kiszakadó feleséggel, másrészt a befogadott, nevet és ezáltal személyiséget kapott, kvázi-gyermeknek tekintett madarakkal oszt meg a darabok főhőse. Másrészt a cselekvéssorok zártságára is asszociálhatunk, azokra a rutinná váló egyszerű cselekvésekre, melyek nem ok-okozati, inkább mellérendelő viszonyban vannak egymással, és az ismétlésekben nyerik el valódi funkciójukat.

Hadd beszéljek e fejezet végén röviden a korabeli Tandori-prózákhoz és – versekhez képesti leglényegesebb tartalmi különbségekről. Itt van például egy tartalmi eltérés: a jól ismert történet, mely szerint a Tandori-házaspár 1977 őszén elutazik, Szpéró és Némó, az akkori két madár viszont egy barát gondnoksága alatt otthon marad, de mivel a két madár nem viselte egymás közelségét, a béke kedvéért Némót a gondnokok elengedték, ami vélhetően pusztulását okozta. A drámában a házaspár Velencébe utazik, más szövegekben viszont az Adriára, ráadásul a *Rézkilincs*ben elengedett madarat Paszkálnak hívják. Ugyancsak lényeges a *Madártávlát*-ban megjelenő jövővízió: ebben ugyanis a darab férfi

<sup>263</sup> *Mint egy elutazás*, 109.

<sup>264</sup> *Mint egy elutazás*, 43.

<sup>265</sup> TANDORI Dezső: *Madárzsoké*. Bp., Pesti Szalon, 1994, 9.

szereplője Szpéro (álombéli) halála utáni időszakról beszél, egy olyan témát pendítve meg tehát, mely a halál 1988-as tényleges bekövetkezése után a Tandorira a legutóbbi időkhöz jellemző jelenben élés meghatározójaként halálmítoszá terebélyesedett (*A Semmi Kéz; És megint messze szállnak*), viszont addig más műnemekben nem jelent meg. Szintén megjegyzendő, hogy a madarakkal kialakult szeretettel teli viszony negatívumairól a drámákban sokkal több szó esik, mint máshol: egy ilyen negatívum például a rabság – még ha önként vállalt is. Nem csak a madarak költöznek a lakásba, hanem ezzel szinte egy időben Hoppie is a kalitkába. Az a Hoppie, akinek ugyancsak fontos dilemmája, hogy miközben az emberek közti kapcsolatokban már nem hisz, és e kapcsolatok helyét a madarakkal való közösséggel véli kitölteni, élményeit mégis szeretné valamiképp megosztani (az olvasókkal), de kérdéses, hogy ők vajon miért lennének kíváncsiak rá. Ráadásul abszolútként, egészként tételeződik a saját élet, és ezáltal mintegy fetiszizálódik is a lakáson belüli madárvilág. A szövegekben elsődleges az autentikus élmény keresése, de a megtalálás helyett az eltávolodás következik be. A irodalom sem képes a valósághoz közelebb vinni, és ez az álláspont végleges szakítást jelent a romantikus koncepcióval, mely szerint a mű az „igazi valóságot” jelenítené meg a valóság látszatvilágával szemben. A kint-bent, nézőtér-színpad oppozíció dekonstruálódik: a szöveg számos utalást tartalmaz a közönség jelenlétére, sőt a közönség vélhető reakcióira is: azaz a nézőtér is bevonódik a dráma terébe, a játéktérbe.

Úgy érzem, ezek az apró különbségek, valamint a drámai alapszituációk depresszív mélysége, és az életmű egészére jellemző problémák újragondolása teszi e műveket fontossá. Ugyanakkor afféle lábjegyzetként, önkomentárként is olvashatók, melyben Tandori mintegy interjút készít önmagával, felteszi és gondosan megválaszolja azokat a kérdéseket, melyeket egy őt csak a műveiből ismerő (de van-e vajon másféle?) riporter feltehetne neki. Mellesleg – mint már említettük – épp ebben az időben, 1979 januárjában és februárjában jelennek meg Tandori első önértelmező esszéi a *Híd*-ban<sup>266</sup>, melyeket később máshol újabbak követtek, vagyis e tekintetben is az életmű alaptendenciáival tartanak e szövegek. Talán ezért is érdemes őket újraolvasni, még ha fenntartjuk, hogy a drámaíró Tandori az író és költő Tandorit segítette.

<sup>266</sup> TANDORI Dezső: Mi mondható róla, mindható róla I-II. *Híd*, 1978/1, 72-88. és 1978/2, 209-223.

## *Egy kifordított metafora*

– a *Koppar Köldüs* –

„Próbálj meg úgy írni, mintha nem írnál”<sup>267</sup>

A Tandori-költészetet követő kritikában hosszú ideje jelen van az életmű egységesítésének igénye, a logikai sémákra építő, konzekvens fejlődésrajzban gondolkodó, a köteteket egymásból is magyarázni tudó olvasat. Ferencz Győző szerint például az első két kötet rögtön egy-egy korszakot jelentett volna, majd erre következett *A mennyezet és padló* megjelenésével induló „játékmedvés” pályaszakasz, hogy a nyolcvanas évek elején elindulhasson a „verebes”, illetve később a madarak halála utáni gyászversek korszaka<sup>268</sup>. Babarczy Eszter viszont afféle univerzális egységként képzei el az életművet, melyet az aszkézis és a misztikus szemlélet metafizikai rendszere tart egyben, de amely épp ezért szakaszolhatatlan, és kezdetétől mostanáig egyetlen célnak rendelődött alá<sup>269</sup>. De lényegében hasonlóan jár el Szabó Szilárd is, aki Tandori bármely versét adekvát mintának, költészete szinekdochéjának gondol el.<sup>270</sup> Sokkal árnyaltabb képet rajzol Tóth Ákos, aki már nem csak tematikai, hanem poétikai szempontokat is érvényesít, kiemelve a repetatív jelleget, a motivikus önisméltést mint szervezőelvet<sup>271</sup>, ám csak Margócsy István<sup>272</sup> és Menyhért Anna<sup>273</sup> írásában kerülnek előtérbe a nyelvi-poétikai alakzatok a motívumok alakulásához képest. Talán ennek tudható be, hogy a 1991-es *Koppar Köldüs* című verseskötet a két utóbbi szövegben az életmű centrumába, közvetlenül a *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* mellé kerül, míg előbbieken csak a „madaras” és a „lóverseny” korszak közötti átmenetként, azaz nem különösebben jelentős kötetként helyeződik el. Az alábbiakban a *Koppar Köldüst* mint az elsősorban

<sup>267</sup> TANDORI Dezső: *Még így sem*. Bp., Magvető, 1978, 147.

<sup>268</sup> FERENCZ Győző: Vázlat egy pályáivhez. Holmi, 1994/4. 503-515.

<sup>269</sup> BABARCZY Eszter: A szent melengedett helye. (Tandori Dezső vállalkozásáról). *Alföld*, 1996/1, 64-78.

<sup>270</sup> SZABÓ Szilárd: „Aki elveszti egészét / megleli részeit” (Vázlat az életműről). *Új Forrás*, 1998/10, 31-54.

<sup>271</sup> TÓTH Ákos: *Az ismerős és titokzatos tandarab. (Emlékezés – felejtés – tört-én-elem a kilencvenes évek Tandori-lírájában)*. = FRIED István (szerk.): *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*. SZTE BTK ÖH Tsz., Szeged, 2001, 15-42.

<sup>272</sup> MARGÓCSY István: *Utószó = TANDORI Dezső válogatott versei*. (Vál. AMBRUS Judit). Bp., Unikornis, 2001, 344-350.

<sup>273</sup> MENYHÉRT Anna: *Dezső Tandori*. = Bruccoli Clark Layman (ed.): *Dictionara of Literary Biography*, 232: Twentieth-Century Eastern European Writers. London, 2001, 363-371.

nyelvkritikai érintettségű, és önmagát az irodalmi hagyományból kireflektálni igyekvő költői életmű kulcskötetét kísérlem meg olvasni, hangsúlyt fektetve a megelőző, és az azóta megjelent lírai szövegekre is. Szeretném megmutatni, miként épül a jelen pillanatban huszonöt verseskötetből álló költői életmű egy állandónak tűnő kísértés, a folytatás nyelvi és poétikai lehetőségének felszámolásával végbemenő lezárás horizontján, mert úgy látom, hogy ezek a problémák az irodalomban artikuláltnál lényegesen nagyobb szerepet játszanak a Tandori-életmű alakulástörténetében, melyben a *Koppar Köldüs*nek épp ezért kitüntetett helyet kell biztosítani.

A nyelv közlésképességére és különösen az örökölt irodalmi formákra irányuló szkepszis, és az ebből kibomló az „irodalom vége” metafora a kezdetektől témát adott Tandorinak, és mert, ahogy Bányai János írja: „évek óta haladt már Tandori költői gyakorlata, írásmódja a Koppar Köldüs felé”<sup>274</sup>, talán érdemes az előzmények közül néhányal újfent foglalkozni. Elsőként említendő, hogy a *Töredék...* eredeti címe *Egyetlen* lett volna – ’egyetlen Könyv’ jelentésben –, és csak cenzurális okokból változott a véglegesre, de ilyen gesztus a kötet nyitóverse, az *Hommage* is, mely legalább annyira lezáró tisztelgés az elődök előtt, mint egy új kezdet bejelentése, ilyen a kötet másik sokat idézett verse a *Koan III.* is („Némaság a hang helyet...”), mely titokzatosságában is tematizálni képes a folytathatóság problematikáját. De az *Egy talált tárgy...* egészében is olvasható ebből a perspektívából, a végpont körüljárásának és néma kimondásának köteteként. Elég csak *A gyalog lépésnek jelölhetetlensége osztatlan mezőn* vagy *A feltételes megállóban* megjelent *A folytatás mondattana* című versek egy-egy üres lapjára gondolnunk, ahonnan legfeljebb a cím redukálása felé vezethetne tovább az út – a semmibe. De megemlíthető e második kötet ugyancsak fölülírt eredeti címe, az *A. Rimbaud a sivatagban forgat* is, mely Rimbaud alakján és sorsán keresztül irányította volna a versírás lehetőségének felszámolása felé az olvasói figyelmet.

Az egyébként egy irányba tartó kötetek kritikai megítélésének különbsége magyarázható egyrészt a két kötetben az erővonalak azonossága ellenére is meglévő alapvető különbségekkel, másrészt e kötetek önmagukkal folytatott vitájával is. A *Töredék...* nosztalgiája a modern eredet után, és az *Egy talált*

<sup>274</sup> BÁNYAI János: *Egy talált nyelv megtisztítása*. = B. J.: *Talán így*. Újvidék, Forum, 1995, 125.

*tárgy...* szabad játékaiban megelevenedő *poszt* együtthatása az ekkor született Tandori-szövegeket különösen nyitottá formálta a félreolvasásra, sőt sokszor szükségessé is tette a félreolvasást. Írhatatlan és végső soron olvashatatlan nyelvekkel kísérleteznek e kötetek, azaz a poétikai válsághelyzetet csak egy másik hasonlóval tudják felváltani. Bár ami az olvashatatlanságot illeti, talán érdemes emlékezni Hillis Miller szavaira: „Egy szöveg »olvashatatlansága« (ha egyáltalán van ilyen szó) több mint az olvasó kényelmetlenségérzése; azon kudarcának eredménye, hogy nem képes a szöveget homogén olvasattá redukálni.<sup>275</sup>” E belátás igazsága főleg az *Egy talált tárgy...* nyolcvanas évekbeli felértékelődésében, a megértés ’megérkezésében’ mutatkozott meg, mely talán épp az olvasói szerepek reflektáltabbá válásának volt köszönhető. Számunkra a legfontosabb itt mégis az, hogy lássuk, Tandori már az első két kötetében radikálisan szembenézett a folytathatlanság problémájával, az elégtelennek tűnő irodalom *mögé* lépés lehetőségeivel, a nyelvi korlátok megragadhatóságának és a hagyomány továbbírhatóságának dilemmáival. Az első két Tandori-kötet tehát határozott és látványos, tematikusan is megjelenő eltávolodás a közvetlenül megelőző költészeti tradíciótól, egyszersmind átgondolt lépés a saját költészeti nyelv megteremtése felé. A *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből* című vers két háttal álló (fél)zárójelle például, mely először bezár, majd kinyit egy oda nem írt szövegdarabot, akár az első két Tandori kötetnek általánosan is jellemző metaforája lehetne<sup>276</sup>.

Jellemző ugyanakkor, hogy az 1976-os *A mennyezet és a padló* a *Nyitó* ∞ című verssel indult, hogy a következő másfél évtizedben a némaság helyett a folyamatos beszéd, a szöveggenerálás szélsőséges esete valósuljon meg, ötszáz oldalas verseskötetekkel, és évente három-négy regénnyel. Ettől a pillanattól kezdve halad az életmű az *Hommage*-ban említett „váltott lovakon” a végtelen felé, egyszersmind nehezen megoldhatatlan feladat elé állítva az alkalmasint saját költészetfogalmával konfrontálódó, annak felülvizsgálatára és újrafogalmazására készített olvasót. Eközben a szubjektivitás egy új formájával kísérletezik Tandori, melyben a hétköznapi élet érdektelen, ismétlődő elemei válnak a vers meghatározó eseményévé. Ezzel kapcsolatban épp a nem ismétlő

<sup>275</sup> J. Hillis MILLER: A dekonstruktorok dekonstruálása. *Helikon*, 1994/1-2, 89. (Szarka Attila fordítása.)

<sup>276</sup> Vö. VIDAI István: Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből. *Tiszatáj* 1997/5. (Diákmelléklet) 6.

folyamatosságra mutat rá Kappanyos András<sup>277</sup>, amikor azt állítja, e másfél évtized versei is a talált tárgy, a ready-made logikájának megfelelően működnek, hisz nem az egyedit keresik, nem az ünnepi vagy tragikus alkalmakat, épp ellenkezőleg: a legegyszerűbb, bárki által vállalható – ha épp nem is vállalt – történéseket, részben nyelvi (meg)történéseket. A *Még így sem* kétszázhatvan szonettje és szonettnek látszó töredéke például e versforma szétírását és érvénytelenítését végzi el, a tömeges szöveggyártás – naponta hét-nyolc, de néha húsz-harminc szonett –, a szándékos nyelvi és formai hibák alkalmazása és a önreflexív alakzatok – pl.: „Nem akarok szonettet írni, csak / el akarok mondani dolgokat, / melyeket nem tudok hitelesen / elmondani másképp” (*Kompozíció*) – segítségével.

Ahogy Szpéró 1977-es befogadása mitikus fordulópont a Tandori-életmű alakulástörténetében, 1988, Szpéró halála is azzá válik: nem csak életmód- (értsd: téma)váltást, de ezzel szoros kapcsolatban jelentős beszédmódbeli változásokat is hoz. A Szpéróval és társaival töltött bő évtized önkéntes szobafogságban, a madarak igényei kialakította szigorú napirend szerint telt, és a napi teendők dokumentálását, illetve a lemondások következményeinek mérlegelését csak ritkán szakították meg más témájú – például az anya halálának megrendültségét megszólaltató vagy festményekre írt – versek, avagy képversek, vers-rajzok, kalligramok. 1988 után viszont Tandori utazni kezdett Európa nagyvárosaiba, főleg a neves lóversenypályák irányába, és utazni kezdett a nyelvben is. A *Koppar Köldüs* ezeket a – mindazonáltal az elvesztett madarak gyászát feldolgozó – utazásokat elbeszélő könyvek sorát kezdi meg, az életmű eddig felsorolt eredményeit is továbbírva. A kötet cím négy város nevének – KOPpenhága, PARizs, KÖLln és DÜSseldorf – első szótagjaiból áll össze, melyekhez egy-egy utazás története kapcsolódik, az ötödik, legfontosabb város azonban az Európában kedvetlenül bolyongó „kopár koldus” otthona, Budapest, ahonnan a kötet végletekig roncsolt, sokszor alig rekonstruálható, a kommunikációra szinte alkalmatlanná vált nyelv ’eredetije’ származik. Tandori minden addiginál és azt követőenél radikálisabban vetette fel ebben a kötetben az elnémulás és a folytathatatlanság lehetőségét. Azaz újra olyan kötetet

---

<sup>277</sup> KAPPANYOS András: *Líra és ready-made*. 2000, 2004/2. 75.

olvashattunk, mely az első két verseskönyvhöz hasonló – sőt!<sup>278</sup> – tudással bírt a legújabb költészet nyelvi és poétikai problémáiról, és amely direkt módon ezekről a problémákról kívánt beszélni, alighanem – miként Margócsy István megjegyzi – „a nyelvkritikai attitűd egyik végpontjához jutva el”<sup>279</sup>.

Már a nyitóvers címe – (*Hogyminirodott: nemlac, mirodot nemlasztc. Sajjn. En van voltl pontsg toörekvvoöü, elmond trkvöo, nemlactzs, mimondtel, nemlac hogymondtl*) – megadja a kötet alaphangját, hiszen megjelenít majd minden hibalehetőséget, az ékezetek hiányától a szavak összevonásán és a toldalékok csonkolásán át a (rossz) kiejtés szerinti írásmódig. A könyv fikciója szerint ugyanis a szövegek egy régi német írógépen íródtak, melynek billentyűzete jelentősen eltér a szerző által megszokottakétól, ezért a sok melléütés, minden pontosságra törekvés ellenére. Csakhogy a probléma ennél nyilvánvalóan bonyolultabb, áttételesebb és összetettebb. Mert bár az írógép mint tárgy főszereplővé tétele ugyancsak nem lenne előzmények nélküli Tandorinál – pl.: *A jól hangolt villanyírógép* „értelmetlen” betűsorai – itt nem annyira a nehezen használható írógépen, mint inkább a szöveg minősége iránt szándékoltan, azaz okkal igénytelen szerzőn van a hangsúly. Mert azt ugyan a gépre lehet fogni, hogy a szövegben nincsenek ékezetek, de azt, hogy a „reggel” helyett „regl” íródik, és hogy ez is marad benne a versben, azt már nem. Vagyis az írógépet vers inkább csak eszköz a beszélt nyelv lejegyzésére, a hibázás lehetőségének növelésére. A vers ilyenformán épp az önmagát felszámoló, az ilyen-olyan gépeknek, fényviszonyoknak és hangulatoknak végsőkig kiszolgáltatott nyelvet kívánja működtetni, és akadozó születése közben megmutatni. Egy kedvetlen *beszélőt* érzek tehát e szövegek mögött, olyan valakit, aki voltaképp nem is nagyon akar az utazásokról, a városokban tett sétákról vagy a múzeumi élményekről beszélni, hiszen rosszul artikulál, és egyáltalán nem törődik a grammatikai szabályokkal. Márpedig az, aki szeretné, hogy megértsék, figyel a nyelv ezen alapvető szegmenseire. A könyvben jelenlévő figura viszont csak beszél, de mintha nem lenne neki fontos, hogy a mondatai érthetőek legyenek, és a hibákkal el is fedí, végső soron el is tünteti ezt a beszédet. Hiszen ha akar, úrrá tud lenni az írógép idegenségén: „Szpéró, most azért kivettem az ékezeteket, meg

<sup>278</sup> Vö.: „...ez nem egyszerűen jobb, mint egy másik Tandori-kötet; ez egészében tanulságosabb, s tanulságai révén megrázóbb.” MARGÓCSY István: „...lehull az ekzet.” *Holmi*, 1992/6, 857.

<sup>279</sup> Vö.: MARGÓCSY István: *Utószó = TANDORI Dezső válogatott versei.* (Vál. AMBRUS Judit). Bp., Unikornis, 2001. 348.

rendesen csinálom / a gépelést, nem vicc, ha róla van szó jav., ó, nem viccelek”<sup>280</sup>, de még inkább képes erre a kötet záró – és aztán a négy évvel későbbi következő kötetet nyitó, Szpéró emlékének adózó *Londoni mindenszentek* esetében, mely egy klasszikus szépségű, nyelvileg is ’tökéletes’ költemény.

Azért is fontos ez, mert például Bányai János és Margócsy István mellett Szilágyi Márton is azon a véleményen van, hogy kár is a szövegek hangzó változatának rekonstruálásával bíbelődni – „Mintha a megértés torpanna meg. Zsákutca a javítgatás.”, írja például Bányai<sup>281</sup> –, és célszerűbb is elfogadni, hogy ennek a szövegnek nincs akusztikus megfelelője<sup>282</sup>. Számomra viszont úgy tűnik, megengedhető a feltételezés, hogy a szöveg voltaképp egy eleve rontott szöveg hibákkal teli lejegyzése, mert miként Tóth Ákos is megjegyzi, számos olyan betűsor van a kötetben (pl. a már idézett „nemlac” vagy „nemlatszc.” is), melyek jelentése csak a szókép élőbeszédbe felidézésével alakítható csak ki (’nem látsz’ vagy ’nem látszik’)<sup>283</sup>. Mintha a nyolcvanas évek végén hirtelen Nyugat-Európában utazgató alak a város zajában egy rossz kelet-európai diktafonra mondaná épp megszülető mondatait<sup>284</sup>, eleve halkán, és néha még a kazetta is begyűrődik – hadd ne folytassam a sort.

Egyszóval vélhetően nem az írógép rontja el az „eredetileg” jó szöveget, hanem egy ilyen-olyan okból rossz hangzó szöveg figyelmetlenül leírt és így tovább rontott változatát látjuk viszont a kötetben. Bányai János például máshol úgy fogalmaz: „Nem biztos, hogy a *Koppar Köldüs* nyelve »beszélhető«, az azonban egészen biztos, hogy »írható«.”<sup>285</sup>, de tegyük hozzá: tovább beszélhető, amennyiben ismétlésként gondoljuk el a tovább-beszélést. Avagy ilyen értelemben írni sem írható tovább, ahogy Tandori nem is írja, de beszélhető, hiszen a köznapi nyelv – ahogy erre a kötet kapcsán Kabdebó Lóránt is utalt<sup>286</sup> –, ha nem is ilyen mértékben, de szintén roncsolt – még ha ’félreütéseket’

<sup>280</sup> *Koppar Köldüs*, 23.

<sup>281</sup> BÁNYAI János: *Egy talált nyelv megtisztítása*. = B. J.: *Talán így*. Újvidék, Forum, 1995, 125.

<sup>282</sup> SZILÁGYI Márton: „Romlani kell, kijavulni.” *Alföld*, 1991/11, 67.

<sup>283</sup> TÓTH Ákos: „Aachenben az ember raaer...”. *Tiszatáj*, 2001/7, 78.

<sup>284</sup> Bányai János szerint például naplóként, gyors feljegyzések soraként is olvasható a könyv. „Napló lenne, ami a papírlapra került? Feljegyzések egy későbbi emlékezés végett, amikor majd felidézhető lesz valamely fontos, de elhomályosult pillanat?” BÁNYAI János: *Egy talált nyelv megtisztítása*. = B. J.: *Talán így*. Újvidék, Forum, 1995., 126.

<sup>285</sup> BÁNYAI János: *A „versfeledés” költészete: Tandori-vers a Koppar Köldüs után*. = B. J.: *Hagyománytörés*. Újvidék, Forum, 1998, 116.

<sup>286</sup> KABDEBÓ Lóránt: Tandori és a (poszt)modern idők. *Magyar Hírlap* 1991, aug. 24 (*Ahogy tetszik* melléklet) 3.



természetesen nem is képes produkálni. De ennél alighanem fontosabb, hogy a továbbírhatóság voltaképp az irodalom általában értett továbbírhatóságának kérdéseként vetődik fel, úgy is, mint a sértetlen, sőt sokszor talán túlzottan is steril irodalmi nyelv használhatóságának és érvényességének problémája. Az irodalmi hagyományt nyilvánítja ugyanis Tandori – miként, más-más eszközökkel, szinte pályája egészén – folytathatatlanak, és e nyelv helyett keres és alkot újabb, szintén önfelszámoló nyelveket. Nagyon fontos, hisz a hagyomány fölülírásának igényét illusztráló gesztus a könyvnek az a pontja, ahol Tandori az itt használt nyelvre írja át a kvázi-mottóba emelt *Óda*<sup>287</sup> és Jékely *Kora búcsúztatójának*<sup>288</sup> egy-egy részletét. Ahogy az is hasonlóan hangsúlyos megoldás, hogy a kötet legvégén közli a két idézetet eredeti formában is – mely legalább annyira tekinthető a kötetben történtek kudarcának, mint a lezárás utáni azonnali nyitás alkalmának, azaz egy másik történet kezdetének. Mert hiába nyerik vissza ezek az idézetek eredeti formájukat és nyelvüket, olyan erős roncsolódáson, afféle tisztítótűzőn mentek át, mely után, legalábbis a Tandori-költészet kontextusában már sohasem lehetnek önmagukkal azonosak.

A *Koppar Köldüs* prózai párkötete a *Döblingi befutó* (1992). A 'madaras korszakot' nyitó regény, *A meghívás fennáll* alapvető poétikai célja a „mindent leírni” elvnek való megfelelés volt, és nyelvkritikai következtetése pedig épp ennek lehetetlensége, a *Döblingi befutó*-ban viszont – melyet Szilágyi Márton „rendkívüli horderejű megújulás”-nak tartott<sup>289</sup>, Margócsy István pedig nyelvi radikalitásában az első két verseskötethez hasonlított<sup>290</sup> – már nem a mindig-kis terjedelem, hanem a nyelv törekenysége, rontottsága áll a szöveg és az olvasó közti kommunikáció útjában. A regény megírásának időpontja 1991, a csak 1945 utánihoz hasonlítható politikai változások első éveinek egyike, mely a Tandori-regények állandó szereplőjét, az addig bezárkózó, az emberi kapcsolatait kizárólag a munkakapcsolatokban és esetleg levelezésben fenntartó író-műfordító figurát is megérintik: Szpéró halála után, és a vasfüggönyök lehullása után utazni kezd Európa nagyvárosaiba, különösen a lóversenypályák irányába. Az első jelentős út Bécsbe, ezen belül véletlenül Döblingbe vezetett, ahol a lóversenyt

<sup>287</sup> „Mnt alvdt vrdrbk / ugiyj hulnk eled / ezk a szavk. / A let dadg, / csupan a. /// *Jzsf Attl., oda*”

<sup>288</sup> „Tlalkozst Vled mst hl kresk, / hl s mre jarsz, mifele csilgn? / utanad micsd letrat ereBk, / hl indlj megmicsoda nyomn, hgy fjdlmmban mindjrt mg ne vesszk? /// *Jekl. Zlt., koray bcsuztto*”

<sup>289</sup> SZILÁGYI Márton: *Halálgyakorlatok*. = Sz. M.: *Kritikai Berek*. Bp., JAK-Balassi, 1995, 74.

<sup>290</sup> MARGÓCSY István: *Holmi*, 1992/6, 860.

indító autó összezsapódó szárnyaiban az elhunyt madarak „üzenetét” vélte felfedezni, egyszersmind megteremtve a kontinuitást a két tematikai szinten elválasztódó pályaszakasz között. De nem véletlenül talál párhuzamokat az idős Széchenyi és saját sorsa között. (Merthogy Döbling – ha ebben bárkinek kétsége lenne – Széchenyit is (sőt!) jelenti, amit a regény első mondata is szavato!<sup>291</sup>.) A legfontosabb párhuzam, hogy Széchenyi 1850 után haláláig, tíz éven át ki sem mozdult kényszerű lakhelyéről, az elmeógyógyintézet falai közül, ahogy Tandori sem mozdult el tíz éven át madarai mellől. Ezen kívül Széchenyi is írt, sőt jóformán csak írásaiban kommunikált a külvilággal: ekkor írta például a *Blick*-et, és a *Nagy szatírá*t, és Tandori is csak írásain és fordításain keresztül kommunikál a „külvilággal”. De mindezekén túl is jelen van Széchenyi a Tandori-szövegekben, mégpedig művei által, hiszen az író születésétől a Lánchíd utcában lakik, sőt az ablakból az Akadémiát is látja, hogy aztán épp Döblingben egy harmadik Széchenyi-paradigmával, a lóversennyel is megismerkedjen.

A regényben, a verseskötethez hasonlóan a híres angol, ír, francia lóversenypályák felkeresése válik céllá, miközben két szinten folyik az öninterpretáció. Egyrészt a „ló és lovasa” sokszor az élet és a halál viszonyát tematizáló toposzának újra-felépítésében, mely nem csak, mondjuk, Ady vagy Nemes Nagy (*A lovak és az angyalok*) másként-olvasását jelenti, hanem a saját életmű újrendezését, az egység fenntarthatósága érdekében egyes részeinek újraértékelését is, kezdve természetesen a legelső verssel az *Hommage*-zal, és annak sokat idézett soraival: „Ki szedi össze váltott lovait / ha elhulltak, ki veszi a nyakába?”, másrészt a névmágiában, mely szintén a két nagy téma, a verebek és a lóversenyek világának összekapcsolását jelzi: azok a lovak lesznek érdekesek, sőt leginkább azokat játssza meg a regény hőse, melyek nevében – sokszor merész, igen: költői asszociációk mentén – felfedezni véli valamelyik kedves madarának nevét. Minthogy például Szpéró homlokán halála előtt egy csillagforma jelent meg, az összes ilyen-olyan *Star* nevű lóra tesz néhány fontot/márkát/frankot, mikor mit, és ami a legérdekesebb, általában nyer is.

Ebben a nyelvi természetű játékban tehát nem csak egymás mellett szerepelnek a madarak és a lovak, de egymás metaforáivá is válnak. A lovak

---

<sup>291</sup> „A legnagyobb magyar, vagy-mit-ahogy-mondják, itt, ahol én most vagyok, a város egyik kerületében, ne kerteljünk, Döblingben lett öngyilkos, vagy-mi-történt-vele.” *Döblingi befutó*, 5.

nevei a madárnevek áthallásai nélkül is izgalmas közeget hoznak létre, ráadásul a nevek alapján hozott játékstratégia maga is ironikus: a hozzáértők nyilván a lovak és a hajtók korábbi eredményeit, a vetélytársak erejét mérlegelik tétjeik megtevése előtt, a Tandori-szövegek játékosai viszont a nevekre figyel, ami egyrészt irreleváns az eredményesség szempontjából – a szöveg belső logikája szerint persze nem az –, másrészt az egész rendszer kifordítása egy fix pont körül. Talán ez e szövegek valódi története: a madarak – bármilyen hihetetlenek is tűnik – üzennek, és az üzenetek sokszor valóban érvényessé válnak. A világ tehát kerek, ami fontos, az mindenhol jelen van, s ennek próbája épp a fogadás. És innentől lehet drukkolni a játékosnak, hiszen nem házárdjátékot játszik, mint a többiek, hanem hisz valami transzcendens logikában, a szeretett lények és barátok állandó jelenlétében. Nem sokban különbözik ez attól, amikor valaki a családtagok születési évszámát játssza meg a lottón – ott is egy rend igénye munkál, mellyel kontrolálható lenne a világ véletlenszerűsége és esetlegessége, melynek az egyén a lottón és a lóversenyen messze túl is ki van téve. Tandori játékosának ez sikerül: meghallani egy rendező elvet, mellyel ellent lehet állni az esetlegességnek. És külön megemeli a dolgot, hogy a kiindulási pontok, a madarak nevei afféle költői termékek, a lóversenyek fikciójához hasonlóan, azzal azonos szinten az írói munkásság részei, eredményei.

A művekbe épített, ugyancsak alanyiságot sugalló autobiografikus mozzanatok által is hangsúlyozott tematikai megújulást jelentős beszédmódbeli változás kísérte, sőt, talán utóbbi volt a valódi ok, és az alapszituáció, azaz az érdeklődés változása csak az okozat. Az utazások ennek megfelelően a gyász munka elvégzésének is formát adnak, de nem megnyugvást, hanem bizonytalanságot hoznak, és egyben halál-szimbólumként is működnek: „kicsit halálgyakorlat így tavol leni” – olvasható a *Koppar Köldüsben*<sup>292</sup>. Tandori ebben a két kötetben nem felfelé a szakrális vagy patetikus felé stilizálja a nyelvet, hanem lefelé, egy torzult, rontott, már-már érthetetlen változat felé. „Lehull az ékezet (az ekzet) mint tudjuk”, idézi ironikusan Márai *Halotti beszédének* tragikus emigráció-élményét, a névről lehulló ékezet, mely szintén a nyelv önazonosságának elvesztésére, egyben dinamikusságára irányítja a figyelmet.

---

<sup>292</sup> *Koppar Köldüs*, 68.

A *Koppar Köldüst* ezért lehet a legjobb Tandori-kötetekkel egyenrangú eseményként említeni, mind az eredetiség, mind a következetesség, mind a költői erő tekintetében. A kötet újra csak lezárás és a megújulás forgatókönyve szerint íródik, azaz a megújulás paradox módon újra csak az elnémulás felé mutat. Még akkor is, ha valójában más is jön utána – a visszatérés a régihez, vagy majdnem ahhoz, a *Vagy majdnem az* című, nagyrészt könnyed (?) dalokat tartalmazó vékonyka, négy évvel a *Koppar Köldüs* után megjelent kötetel. Hogy miként azt az ez utóbbi kötetből való *Am Hof* így kommentálja. „a versírást abbahagyni, mi több / abbahagyásra fogadalmat tenni: / fölösleges, ne-csináld-már dolog – / csináltam, de visszacsinálódott”. És még valamit: Angyalosi Gergely írja, hogy a Parti Nagy-költészettel való találkozás úgyszólván megváltoztatja, átértékeli a viszonyt az anyanyelvhez<sup>293</sup>, és ez bizonyosan a Tandori-költészettel, különösen a *Koppar Köldüs* szövegeivel való találkozásról is elmondható.

---

<sup>293</sup> ANGYALOSI Gergely: Kórházzag, kórterem, kis nővérszoba. (Parti Nagy Lajos: *Grafitnesz*) *Alföld*, 2004/1, 97.

## Halálversek dalban

– Tendenciák a Tandori-költészet legutóbbi évtizedében –

A századik önálló kötet – ezen belül a huszonötödik verseskönyv – felé közeledve a továbbra is hatalmas energiával terjeszkedő Tandori-életmű a költészet területén két alapvető újdonsággal szolgált. Egyrészt a dalforma felfedezésével, másrészt a haláltematika felerősödésével. A halál fenyegetése – sőt a madarak elvesztésekor: tapasztalata – egy hagyományosan könnyed, játékos formában találja meg tehát poétikai alapjait, mely eleve elgondolkoztató és megmagyarázandó feszültséget hordoz. A halál felől definiálódó „élve abbahagyni” problémakör nagyjából az 1997-es *Kész és félkész katasztrófák* című prózakötet óta van újra jelen az egymást követő, különböző, és nem is mindig könnyen azonosítható műfajú kötetekben. A 2001-es évben például két fontos Tandori-könyv is megjelent: az e tekintetben igencsak árulkodó című – Ottlik *Minden megvan-jára* is utaló – *Aztán kész* című verseskötet, illetve az annak több szempontból is próza-párjának tekinthető *Sohamár. De minek?* című esszéregény, mely utóbbinak a lapjain például olyasféle kijelentésekkel találkozhatunk, mint hogy „soha többé nem írok már ilyet, bőfögéses könyvet, vallomást, emlékezést, mert nem írok olyat, amit én magam is rögvest unok”<sup>294</sup>. A következő évben persze kiderült, hogy még korántsem jött el az az „asztán”, mely késszé, befejezetté tehetné a gyökereiben a végtelenre törő történetet, ahogy az is, hogy a vallomást és az emlékezést vegyítő beszédet sem olyan könnyű abbahagyni, ahogy egy efféle fogadalom sugallná. A 2002-ben megjelent kötetek közül a *Hét fejlődés* című, ugyancsak vegyes műfajú prózákat felvonultató, zömében hagyományos novellatechnikákkal dolgozó írásokat összegyűjtő, egy fikciós szinttel távolabbról beszélő kötetet, és *Az Océánban* című verseskönyvet lehet kiemelni, melyek egyikéből sem hiányoznak az *élve abbahagyni* vágyára utaló kitételek. És bár e tematika tehát csak az utóbbi években erősödött fel, nem szabad elfelejteni, hogy Tandorinál már voltaképp a kezdet is végnek indult. De hogy aztán az elnémulásra törő, a teljes és végleges közlést megcélzó Tandori-költészetből hogyan lett beláthatatlan szövegtenger, avagy vers- és prózaóceán,

---

<sup>294</sup> *Sohamár. De minek?*, 12.

az egészen más kérdés. Ráadásul itt és most az ígérkezik érdekesebbnek, hogy az utóbbi években miként került újra elő az elhallgatás problémája, tehát az utolsó kötet és az utolsó vers eszményesített megírásának lehetősége. Az *Aztán kész* (2001), *Az Oceánban* (2002) és *Az Éj Felé* (2004) versei ugyanis könnyen olvashatók ebből, az életmű lezárása vágynak perspektívájából.

Egy ebből a szempontból igen lényeges pontra mutatnak rá például a *Hogy nem beszél* című vers sorai: „Az eddigi beszéd volt a kivétel, / ékebben szóltam a némasággal?”<sup>295</sup> A megszólalás értelmetlenségének, feleslegességének szorongató kérdése itt ugyanis egy olyan szerzői én részéről vetődik föl, melynek szubsztanciális meghatározója a szinte folyamatos beszéd. E kérdésben – mely, úgy érzem, a Tandori-szövegek egyik kulcsa – azonban nem pusztán a minden alkotónál jelenlévő bizonytalanságról van szó, mely az íráskészség elvesztésének fenyegetésére vagy az ihlet esetleges elapadására reflektál, hanem az eddig létrehozott és természetesen az ez után létrehozandó művek értelméről, hasznosságáról, értékéről is. A kérdés végső soron tehát – mint Tandorinál oly sok, elsőre hétköznapiak tűnő probléma – metafizikai: miért van inkább az írás, és miért nem sokkal inkább a hallgatás? Vagy ahogy ugyanez az imént idézett vers első soraiban kijelentéssé formálva olvasható: „Ha értelme lenne, írni se kellene, / nagy egyetértésben üdvözült csönd lenne” (*Csak ők nincsenek meg*)<sup>296</sup>. Máshol: „Miért nem hagyom el az irodalmat, / el bármiért, ami épp nem csalás / nélküli szétnézés, s nem ad irgalmat / valami, de tényleg akármi más?” (*Angliában a száj*)<sup>297</sup>, „De jó túllenni az egész irodalmon” (*Két vulgár*)<sup>298</sup> és a többi. A már említett prózakötetben, a *Sohamár. De minek?*-ben ezt megelőzően épp arról olvashattunk, hogy ugyan abba lehetne és a belső kényszerekre hallgatva talán abba is kéne hagyni a folyamatos írást, de minek? Jelentene-e ez valami extrát, elég erős lenne-e ez a gesztus? Képes lenne-e az elhallgatás az eddigi bőbeszédűséget más fénybe helyezni, átértékelni, magát az írástevékenységet is új értékindexszel ellátni? Ezek azért is fontos, a Tandori-költészet és -próza legmélyét érintő (onnan nézve önreflexív) kérdések, mert mindig is kézenfekvő volt a folyamatos írást afféle performansznak tekinteni, metanyelvi gesztusként értelmezni, de az nyilvánvaló, hogy az efféle

<sup>295</sup> *Az Oceánban*, 22.

<sup>296</sup> *Az Oceánban*, 11.

<sup>297</sup> *Az Oceánban*, 21.

<sup>298</sup> *Az Oceánban*, 42.

értelmezéseket az akció befejezése tenné igazán legitimmé. Ha ugyanis az írás nem lezárható, mert a poétikai eszközök olyannyira automatizálódtak, hogy néhol mintha a szerző is elvesztené az uralmat felettük, ha tehát a „mondandó” erősebb és fontosabb, mint az irodalom és a nyelv működéséről árulkodó, roppant szövevényes gesztusrendszer, akkor könnyen lehet azoknak igazuk, akik a Tandori-szövegeket unalmasaknak, önisméltőknek, végső soron érdekteleneknek ítélik. Akik Farkas Zsolthoz hasonlóan azt mondják, „az élet rövid, Tandori hosszú”, és e szövegek végül is nem nyújtanak annyit, mint amennyi energiát és időt megismerésük követel.

Az „élve abbahagyni”-paradigma ugyanakkor magától értetődően veti föl a Tandorinál ugyancsak régóta jelenlévő, és meglehetősen sajátos haláltematikát, mely például egy olyan rétege e lírának, melynek felfedezésért bizonyára megéri fáradozni. Az *Oceánban* lapjain elsősorban a halál sürgetésében jelenik meg a halálfélelem, például a *S rettegek, hogy életem még 10, 20, 30, 40 év...?*<sup>299</sup> című szövegben, vagy a *Fennállásom harminc éve*<sup>300</sup> címűben: „Madaram jön, rámtottyant. // Mindkettőnk bélműködése / legalább – az igazi! / Már nem újabb harminc évnek / végkiindulásai...”. A halál szülte hiány a gondoskodás hiányaként értődik, és a hátra maradó madarakért és medvékért érzett felelősség szorongató formáját ölti: „De ezután / is csak én pusztuljak, halott / csak én legyek. / Ő repüljön át s harsogjon szélütött / tetemen felett,” (*Véletlenül agyon*<sup>301</sup>), „S medvéim. Rájuk mit hoz / majdani halálunk, nem tudható. Ezzel nem nézek szembe, Lehunyom / szemem, s élek nekik, bár úgy unom (...) De hogy Főmedvémmel mi lehet, / hiányunkban, el nem képzelek / megoldást.” (*Két vulgár*)<sup>302</sup> A halálprobléma emellett annak tudásában és hangoztatásában is megjelenik, hogy az „én” csak a szövegekben élheti túl önmagát, azokban a szövegekben, melyek egyrészt visszhangozzák a szavait, esetleg önreflexív, önértelmező megállapításait is, másrészt emlékeztetnek, visszautalnak rá. Egyedül így teremthető ugyanis lehetőség arra, hogy a szöveg utalásai segítségével legalább részben visszanyerhető legyen a valóságos én a lírai énből.

Az életművön belüli önisméltések természetesen lehetnek produktívak, hisz tudjuk, az újraolvasás mindig mást (többet?) ad az elsónél, hiszen az ismétlés egy

<sup>299</sup> Az *Oceánban*, 126.

<sup>300</sup> Az *Oceánban*, 7.

<sup>301</sup> Az *Oceánban*, 27.

<sup>302</sup> Az *Oceánban*, 42.

igen lényeges ponton eltér az első találkozástól: a másodikat mindig megelőzi az első. Ahogy Bányai János fogalmaz: „az új könyvben (...) minden ismerős már, a lovak, a madarak, az életrajz, a küzdelem a szesszel és a dohánnal (...), csakhogy azt is tudni kell, az azonos (a megírás, az olvasás különböző időpontjában) nem identikus.”<sup>303</sup> És ugyanitt idézi Tandorit is ugyanerről a kérdéstről: „De hát csillag-keresés mindmegannyi elválasztó jelünk is (itt így a könyvben, ha csillag), akkor is, ha nyomtatottan egyformák ezek a jelek. (A festék más, másík, az oldal száma eltér, a papír rostja... és Szép Ernő a tudója, mi minden még.)”

A halál tehát Tandorinál is kétirányú probléma: érinti természetesen az eltávozót, de érinti az itt maradt is, különösen, ha az utóbbi végtelenül kiszolgáltatott az előbbinek, az előbbi gondoskodásának, például ha egy állat vagy egy játékmackó. A madarakhoz és mackókhoz való viszony azonban lényegileg különböző: a madarak halandóak, és halálukat hosszú, voltaképp véget nem érő gyász követi, mely legtöbbször haláltusájuk felidézésében jelenik meg, a medvékről viszont mindig is tudott volt, hogy túl fogják élni „gazdájukat”. A már megtörtént búcsúzások és a jövőben szükségképpen megtörténő halálesemények keltette szorongások – mára ez is nyilvánvaló – feloldhatatlanok. A lóverseny mint terápia csak részben működött, hisz a lóversenyek is a madarokról szóltak, a halott madarokról. Arról, hogy miként lehet jelen a halott barát a távoli hétköznapiakban: miként hozhat közel bárkit a nyelv, a nyelvvel való játék. A ló- vagy zsókénevek ugyanis akkor és annyiban voltak érdekesek, ha sokszor többszörös és szabad asszociációkon keresztül madárnevekre emlékeztettek. Így a madarak – illetve a madárnevek mint költői termékek – a lóversenyek világát is meghatározták, sőt ahogy *Az Océánban* mutatja, a mai napig meghatározzák. (Vö.: *Angliában a száj*<sup>304</sup>; *Álom-utó egy fogadóirodáról*<sup>305</sup> stb.)

Régóta tudjuk ugyanakkor azt is, hogy épp a rendkívüli termékenység miatt a bevett olvasói (avagy kritikusi) fogások aligha vezetnek eredményre. Afféle reprezentatív válogatás az elmúlt időszak (néha csupán pár hónap, de maximum egy-két év) verseiből, mely egyébként rendre elhagy néhány, a folyóiratközlés alapján jelentősnek gondolt szöveget, és közöl sok kevésbé

<sup>303</sup> BÁNYAI János: „Na és?” „No és?” *Tiszatáj*, 1999/5. 97.

<sup>304</sup> *Az Océánban*, 21.

<sup>305</sup> *Az Océánban*, 91.



sikerült, az önisméltésből erényt kovácsolót. Az *Oceánban* kötet cím is elsősorban önreflexiónak értendő, nem véletlen, hogy a kötet kapcsán már elhangzott a Tandori-óceán metafora<sup>306</sup>, talán nem is kellően tudatosítva, hogy mindez csak egyedesítve olvasható, amire az ékezetétől megfosztott „óceán” szó utal. Bár már Tandori pályájának első évtizede után hallatszottak olyan hangok a műveit tárgyaló kritikában, hogy a Tandori-életműbe való belépés különös és máshol nem, vagy csak ritkán megtalálható nehézségekbe ütközik, aminek elsődleges oka e művek műfajokon is átívelő egymásra utaltsága, az önértelmezések, önisméltések csak lassan feltérképezhető rendszere. Valamivel később, a kilencvenes években Farkas Zsolt ezt a problémát, talán túlságosan is sarkosan, úgy fogalmazta meg, hogy miközben sokan – saját magát is ebbe a körbe sorolva – végigolvasatlanul teszik félre a Tandori-köteteket, „mert nem bírnak elolvasni egyet sem”, addig aki „végig bírta olvasni egy Tandori-regényt, az már elkötelezett”<sup>307</sup>. De Angyalosi Gergely is valami hasonlóra gondol, amikor arról ír, hogy „Tandori úgynevezett olvashatatlanságának a Tandori-olvasás a gyógyszere”, azaz: „ha valaki veszi magának a fáradságot, akkor az el fog múlni – mármint a fáradság – mert (...) minél több Tandori-művet olvasott az ember, annál több dologról derül ki, hogy mennyire szándékos, és mennyire bele van ágyazva egy egy-egy nagyobb összefüggésbe”<sup>308</sup>. Az így értett belterjesség következménye azonban, hogy a terjedelmes és jelenleg is gyorsan gyarapodó életmű nehezen tud új olvasókat megszólítani, még ha a másik oldalon, a korábbi köteteket kisebb-nagyobb részben már ismerőket a számukra érthető és élvezhető belső utalásokkal meg is tudja tartani. A legújabb verseskötet kapcsán mindezt azért is fontos elmondani, mert ez szerkezetét tekintve egy 1972-es Tandori-vers, a *Mottók egymás elé (Pasziánsz)* újraértelmezés és újraírása köré épül, így az olvasás során nyilván meghatározó e korábbi szöveg és a kötet – egyébként sem egyértelmű – viszonyának érzékelése.

Az *Éj Felé* egészét átlengi a halál vélt közelsége, amit már az egyébként szintén Kosztolányitól kölcsönzött kötet cím metaforája is meglehetősen egyértelműen jelez. Mindez ugyanakkor legfeljebb intenzitásában újdonság,

<sup>306</sup> ACSAI Roland: „Az értől az Óceánig”. *Tiszatáj*, 2002/9, 107.

<sup>307</sup> FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó olvas stb. A mindent-leírás és a neoavantgarde néhány problémája Tandorinál.* = Uő.: *Mindentől ugyanannyira.* Bp., JAK-Kijárat, 1994, 162-163.

<sup>308</sup> ANGYALOS Gergely: Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?). (Tandori Dezső: *Vér és virághab*). *Alföld*, 2004/5, 71.

Bányai János például már egy 2004-es tanulmányában Tandori „kései lírájáról” beszélt<sup>309</sup>, amivel természetesen nem a költő korára tett utalást, hanem éppenséggel a meghatározó témák és a beszédmód sajátosságait nevezte meg. Tandori ugyanis afféle öszikéket ír most már évek óta, vagy legalábbis az ide sorolható verseit gyűjti kötetbe – amint azt Bányai elsősorban az előző, *Az Océánban* című kötetről beszélve megállapította. Bár Tandori a versekben a korára is gyakran utal, a hatvanötödik évnek megfelelő „65. mező” pedig ráadásul az *Egy talált tárgy...* verseihez, konkrétan a három híres, és már tárgyalt sakkverséhez nyúlik vissza. Megjegyzendő, hogy az a három vers a maga nemében szintén egy sarokpontját adja a Tandori-költészetnek, részben a sakklépések leírására szolgáló jelek, jelsorok alkalmazásával („Hc3”), de még inkább *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című vers üres lapjával. A most feltűnt 65. mező ugyancsak definiálhatatlan, legfeljebb azt tudjuk róla, hogy a sakktáblán, azaz a *játéktéren* kívülre esik. És e verseket voltaképp ez a kilépés, a játékból való kényszerű kiszállás, lesodródás jellemzi leginkább. Mindezt erősíti, hogy a 65. életévet a költő a sakk évének nevezi, amivel direkt módon is a sakkozás-taktikázás metaforikába helyezi az ez évben született kötet egészét: „a tábla betelt betelt lépésekkel / kisakkozódásokkal, végre kisakkozódott” (*A szélkörpörgéses címváltozás*)<sup>310</sup>.

A kötet tematikus szálát a különböző – elsősorban tehát az öregedéssel, és ezen keresztül a halállal kapcsolatos – szorongások és félelmek sora adja, melyek skálája azonban a mindennapi élet anyagi problémáitól (csökkenő honoráriumok, és mondjuk egy javításra váró vécécsap) a metafizikai kérdések nyomasztó terhéig terjed. Jellemző módon elférnek egy versen belül a „Teljes hitetlen vagyok. / Az eseményeket ténszerűségükben élem meg.” és az „akkor a Polybéről még / nem is írtam, melynek rendszerváltás előtti / 2 forint 70 filléres ára 479 (sic!) forintra ment fel” sorok, történetesen az *Emlékvers Karinthy Frigyesnek* című szövegben. A hétköznapiság és a végső kérdések ellentéte azonban csak annyira vehető komolyan, amennyire nyomasztó, mégis hétköznapi kérdés, hogy milyen módon nem lenne jó meghalni – „hogyan és mikor halok meg, meghalni nem egyszerű” (*A tűz testcsontk*) –: ágyban, párnák közt, netán

<sup>309</sup> BÁNYAI János: Kétkedés és bizonyosság a dalban. Tandori Dezső kései lírája. *Új Forrás*, 2004/3, 47-60.

<sup>310</sup> *Az Éj Felé*, 28.

kórházban, betegen, esetleg egy balesetben? Mindezek közül a versekben a kórházi halál réme a legfenyegetőbb, azok az órák, amikor és „ahogy transzíroznak / a műtőben félben-szerben” (*A Nagy Ismeretlen*). Ennek kapcsán Tandori többször is felidézi Babits és Kosztolányi haláltusáját, a méltatlan szenvedéseket, nagy költői erővel és éles képekkel láttatva – ahogy ő fogalmaz – élet és mű, a testi borzalmak és az esztétikai szép ellentétét: „szoktunk Kosztolányi hiányzó, véres, gézes fél arcára / gondolni? Babits elbalázsolt torkára, ha szavaljuk, hogy *midőn az est, vagy vendége voltam?* / Ah, igen, elbalázsolt torok lesz az elvarázsolt szóból.” (*A 65. mezőről - változat*) A verseken átsugárzó rossz közérzet, a kedvetlenség, az örömtelenség az utóbbi évtized Tandori-lírájának egyéként is meghatározó hangulata, és itt legfeljebb azzal súlyosbodik, hogy egyrészt a rímes, nyelvi játékokat is szívesen használó dalok nagyrészt elmaradnak, és helyüket a nagyobb lélegzetvétélű, félhosszú szabadversek veszik át, melyek továbbra is laza kiszólásokkal telített, bár verstechnikailag egyre bonyolultabb sorokból és mondatokból épülnek, hogy a témák a komorsága és kiszólások könnyedsége, így együtt, különös, nem kevés iróniából és talán némi cinizmusból épülő, mégis alapvetően elégikus hangvételt szüljön. Nehéz és nyugtalanító kérdések sora járja át tehát e szövegeket, melyek egy meglepően egy-hangú beszélőt rögzítenek.

De a legelemibb kérdés a kötetben alighanem mégis úgy szól, hogyan szerzünk tudomást a halálról, azaz miképp jelenik meg egy élő számára a halál. A Tandori-életműben a halál-fenomén hordozói elsősorban a madarak, furcsa módon már a kezdetektől, lényegében az első, utcán talált, sérült, beteg és a szakszerűtlen ápolás következtében néhány órán belül elpusztult veréb 1977-es befogadásától. A második madár maga a „nagy” Szpéró volt, aki ugyan tíz évet élt a négy fal között, mégis már a kezdeti években a féltés, az elvesztésétől való félelem hangjait szólaltatta meg. És a vele, illetve társaival íródott hosszú, voltaképp máig nem lezárt történet az ezzel a félelemmel szembeni aszketikus munkának a története, az állandó, éjjel-nappali, teleket és nyarakat egygyé olvasztó intenzív gondoskodásé. És ennek a hosszú elbeszélésnek a csúcspontjai bizonyára a halálversek, a minden áldozat ellenére elvesztett madárcák búcsú- és emlékversei, például a *Párizsi mindenszentek* vagy *A Semmi Kéz* című, ma már klasszikusnak nevezhető költemények, melyek prózai előzménye az 1983-as *Sár és vér és játék*, Tandori monumentális, mégis csupán egyetlen madár, Tili

halálának okait 'nyomozó', önváddal terhelt regénye. Egyszóval a Tandori-életműben, és ennek „kései” szakaszában, a saját félelmeit egy olyan figura mondja el, aki többször is testközelből látta egy szeretett légy utolsó óráit és perceit, és aki ennél fogva nagyon sokat tud ezekről az utolsó órákról és percekről.

A halál-tematika tehát egy évtizedek óta íródo egzisztencialista narratíva része, mely során Tandori nem próbálja megkerülni a halál problémáját, ellenkezőleg: igyekszik szembenézni vele, miközben azonban jelentőségét sem becsülni túl, azaz képes iróniával beszélni róla. Épp a madarak halálának emléke, illetve a jelenleg is élő madár, Totyi, elvesztésének fenyegetése teszi világossá, hogy a halál e költészetben belül soha sem magán-ügy, hisz nem választható el más élőlények életétől és halálától. Ennek lehet a következménye, hogy Tandori a halált nem kozmikusságában, hanem elidegenedett testiségében érti meg, miközben azonban tudatja, hogy a halál számára nem csak biológiai, hanem szellemi tény is. A halán ugyanakkor nem az élet végén elhelyezkedő „esemény”, hanem egy olyan létmeghatározó instancia, mely az életet a maga teljességében fogja át, azaz amely az élet teljes hosszában és folyamatosan jelen van: életünk tele van halállal és halódással. A hatvanötödik év pedig, mint olvassuk, már ha akarna, sem szabadulhatna mindettől.

Az *Éj Felé* lapjain szinte egymást érik a *közelítő tél* problematikára utaló sorok – nem csak a *Kb. Enyész (Berzsenyi)* című versben. Csak példaként: „fogy időnk, / vészesen” (*A 65. mezőről*), „az igazi / hőstett az lesz, hogy szíved szakadatlan / zakatolása (és tudod!) leáll” (*Ad notam Kálnoky*), „öreg vagyok, / öreg vagyok nagyon” (*A 65. mezőről - változat*), „Ahogy élek: már alig tartom magam.” (*Felületterek*). De ebbe a sorba illeszthetők a versírás végét jósló mondatok, mint például a *Koppar Köldüs* végletekig, azaz az olvashatatlanságig széttördelt és roncsolt nyelvét felidéző *Már csak úgy po* című versben: „nincs több név, maximum ékezet, / nincs nyelv, nincs gondolat”, ahogy feltétlenül ide tartoznak az emlékversek – Babits, Kosztolányi, Karinthy, József Attila, Weöres, Kálnoky, Vas István és Gottfried Benn költészetével nyílik ily módon párbeszéd. De nem hiányozhat a sorból a *Saját emlékdalom* című vers sem, melyben melleleg Tandori egyik kedvenc témája, az őt nem kellő alaposággal ismerő, mégis értékelő, ám félreértő kritikus, illetve a mindig csak reménybeli „Alapos Olvasó” kerül elő. És miközben e probléma végső soron visszautalna minket

írásunk első mondataihoz, e költészet egy másik fontos jellemzőjét is megmutatja. Azt tudniillik, hogy minden alanyiséga, önértelmezése és önkomentárja dacára e költészet megteremtője tudja, hogy végső soron minden az olvasókon múlik – irodalomról lévén szó a szöveg halála, továbbélése és feltámadása is.

De hadd térjek még vissza az egyébként rendkívül jellegzetes és akár emblematikusnak is tekinthető *Az Océánban* kötet cím értelmezési lehetőségeihez, annál is inkább, mert a cím épp a haláltéma felől olvasható leginkább az egyébként, gondolom, minden olvasói fülben megcsendülő Petőfi-sorral együtt – „A bánat egy nagy óceán”. És ez az összecsengés mintha csak megerősítené, hogy voltaképp szükségszerű és alternatíva nélküli a depresszív hang a jelen és a közelmúlt Tandori-költészetében. A szomorúság, illetve annak fokozatai és mélységei ráadásul számtalan direkt idézettel illusztrálhatók: „Integetek szegény kedvem után / mint szerdán keddem után” (*Kísérletek*)<sup>311</sup>, „mit kezdhetnék megszomorult főmmel? / Mit lógnak el? Mit mulaszthatok még? / Jaj, te borús délelőtt, te emlék...!” (*Ezért kellett annyi*)<sup>312</sup>, „már minden elmúlt tegnap / már semmim sem jön holnap” (*Két vulgár*)<sup>313</sup>.

És van *Az Océánban* kötet címnek egy másik, a Tandori-költészet megértése szempontjából nem kevésbé fontos poétikai üzenete is. Az óceán szó rontott és tulajdonnevesített változata ugyanis a szándékolt szabályszegésre, a normától való eltérésre, azaz a nyelvi devianciára irányítja a figyelmünket. Hiszen a deviáció épp a közös nyelvtől való eltérés, melynek legfelső szintje a helyesírási szabályok áthágása (pl. a helytelen „océán” a helyes „óceán” helyett vagy az ikes ragozás figyelmen kívül hagyása), vagy a mondattani és szemantikai devianciák, mint a helytelen szórend vagy az egyeztetési hibák, illetve a szavak szótári jelentésének kontextus-függő megváltoztatása. A költő természetesen nem új nyelvet hoz létre, sokkal inkább az adott nyelv feltáratlan rétegeihez fér hozzá. Ezt azért is meg tudja tenni, mert a nyelvi rendszert bármelyik pontján meg lehet sérteni anélkül, hogy a nyelv működését kockára tennénk, vagyis a rontott mondatok egy határon belüli részét több-kevesebb nehézséggel képesek vagyunk megérteni, pontosan a hiba felismerésének és korrigálásának köszönhetően. Tandori a *Koppar Köldüs*-ben

<sup>311</sup> *Az Océánban*, 13.

<sup>312</sup> *Az Océánban*, 14.

<sup>313</sup> *Az Océánban*, 42.

(1991) egyszer már elment a határig vagy a határ közeléig, de ahogy ezt *Az Océánban* versei is mutatják, az irodalmi szövegekben található devianciák poétikai tartalma, és az ebben rejlő lehetőségek kiaknázása továbbra is erősen foglalkoztatja. Talán azért is tartja ezt a területet izgalmasnak, mert benne a norma fogalom maga is megkérdőjeleződik, amennyiben gyakran az irodalmi szövegben megjelenő normaszegés válhat normává, a nyelv természetes, de megjósolhatatlan változásának mechanizmusai szerint. A hiba Tandori-féle poétikája – miként minden jelentős költőé – egy saját költői nyelvet eredményez, melyben az amott még hibának tűnő nyelvi esemény, a közlés erejének köszönhetően normaképzővé válik. És amikor az immár klasszikussá vált Tandori-kötetek kapcsán a kortárs költészet általa is meghatározott értékrendszeréről beszélünk, nagyrészt épp erre, a megjelenésekor még hibának, de később már viszonyítási pontnak tekintett nyelvi megoldásokra gondolunk. Az persze más kérdés, hogy a legújabb versek ötletei mennyiben válnak majd a lírai köznyelv részévé, és az értékkála mely pontjára helyezik ilyenformán e szövegeket.

## A líratörténeti esszék mint önkomentárok

„A jelentős alkotók a legjelentősebb kánonépítők.”

/Szegedy-Maszák Mihály<sup>314</sup>/

A hagyománnyal való együttalkotás a kulturális azonosságteremtés és önreflexió folyamata, melynek szükségszerű eleme a múlt jelenvalóvá tétele, újraalkotása, vagyis kanonizálása. Egy életmű értékelésének szempontjai között ugyanakkor a legfontosabbak egyike az adott életműnek az irodalomtörténeti folyamatokban való elhelyezhetősége, az általa újraértett hagyományok megnevezhetősége, illetve továbbírhatóságának, hatásának vizsgálata. Egy kortárs szerző esetében még nehéz hatásról beszélni, annál nagyobb tér kínálkozik az elődszövegek vizsgálatára, illetve az ezekkel kialakult viszony megértésére. Tandori Dezső esetében ráadásul az olvasó a megszokottnál kényelmesebb helyzetben van: a szerző évtizedek óta nagy figyelmet fordít a rá bevallható hatással lévő írók, költők, zeneszerzők vagy képzőművészek pontos megnevezésére, vagyis verseiben, a versek címeiben vagy mottóiban, a prózában és az esszéikben többször, sőt szinte folyamatosan előáll a számára fontos nevekkkel és műcímeikkel. Nem egy esetben tovább is megy egyszerű említésnél, avagy köszönetnyilvánító gesztusnál, és terjedelmes dolgozatokban vizsgálja – jellemzően saját művészetének szempontjai szerint – az adott szövegeket. Efféle terjedelmesebb esszé-dolgozatokat találhatunk például az *Újraolvasó*-konferenciasorozat köteteiben Adyról, Kassákról és Szabó Lőrincről, illetve a 2000-ben megjelent *Költészetregény*, és az annak közvetlen folytatásának tekinthető 2003-as „*Hol élsz te?*” című kötetek fejezeteiben, előtte pedig a *Zsalu sarokvasa* (1979) és *Az erősebb lét közelében* (1981) esszéiben. Ez utóbbiakban a fentiek mellett Szép Ernő, Kosztolányi, Pilinszky és Nemes Nagy Ágnes, valamint Weöres Sándor, Kálnoky László és Jékely Zoltán költészete áll érdeklődésének középpontjában, azaz Tandori úgy alkotja újra a magyar költészet huszadik századi történetét, hogy a fő és mellékszerepeket részben legalábbis másokra osztja, mint a „hivatalos”, tankönyvi líratörténeteket írók. A

<sup>314</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* = Sz.-M. M.: „*Minta a szényegen*”. *A műértelmezés esélyei.* Bp., Balassi, 1995, 87.

*Költészetregény* és a „*Hol élsz te?*” oldalain kibontakozó privát költészettörténetet – „kánonellenes kánont”, ahogy ő fogalmaz – olyan narratívába helyezi, melynek középpontjában a Tandori-költészet áll, a maga természetességével. És viszont: a kanonizációs munka határfoka szoros kapcsolatban áll a Tandori-életmű elfogadottságával, hiszen akár a *Költészetregényben*, akár az elődöknek ajánlott prózában és versekben megjelenő gesztusok csak a Tandori-olvasás során fejthetik ki hatásukat, azaz csak a Tandori-olvasáson keresztül alakíthatják érdemlegesen a lírai kánonokat. És azt sem szabad elfelejtenünk, hogy minden ellenkánon egy már meglévő kánont feltételez, vagy ahogy Eisemann György fogalmaz: „Két lépéssel nem lehet átugrani a szakadékot – vagyis az újraolvasás maga is hagyományfüggő.”<sup>315</sup>

Az tehát, hogy Tandori miként nyúl a klasszikus vagy épp az elfelejtett szerzőkhöz, ugyanúgy az irodalmi közgondolkodásból következik, mint az, hogy az adott szerzők miként vívták ki a klasszikus rangot, avagy miért váltak a kánonok másod vagy harmadrendű szereplőivé. De félreértés ne essék: a mások felemelése általi emelkedés munkája a vizsgált kötetek talán legfőbb értéke. Hiszen e könyveket, bár a látszat ezzel ellentétes is lehet, nem a Kosztolányi- vagy a Pilinszky-költészet miatt érdemes kézbe venni, hanem elsősorban a Tandori-költészet miatt. Tandori – és ezt is régóta tudhatjuk már – elégetlen a művészetéről szóló kritikai írásokkal, és megpróbál maga is saját költészetének értelmezőjévé válni, a néhol rejtett és áttételes, néhol közvetlen önreflexív mozzanatok pedig voltaképp a teljes Tandori-életműre jellemzőek. A tárgyalt esszéekben indirekt módon a magyar költészet olyan értékeire próbálja Tandori nyomatékosan felhívni a figyelmet, melyek, véleménye szerint, az ő poétikai törekvéseit is igazolják. És ez egy nem akármilyen kihívás: az olvasó ugyanis könnyen beleeshet a csapdába – erre a Tandori-recepció három és fél évtizedes történetéből számos példát lehetne hozni –, és elkezdhet úgy, olyan preferenciák szerint beszélni a Tandori-költészeiről, ahogy azt az elemzői köntösbe bújó költő teszi. Csakhogy egyáltalán nem biztos, hogy valóban az általa kijelölt tradícióba helyezhető ez a költészet, ahogy az sem, hogy akkor teszünk neki a legjobbat, ha elismételjük az önértelmező kommentárokat. Nem biztos ugyanis, hogy Szép Ernő, Kálnoky vagy Jékely felől inkább érthető Tandori, mint az inkább csak

<sup>315</sup> EISEMANN György: *A Móricz-újraolvasás esélyei.* = FENYŐ D. György (szerk.): *A kifosztott Móricz?* Bp., Krónika Nova, 2001, 242.



távolságtartással említett Szabó Lőrinc, netán a könyvekben alig-alig előkerülő Füst Milán felől. De nem csak ezért érdemes ezeket az írásokat fenntartásokkal és némi gyanakodással kezelni.

Mert bár számos „tudós” költőt ismerünk – elég csak T. S. Eliotot, Babitsot, vagy az épp Babits munkáival foglalkozó Rába Györgyöt említenünk –, Tandori csak megszorításokkal sorolható ebbe a körbe. Még hozzá azért, mert ő nem is próbál irodalomtörténetileg releváns megállapításokat tenni, egyáltalán nem foglalkozik például a vizsgált költők recepciójával, és az afféle „általános vélekedésekkel” is inkább csak Szép Ernő kapcsán. Nem foglalkozik filológiai problémákkal, sőt nem is az életművek egésze, inkább csak egy-egy vers vagy versrészlet érdekli. Mindeközben gyakran jelzi módszertani kétségeit („az irodalmat sem összefoglalni, sem tanítani nem nagyon volna szabad, maximum olvasni”<sup>316</sup>), de azt is többször leírja, hogy bár elégedetlen napjaink versolvasó gyakorlatával, ő is inkább csak kísérletezik a versek autentikusabb megértésével, mintsem kész receptekkel szolgál. Tandori ezekben az írásaiban a költészettel és a fent kiemelt költőkkel való kapcsolatáról beszél, arról, hogyan és mikor találkozott egy-egy életművel, melyek voltak azok a verssorok, melyek kedvet és lendületet adtak neki egy hasonló kereséséhez, illetve, hogy miként olvasta aztán akár évtizedeken át a sokszor a szeme előtt alakuló életmű újabb és régebbi darabjait. Mindeközben költőként a költői műhely titkairól is érdeklődő megállapításokat tesz, melyek gyakran eldöntetlenségről, kétségekről, a megfogalmazás során kibontakozó dilemmákról árulkodnak. Figyelmének irányára ugyanakkor az is jellemző, hogy általában nem a poétikai problémákról, nem a gyengébb megoldásokról, hanem a bravúrokról szeret beszélni, ahogy a kortárs irodalomról szóló, és ugyancsak nagy számú kritikáját szintén a rosszban is a jót meglátni igyekvő attitűd, afféle tiszteletre méltóan jóhiszemű, nyitott olvasás jellemzi, mellyel szinte minden elé kerülő könyvben képes megtalálni az értékes, sőt kivételes momentumokat. Más kérdés, hogy leginkább a saját költészetével is párhuzamba vagy dialógushelyzetbe állítható teljesítmények érdeklik.

---

<sup>316</sup> TANDORI Dezső: „*Hol élsz te?*”. Szeged, Tiszatáj-könyvek, 2003, 195.

Szegedy-Maszák Mihálynak a mottóban is idézett sommás megállapítása szerint „a jelentős alkotók a legjelentősebb kánonépítők”<sup>317</sup>, hatékonyabbak az egyetemi oktatóknál vagy a könyvkiadóknál is, és természetesen minden okunk megvan Tandorit jelentős alkotónak tekinteni. Szegedy-Maszák állítása alátámasztásaként azt a folyamat említi, melynek során Weöres Sándor hivatkozásaival, a *Psyché*-vel és az által összeállított *Három veréb hat szemmel* című antológiával irodalomtörténeti eseménnyé formálta Ungvárnémeti Tóth László addig szinte ismeretlen költői életművét. Ez a folyamat azonban számos ponton hasonlítható Tandori Szép Ernővel kapcsolatos évtizedes munkáihoz. Roppant árulkodó mindezek fényében, hogy mely életművek felhajtóerejét tekinti Tandori elég erősnek, és ezek közül nyilvánvalóan Szép Ernő áll az első helyen. A kánonok alakulásának mikéntjén persze el lehetne gondolkodni – Szegedy-Maszák például azt is megfontolás tárgyává tette, hogy a háttérbe szorult életművekben keresendő-e a visszhangtalanság oka, avagy abban, hogy „a szakírók nagyon keveset tettek az elismertetésükért”<sup>318</sup> – ám itt nem az a legfőbb kérdés, hogy például Szép Ernő miként esett ki az irodalmi köztudatból, hanem az, miként hozta őt oda Tandori vissza. Az viszont itt is releváns kérdés lehet, milyen retorikai esemény történik akkor, amikor egy jelentős kortárs alkotó elődeinek mintegy szobrot állít, és ahelyett, hogy – miként várnánk – a hatás leküzdéseként elfeledtetni próbálná őket (H. Bloom), inkább emlékeztetni kíván rájuk, mintegy maga elé tolva őket, gyakran épp Weörest idézve: „bár a homokban lábnyomuk lehetnék”.

A megelőzőttségnek és a hagyományra való szükségszerű ráutaltságnak a tudatosítása és a szövegbe való visszaforgatása már az első Tandori-kötetekben felismerhető. A hagyomány újraértése ugyanis esetében is csak dialogikus, oda-vissza ható viszonyként képzelhető el, melynek során például nem csak Szép Ernő olvasódik másként Tandori után, hanem Tandori is az általa módosított Szép Ernő életmű tükrében. Annál is inkább igaz ez – és azért is érdemes itt épp Szép Ernőt hozni példaként –, mert az újraértelmezés szükségképpen átértelmezést jelent, az elődök olvasása és hozzáférhetővé tétele pedig leginkább újraalkotásként képzelhető el – és Szép Ernő életművével épp ezt teszi Tandori:

<sup>317</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* = Sz.-M. M.: „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei.* Bp., Balassi, 1995, 87.

<sup>318</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* = Sz.-M. M.: „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei.* Bp., Balassi, 1995, 89.

újraértelmezi, újraalkotja, a súlypontjait újra kijelöli, amivel természetesen a kánonban elfoglalt helyét is megkérdőjelezi.

Az is igaz ugyanakkor, hogy a Szép Ernő-magyarázatok története az átértékelések, a Szép Ernő-kép folyamatos újraalkotásának története is. Jellemző e viszony belső konfliktusaira, hogy miután Tandori 1984-ben *A magyar irodalom gyöngyszemei* sorozat számára szerkesztett egy válogatott Szép-kötetet, évekig írogatott, sőt máig ír arról, milyen nagy kár, hogy ezt vagy azt a verset kihagyta, amikor pedig ezért és ezért az adott költemény voltaképp a huszadik századi magyar líra legjobbjá közé tartozik (pl.: „bánkódom, hogy (...) barbárul kihagytam belőle a *Milyen jó nékem lefeküdni* címkezdetűt”<sup>319</sup> stb.) És bár töretlen lelkesedésével kétség kívül sokat tett Szép kánoni rangjának emeléséért, voltaképp keveseket sikerült meggyőznie arról, hogy Szép Ernő több lenne másodvonalbeli, modoros operett-költőnél. És épp a legutolsó esszékötetben, a „*Hol élsz te?*” címűben írt sorok erősítették meg azt a gyanúmat, hogy Tandorinak talán nem is ez a célja: maga sem gondolja igazán komolyan, hogy Szép Ernő a „legnagyobb”, és végképp nem akar erről másokat meggyőzni. Könnyen lehet viszont – bár elsőre talán meglepőnek tűnhet az állítás –, hogy Szép Ernő csak afféle allegorikus név a Tandori-szövegekben, és a róla szóló kitételek voltaképp az imént emlegetett önreflexiók körébe sorolhatóak. Tandori talán sokkal inkább önmagát tartja a legnagyobbknak – mások is vannak így ezzel –, és mivel elégedetlen a saját műveiről szóló kritikával, és bizonyára Szép Ernő is elégedetlen lenne a róla szólóval, Tandori megírja Szép apológiáját, amit azonban a sajátjaként kell olvashatunk. Számos olyan mondat található ugyanis e szövegekben, melyek a nevek és verscímek felcserélésével a Tandori-életműről is elmondhatók lennének – és talán ez e szövegek lényege. Hiszen feltehető az általa méltónak vélt helyen tárgyalja az irodalomtörténet? Vajon létezik-e számottevő poétikai dialógus e két életmű között? Azaz kérdésként fogalmazható meg a fentebbi állítás: Tandori olvasódik-e másként Szép Ernő ismeretében, vagy inkább Szép Ernő Tandori után? Miféle irodalmiság az, melyet e dialógus felismerése és felgombolyítása nélkül nem ismerhetünk meg sem egyik, sem másik életműben? De kapcsolatban van ez a probléma a kánonképződés

<sup>319</sup> TANDORI Dezső: „*Hol élsz te?*”. Szeged, Tiszatáj-könyvek, 2003, 165.

intézményi jellegével, és ennek hatalmi aspektusaival is. A kánonképződés és – fenntartás ugyanis olyan struktúrát igényel, mely önmaga továbbélését a hatalom megtartásának lehetőségeit megteremtve tudja biztosítani. Ilyen értelemben nem is beszélhetünk pusztán kanonikus szövegekről, hiszen nem annyira a szöveg válnak kanonikussá, mint értelmezéseik. Véleményem szerint tehát Tandori sem hisz Szép zseniében, és csak felhasználja őt, hogy saját magáról beszélhessen. Azaz könnyen lehet, hogy a Szép Ernő-rajongás nem több egy jól formált és izgalmasan alakuló retorikai fogásnál.

Nehéz lenne eközben felsorolni, ki mindenki hatott valamilyen mértékben Tandorira, bár ő igen készséges és mondhatni alázatos e tekintetben, hiszen rendre felsorolja, versdedikációkban kinyilvánítja, sőt *A becsomagolt vízpart* (1987) című kötetben el is rendezi azokat a neveket, melyek így-vagy úgy kapcsolatba hozhatók saját szellemi és költői fejlődésével. Ez a névsor azonban koránt sem egyezik azzal, melyeket szövegek retorikai szintjén nyíltan vagy kevésbé nyíltan jelenlévő szerzők neveiből állíthatnánk össze. Egyrészt több olyan szerzőt is említhetnénk, akinek Tandori hálás, ám közvetlen hatását nehéz lenne kimutatni a költészetéből, másrészt bizonyára vannak olyanok, akik annak ellenére is hatottak szövegformálására, hogy ő ezt nevesíteni kívánta vagy tudta volna. *A becsomagolt vízpart* azoknak a verseknek a gyűjteménye, melyek nyíltan jelölt viszonyban állnak egy-egy elődszöveggel, méghozzá a cím, az ajánlás, vagy egy szövegen belüli jelzés teszi egyértelművé a hozzárendeléseket. Ezekben a versekben a szöveghatárok az intertextuális funkciók látható működésének eredményeként feloldódnak, a szövegek pedig egymást olvasó, ugyanakkor egymásra utalt művekként képzelhetők csak el. Egy konkrét szöveg felismerhető megidézése tehát a szöveg identitását is megkérdőjelezheti, épp az egymásra utaltság miatt.

Szükségesnek látom azonban, hogy az általános kérdések további elősorolása helyett egy konkrét elődhöz való viszonyt is megvizsgáljunk. A Szabó Lőrinc-költészettel kapcsolatos szövegek azért lehetnek ebből a szempontból különösen érdekesek, mert bár ezt a költészettörténeti kapcsolatot nem a Tandorinál megszokott (feltétlen) rajongás jellemzi, a fentebb már idézett helyeken mégis gyakran fordul elő Szabó Lőrinc neve, és talán a Tandori önreflexióiban megjelenőnél szorosabb kapcsolat is felfedezhető a két költői

életmű között. Tandori ugyanis az elsők között ismerte föl, és tette szóvá – a nyolcvanas évek elején –, hogy Szabó Lőrincet évtizedekig rangja alatt kezelte az irodalomtörténet és a szélesebb irodalmi közvélemény, és az elsők között írta le, hogy Szabó Lőrinc a huszadik századi magyar irodalom világirodalmi értékkel is bíró nagyjai közé tartozik, Ady Endre és József Attila magasságában. Ráadásul a Szabó Lőrinc- és a Tandori-versbeszéd között számos rokon vonás fedezhető fel, nem is beszélve az életmű alakulástörténetének hasonlóságairól. Hogy ez utóbbival kezdjem: mindketten kiváló és jelentős műfordítók is, mindketten szokatlanul terjedelmes életművet hoztak létre és mindketten küzdeni voltak kénytelenek a kritika sokszor meg nem értésből fakadó hallgatásával, de a keleti filozófiák iránti nyitottságuk, vagy a vers epikus karakterének kidomborítása, valamint a természetes, köznapian folyó versbeszéd, a szöveg közvetlensége is együtt tárgyalandóvá teszi e két életművet. A *Vers és valóság* attitűdje pedig ugyancsak egyik mozgatója a Tandori-művészetnek, hiszen az, főleg a kilencvenes évek elejétől, egyre gyakrabban fűz prózai vagy épp verses kommentárokat egy-egy korábbi költeményhez, kitérve annak keletkezési körülményeire, sőt lehetséges (kívánt) értelmezéseire is.

Tandori több versében idézi Szabó Lőrincet, nem egyet neki ajánl, avagy tőle vett mottóval vezet be, illetve közvetlenül vagy áttételesen, de rá utaló címmel lát el, sőt a *Vagy majd nem az* esetében kötetcímmé emeli a *Semmiért egészen* egy jól ismert félsorát<sup>320</sup>. A *Költészetregényben* két külön fejezetet szentel Szabó Lőrincnek, de ezt megelőzően – a számtalan elejtett megjegyzés mellett – négy hosszabb írásban is foglalkozott vele<sup>321</sup>, melyek alapján Kabdebó Lóránt Szabó legértőbb méltatói közé sorolja Tandorit<sup>322</sup>. A *Költészetregényben* Tandori többek között arról ír, hogy saját költői útjára is roppant jellemző, hogyan alakult a viszonya a Szabó Lőrinc-költészethez. Elsősorban *A hitetlen büntetése* című, 1937-es versről beszél (*Harc az ünnepért*), elemzése elején

<sup>320</sup> Tandori előszeretettel használ könyvei címéül költőelődöktől származó kifejezéseket, sorokat. Így például a Jékely Zoltántól kölcsönzi a *Kísértetként a Krisztinán*, Weöres Sándortól az *És megint messze szállnak*, Kosztolányi Dezsőtől *Az Éj Felé* kötetcímet, ahogy Paul Klee sírfeliratát idézi a *Még így sem* cím.

<sup>321</sup> 1. Egy irodalmi alapélmény nyomában. Szubjektív sorok Szabó Lőrincről. *Napjaink*, 1976/6. 4. 2. Szabó Lőrinc: Különbéke. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1981/4. 949-958. 3. „Elromlott minden, kezdjétek újra!” Szabó Lőrinc. = T. D.: *Az erősebb lét közelében*. Gondolat, Bp. 1981. 224-251. 4. Szabó Lőrinc. *Változatok egyszerre és mindenkorra*. = Kabdebó Lóránt és Menyhért Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Anonymus, Bp. 1997. 230-244.

<sup>322</sup> KABDEBÓ Lóránt: *Szabó Lőrinc pályaképe*. Bp., Osiris, 2001, 114.

rögtön kiemelve, hogy abban az időben egyedülálló volt az e szövegben tetten érhető versbeszéd. A verset ő maga nem tartja a legjobb Szabó Lőrinc-versek közül valónak, mégis jellemzőnek érzi, és a madarak szövegbeli megjelenése miatt a szívének is kedvesnek:

*Nem szeretek már ember lenni:  
van külön, amit képzlek.  
(...)  
Az ember elől menekültem,  
hívtak a madarak, a fák  
és most lassan kilop magamból  
e fütyös tiszta túlvilág.”*

József Attila pár évvel e vers előtt született költeményei juthatnak eszünkbe, melyek hasonlóan éles hangon, a problémát valódi egzisztenciális kérdéssé tágítva néznek szembe Istennel, pontosabban Isten hiányával: „De jaj, nem hiszek” – mondja Szabó Lőrinc e versében –, „Én istent nem hiszek, s ha van, / ne fáradjon velem” (*Bűn*) – írja József Attila, ugyancsak a kétségbeesés hangján. De a *Költészetregényben* megemlíti majd minden olyan Szabó Lőrinc-szöveghely, mely a Tandori-féle madárasszociációk mentén mozgásba hozható: például ahol Szabó a halálról mint vedlésről beszél (*Búcsú*), vagy ahol a halál a fulladással íródik egybe (*Valami történt*), minthogy mindkét idézet kapcsán lehetőség nyílik a lakásban élő madárkák életéről, illetve haláláról elmondani egyébként máshol már részletesen tárgyalt adalékokat. Szabó Lőrinc „egoizmusáról” szólva pedig implicite is magáról, méghozzá az *Evidenciatörténetek* szerzőjének szerepéből beszél, *ergoistának* titulálva magát. Azaz Szabó Lőrinc énközpontúságát átgondolt és eredményes énfeltárásnak tartja, melyben az „önimádat” és az ezen átható önutálat határozzák meg az alaphangulatot.

De nem csak a poétikai hasonlóságok miatt lehet Tandorit és Szabó Lőrincet együtt tárgyalni, hanem a világ- és szubjektumszemléletük hasonlósága miatt is. A Tandori-szövegek körülbelül huszonöt éve egy bezárkózó, saját lakásában, a mennyezet és a padló közti szűk térben saját szabályai szerint élni kívánó énnak az önéletrajzi olvasat lehetőségét is fenntartó megnyilatkozásai, olyan művek tehát, melyek ekként az emberitől való elzárkózás, az alkalmi közösségekben eltöltött időnek (beleértve az irodalmi estek, díjátadók és egyéb

eseményeket is), részben az alkalmazkodási kényszer miatt felesleges és haszontalan voltáról beszél. Mindeközben persze arról is olvashatunk, hogy az egyén rendje mégis csak ki van szolgáltatva a „világ” rendjének, hisz például a megélhetés miatt szerkesztőségek és szerkesztők akaratlanul is alakítják a négy fal közti rutinokat, ahogy természetesen ez visszafelé is igaz: az egyén törvényei szintén hatással vannak a kizárni próbált környezet rendjére. És nem rímelve mindez a talán legismertebb, igaz a Tandori-költészettől idegen szituációban, tudniillik a férfi-nő relációban elhangzó Szabó Lőrinc-sorokra, a *Semmiért egészen-ből*: „bent maga ura, aki rab / volt odakint, / és nem tudok örülni csak / a magam törvénye szerint.”. A Tandori-művekben beszélő szubjektum ennek megfelelően minden apró örömről beszámol, olyanokról is, sőt leggyakrabban olyanokról, mely az általános társadalmi értékrendben nem számítanak különleges eseményeknek: kiment füvet szedni a Tabánba, és a vártnál többet talált, egy madár a papucsára szállt, egy másik, aki addig soha, hagyta magát megsimogatni. Mindent betölt a nyilvános magánbeszéd.

De ha már a magánbeszéd kizárólagosságát említettük, emlékezzünk a *Tücsökzene* hasonló poétikai céljaira, illetve a mű igencsak tartózkodó recepciójára. Arra a recepcióra, mely a *Tücsökzenét* összegző, önéletrajzi ciklusként tárgyalja, és az utóbbi évek változásait leszámítva nem is próbál e nézőpontból elmozdulni. Legalább ilyen érvénnyel tekinthető ugyanis a ciklus a nem-tudatos emlékezet működése reprezentációjának, avagy a fejlődéselvű életelbeszéléssel szemben artikulálódó, mindezt megszakítottságok, ismétlődések és a ciklikusság horizontjaiból elbeszélhetőnek tartó műnek. És Tandorinál, aki én-elbeszéléseiben szintén egy nem-fejlődéselvű, sokkal inkább a véletlenszerűségeket és az esetlegességet a narráció alapjává tevő módszerrel dolgozik, nagyon hasonló a helyzet. Tanulságos például, ahogy mindketten használják az önéletrajziség műfajjelölő eszközeit, és ahogy jelzik mindeközben, hogy amit írnak, fikció, melynek legfeljebb alapja a saját életük. De Szabó Lőrinc Kabdebó Lóránt által is sokat idézett önértékeléseit – „Még nem tudják, még kevesen tudják, hogy mit jelentek a magyar költészetben”, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél.” – akár Tandori Dezső is elmondhatná, bár ami azt illeti, ha nem is ilyen direkt módon, el is mondja.

Szabó Lőrincről Tandori több, sokszor ambivalens, elismerő, máskor azonban hűvösebb megállapítást tesz (pl.: „ez a vers hibáival együtt is

megborzongató és nagyszerű, emez viszont a végén kiábrándító”<sup>323</sup>). Úgy érzem azonban, hogy ez az ambivalencia a magára-ismerés elutasításából is fakadhat. Mintha azt kérné számon Szabón, amit sokszor tőle is számon kér a kritika: a bőbeszédűséget, a sokszor inkább automatikusnak, mint átgondoltan megformálnak tűnő beszédmodot, az ismétlésekre hajló szerkezeteket. Ezzel magyarázható, hogy Szabó Lőrinc folyamatosan foglalkoztatja, Ady vagy Babits viszont nem, ami viszont abból fakadhat, hogy a Szabó Lőrinc-líra sokkal inkább tekinthető a Tandori-költészet közvetlen elődjének, mint az utóbbiak, mégpedig az egyrészt a nyelvről való gondolkodás intenzitásában, a költői szerepek dialogikus elrendezésében és az epikusba hajló beszédmód kedvelésében. És ugyanígy: ahogy Szabó Lőrincet a Nyugat-költészet összegzőjeként és egyben örökösöként, illetve e beszédmódoknak nagyrészt az avantgárd felőli újraalkotójaként tárgyalhatjuk, Tandorit az újhordas versalkotási elveknek a neoavantgárd eredményeivel együtt továbbíró költőnek tekinthetjük. Az avantgárd, illetve neoavantgárd versszervezés poétikai alapelvei mindkét esetben kihívások voltak, melyek aztán megerősítették a hagyományhoz erősen, de legalábbis az avantgárdnál erősebben kötődő elvárás-horizontokat. Szabó Lőrinc a versnyelv homogenitásának megbontásával vált korának első számú alkotójává, Tandori viszont az ezzel szoros viszonyban álló kérdés, az esztétikai kommunikáció sikerének és egyáltalán létrejöttének megkérdőjelezésével vívott ki központi szerepet. Ugyanakkor Szabó Lőrincnél tűntek fel azok a „díszítetlen”, egyértelműsíthető poétikai formációk, melyek a hetvenes évek második felétől a Tandori-költészetet szintaxisát is meghatározták, mint például az önmagát cselekvés közben bemutató, példázatszerű vagy más, allegorikus jellegű versek, melyek a versszöveg feletti uralomért vívott küzdelem feszültségeit is megjelenítik, mégis inkább a beszédmód retorikai jellemzői miatt fontosak.<sup>324</sup>

A líratörténeti esszék egy másik sajátos, ám annál fontosabb csoportja, a saját életmű központi szövegeit elemzők, melyek megszületését Tandori gyakran a kritika inkompetenciájával, illetve kritikusok gyenge teljesítményével indokol. Ahhoz tehát, hogy az önelemző Tandori-esszéket vizsgálhassuk, előbb a Tandori-

<sup>323</sup> *Költészetregény*, 190.

<sup>324</sup> Ezzel kapcsolatban lásd.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Dialogicitás és a kifejezés integritása (Nyelvi magatartásformák szabó Lőrinc költészetében)*, = K.-SZ. Z.: *Hagyomány és kontextus*. Universitas, Bp. 1998. 73.



kritika néhány fő belátását kell áttekintenünk. Menyhért Anna<sup>325</sup>, majd nagyrészt hozzá kapcsolódva Hites Sándor<sup>326</sup> már részletes megvizsgálták a hetvenes-nyolcvanas, illetve a kilencvenes évek Tandori-recepcióját, ma is érvényes következtetésekre jutva. Menyhért Anna a főként a második és harmadik Tandori-kötetet egyenesen antilírának tituláló kritikától a nyolcvanas évek végén a Tandori-lírárt már paradigmaváltó és mintaként funkcionáló, a szerzőt pedig néhol szentként tisztelő kritika közötti igen tanulságos utat mutatta be, míg Hites a kilencvenes évek kiélezett irodalompolitikai vitáiban sokszor csak ürügyként szolgáló életmű körüli, már nem annyira a beszédmód újdonságira vonatkozó, mint inkább annak kánoni rangját kijelölni igyekvő stratégiákba enged bepillantást. Mindketten felhívják arra is a figyelmet, hogy a Tandori-recepció az egyes értelmezői nyelvek mentén több irányba is szétválik, és az értekező, a költői és az impresszionista-beleérző kritika majd minden válfaja fellelhető az immár három évtizedes recepciótörténetben, mely ugyanakkor e sokféleség mellett a különböző kritikusi nyelvek átjárhatatlanságáról és párbeszéd-képtelenségéről is sokat elárul. Tandori esetében azonban e sokféleség, sőt e sokféleségben rejlő meg nem értés is inkább üdvözlendő: a végtelenként tételezett szövegkorpuszt ugyanis egyetlen értelmezői nyelv sem képes teljességében befogni. Sokkal jobb és termékenyebb tehát a különböző szempontok és értékek mentén akár egymás mellett elbeszélő kritika, mint egy homogén, mindenki által beszélt, épp ezért esetleg mesterségesnek ható, és egyes esetekben használhatatlannak bizonyuló értelmezői nyelv. Ahogy annak az általános vélekedésnek is pontos illusztrációja lehet e recepciótörténet, hogy annak köszönhetően létezik többféle irodalmi beszédmód és többféle kritika, hogy többféle olvasó és többféle igény szint van, és hogy mindenki mást és mást vár, és szerencsére mást is kap az irodalmi művektől, jelesül a Tandori-szöveg univerzumtól.

Ugyanakkor szinte lehetetlen – de legalábbis nem nagyon érdemes – egy-egy Tandori-kötetről az életmű kontextusát figyelmen kívül hagyva szólni, ezt a kontextust viszont ugyancsak lehetetlen teljességében feltérképezni. Talán ebből az egyébként poétikailag is jellemezhető helyzetből következik, hogy egy

<sup>325</sup> MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban* = M. A.: „Én”-ek éneke. Bp., 1998, Orpheusz, 131-155.

<sup>326</sup> HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz” (Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában). *Új forrás*, 1998/10. 56-67.

mostanság megjelenő Tandori-kötetről szinte minden esetben kevesebb méltatás születik, mint mondjuk egy tehetségesebb szerző első kötetéről. A kritika az utóbbi évtizedben – a szerző rangjához képest – elfordult Tandoritól, és néhány lelkes – de a problémáknak szükségképpen csak egy-egy szeletét vizsgáló – kritikuson kívül (Tarján Tamás, Bányai János, Fogarassy Miklós, Doboss Gyula, míg újabban Tóth Ákos és Acsai Roland) alig szólal meg valaki Tandori-ügyben. Jellemző ugyanakkor épp Fogarassy Miklós 1990-es, az *Alföldben* megjelent írása, mely már címével is az olvasatlanságra próbálta felhívni a figyelmet: *Olvassunk Tandori-verseket!*<sup>327</sup> Ő már akkor felismerte ezt a furcsa helyzetet, hogy ugyanis anélkül beszélünk Tandoriról és fogadjuk el művészetét jelentékenynek, hogy valóban szembenéznénk vele, illetve, hogy e szembenézés legalapvetőbb formáját, az olvasást gyakorolnánk. Miként azt is felismerte, hogy Tandoriról alkalmi írás – épp a fentiek miatt – nem nagyon születhet, az ő (mennyiségében biztosan) fantasztikus írásteljesítményét csak kitartó olvasással lehet valamelyest követni, de minden elemében ismerőssé tenni, apró elmozdulásaira is érzékennyé válni még így is nehéz.

Recepciótörténetileg is érdekes jelenség, hogy kevés olyan Tandori-kritikus van, aki csak egyetlen írást közölt erről az életműről, jellemző, hogy aki egyszer foglalkozott valamely darabjával, az később visszaért egy másikhoz is. Ahogy Nagy Sz. Péter fogalmazott: „A kritikus azonban olvasó is, és az olvasó bevallhatja, hogy úgy volt a három könyvvel (*Itt éjszaka koalák járnak, Miért élnél örökké, A meghívás fennáll* – B. L.), mint minden komoly kapcsolattal, előbb taszították, integritását, zárt világát féltette tőlük, vonakodva tört hozzájuk, de ha megszerette őket, hatásuk alól többé nem menekülhetett.”<sup>328</sup> Tandori írásművészete kétség kívül szuggesztív, nagyhatású, mely az itt jelzett szerzői utasításokkal együtt erős presszió alatt tartja olvasóját, és így kritikusat is. Az egyes recenziókban már jó ideje látszik, a értelmezők milyen kevéssé tudják kivonni magukat a Tandori-nyelv hatása alól. Többségük eleve egy-egy Tandori-idézetet választ írása címének, ezzel is mintegy alárendelődve az olvasott műnek. Más részük elkezd ’tandoriul’ beszélni, a rá jellemző fordulatokat használni, a jellemző önreflexív hibákat erőltetni, az állításokat egy-egy kritikátlanul átvett Tandori-szövegrészlettel alátámasztani. Ugyanakkor sokan számolnak be arról is,

<sup>327</sup> FOGARASSY Miklós: *Olvassunk Tandori-verseket!* *Alföld*, 1990/6. 48-57.

<sup>328</sup> NAGY Sz. Péter: Tandori prózája. *Napjaink*, 1979/9, 33.

hogy „nehéz” egy általában vaskos Tandori-könyvet elkezdni, hisz a szöveg nem túl olvasóbarát, sőt néhol kifejezetten provokatív és bonyolult. De kicsit olyan ez – és most hadd világítsam meg az olvasói helyzetet én is egy Tandori-hasonlaltal –, mint huszonnégy órát egyedül lenni: az első óra roppant nehéz, de ha sikerül kibírni, aztán a többi huszonhárom már megy. A Tandori-életműbe való közvetlen belépésnek mindenestre fontos kelléke lehet az itt, igaz csak vázlatosan bemutatott, a kritikával intenzív párbeszédet folytató, az önértelmezői retorikai alakzatok egész sorát felvonultató írói arc pontos ismerete. Hiszen csak ezt ismerve lehetünk készek az életmű dialógusigényének megfelelő gyanakvó olvasásra.

A Tandori-recepció egyik fontos, bár legalább annyira vitatott állomása volt Farkas Zsolt 1993-as dolgozata<sup>329</sup>. Könnyű belátni, hogy senki sem ír mindenről, amit olvas (bár ki tudja), ám a dolog alkalmasint fordítva is igaz, hisz a kritikus néha olyasmiről is ír, amit nem olvasott. Tandori esetében ez a probléma különösen élesen jelentkezik – és az erre való rámutatásban, azaz az elolvashatóság kérdésének felvetésében volt Farkas érdeme –, mivel az életmű nehezen átláthatóvá vált. Farkas Zsolt az olvashatóság/elolvashatóság, és az ebből következő alulinformáltság kérdéshez hozzászólva írta, hogy „Tandori általános kritikai értékelése nem téved, amikor a legnagyobbak között tartja számon, de, hangsúlyoznám, ezt inkább csak elhiszi, mint megvalósulni látja”<sup>330</sup>. Szerinte a szöveg átláthatatlansága miatt meggyőződni erről senki nem tud, ezért elhiszi a recepció előmunkásinak, hogy Tandori miben és miért kiváló<sup>331</sup>. Ez az érv, mármint az elolvashatóságra vonatkozó, olyannyira releváns, hogy utóbb maga Tandori is többször leírta, hogy azért ír le minden többször is, mert az olvasó – még a legjobb is – csak egy-egy szövegét olvassa el, így csak az ismétlésekkel adható neki esély a legfontosabb információkkal való

<sup>329</sup> FARKAS Zsolt: Az író ír. Az olvasó stb. (A neoavantgárd és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben. = F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira*. Bp., 1994, 136-168.

<sup>330</sup> FARKAS Zsolt: Az író ír. Az olvasó stb. (A neoavantgárd és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben. = F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira*. Bp., 1994, 156.

<sup>331</sup> Ezt az érvet voltaképp a Farkas Zsolttal vitázó SZILÁGYI Márton is elismétli: „Több műről és szerzőről tudunk bizonyos vélekedéseket, előítéleteket az irodalomtörténeti hagyomány és a kortársi tekintélyek révén, mint ahányat képesek vagyunk saját olvasmányaink alapján fölülvizsgálni.” SZILÁGYI Márton: *Élet és Irodalom*. (Farkas Zsolt Tandori-tanulmányához). *Nappali Ház*, 1994/3. 139

találkozásra<sup>332</sup>. A Farkas Zsolt írására elsőként reagáló, és annak beszédpozícióját határozottan elutasító Szilágyi Márton ugyan elismeri, hogy az elolvasható művek száma meglehetősen szűkre szabott (az élet rövid), ám szerinte tarthatatlan az ebbe belenyugvó kritikus attitűd: „csak egyet tehetünk: ne adjuk fel a reményt, hogy egyszer majd mindenre sort kerítünk”<sup>333</sup>. Tandori szintén reagál Farkas megállapítására: „Nem T. D. túl hosszú, míg az élet rövid (...), ha az élet hosszabb lenne, még hosszabban írna.”<sup>334</sup>, de talán érdemes ugyanitt idézni J. Hillis Miller önironikus megjegyzését is, mely egyben azt is jelzi, hogy a probléma egyáltalán nem Tandori-specifikus: „El kell-e olvasni egy szerzőtől mindent a megértéshez? Ha nem, akkor mennyit? Az ember szeretné tudni, mikor hagyhatja abba.”<sup>335</sup> Szabó Szilárd viszont úgy reagálta le ezt a sajátos olvasói pozíciót, hogy a szerzőt afféle szuperolvasóvá tette meg, mondván, ő az egyetlen, aki végigolvasta az életművét<sup>336</sup>, aki tehát a legjobban ismeri, és ebből következően egyben a legkompetensebb annak megítélésében: ezzel megszületett a Tandori mint Tandori-kutató metafora<sup>337</sup>.

Hisz Tandori, saját kutatásaival, nagyon előzékenyen – mégis igen hatékonyan – siet az olvasó és a kritikus segítségére, két retorikai eszközzel is. Egyrészt, mint az imént is megjegyeztük, rengetegszer ismétli önmagát, másrészt rendszeresen tematizálja a kritikát: elmondja, mi foglalkoztatja egy adott műben, kiket olvas szívesen, kiktől mit tanult, sőt gyakran elemzi is saját munkáit – ezt először a *Híd* 1978-as évfolyamának több számában tette meg<sup>338</sup> –, az amúgy csak nehezen hozzáférhető műhelytitkok egy részéről is lelibbentve a fátylat. A

<sup>332</sup> Az olvasói élmény alkalmasint mégis ellentmond e retorikának: „Ahogy növekszik Tandori Dezső kiadott könyveinek száma, úgy fokozódik világa elszigetelődésének mértéke.” SZÉLES Klára: A Tandori-szigetcsoport. *Új Írás*, 1981/5. 113.

<sup>333</sup> SZILÁGYI Márton: Élet és Irodalom. (Farkas Zsolt Tandori-tanulmányához). *Nappali Ház*, 1994/3. 139.

<sup>334</sup> TANDORI Dezső: Ne mán, Mr. Dunkelstein! (A serdülő ifjúság védelmében.) *Beszélő*, 2003/12, 43.

<sup>335</sup> J. Hillis MILLER: A dekonstruktorok dekonstruálása. *Helikon*, 1994/1-2, 80.

<sup>336</sup> Tandori legfőbb érve a fenti, Payerrel vitatkozó írásában épp ebből ered: a kritikus nem olvasta életművének ezt vagy azt a részét, és így illetéktelenül nyilatkozik róla „Payer, véleményem szerint, egyelőre nem bizonyult alkalmasnak dolgaim érdemi tárgyalására” (44.)

<sup>337</sup> „Tandori műveiről is csak Tandori beszélhet hitelesen, s e hiteles beszéd formája a geneziszfeltárás.” SZABÓ Szilárd: *Az egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*. Tatabánya, Kernstok Károly Művészeti Alapítvány, 2000, 92.

<sup>338</sup> Itt azt írja: „Céлом kettős: 1., Elmondani mindazt, ami ezekről a versekről – szerkezetükben hordozott kifejezéseleimeikről – jelenleg eszembe juthat s megfogalmazható. 2., Megnézni, képes vagyok-e bizonyos kizárólagosság jegyében helyes alapokat adni műveim érdemi értékeléséhez. (Taglalásához.)” TANDORI Dezső: Mi mondható róla, mondható róla. *Híd*, 1978/1.

kritikus pedig, mint gyakran látható, hajlamos elfogadni a felé nyújtott segítő kezet, és arról beszél, amit a szerző fontosnak vél, amit ő, mármint Tandori, értékesnek és visszakereshetőnek mond saját munkáiban. Különösen jellemző, és egészen egyedülálló, hogy például Doboss Gyulának a 2003-as Könyvhétre megjelent, amúgy valóban hasznos és érzékeny, a *Költészetregény* című Tandori-könyvet olvasó esszékötetéhez maga Tandori írt előszót – mint ebben megjegyzi, Doboss felkérésére –, melyben kedvesen vállon veregeti a munkáival foglalkozó irodalmárt. Ez a gesztus egyrészt a szerző és a kritikus közti intimitásra is példa lehet, de az íróra való ráutaltságra is. Az azonban, hogy a kritikus a szerzőtől kér és vár, sőt kap visszaigazolást, jókora szereptévesztés, mindkét részről. Tandori mentségére legyen mondva, hogy mintegy tizenöt lapnyi írását a helyzet fonákságára pontosan rámutató, önironikus egysorossal zárja:<sup>339</sup>

### Rediméd Éji Dala

(D. Gy. barátomnak)

„Tanár Úr, készültem!”

Az önértelmezéseknek és -elemzéseknek van azonban egy másik, a kritikát ugyancsak elmarasztaló olvasata. Tandori eszerint azért beszélne oly sokat saját alkotástechnikájáról, azért fecsegi ki műhelytitkait és leplezi le trükkjeit, hogy a kritika ezen túl ne az efféle technikai problémák felderítésére fordítsa az erejét, hanem „fontosabb”, „lényegibb” kérdésekre. A kritika viszont nyilván azzal foglalkozik, amit érdekesnek és tárgyalandónak tart, ezért talán nem teljesen magától értetődő a szerző részéről, ha akár csak emígy indirekt módon, de irányítani próbálja a kritikai diskurzust.

Az önértelmező esszék közül különösen tanulságos a *Forrás* 2001/7-8. számában közölt, mely a „Vers és valóság” hívó szóra a *Vagy majdnem az* kötetben megjelent *Madárzsoké* című versét elemzi. Ebben az írásban Tandori a vers születésének „körülményeiről” beszél, illetve azt a referenciaként is értendő „valóságot” járja körül, mely az értelmezést lenne hivatott megkönnyíteni, és melynek elemei „a versről és a vershez szólnak, a verssel szólnak együtt”<sup>340</sup>. Itt is

<sup>339</sup> DOBOSS Gyula. A „*Költészetregény*”. Bp., Orpheusz, 2003, 17.

<sup>340</sup> TANDORI Dezső: „Tollat fogni”. (Égy vers – és mindenféle vidéke). *Forrás*, 2001/7-8, 36

előbújik Tandoriból a Tandori-kutató, aki saját verseiről kívülálló kritikusként próbál beszélni, és erre természetesen jó okot is talál: „némi hiány (úr) keletkezett [a kritikai feldolgozásban – B. L.], melyet (ha értékelőleg nem is, okadatolólag) kitöltögethet, elfoglalgathat ez a terjedelmesebbre sikeredett írás”.<sup>341</sup>

Tandori kritikával folytatott vitájának legújabb és talán legnyíltabb fejezete a 2003. decemberi *Beszélőben*<sup>342</sup>, és a 2004. februári *Forrásban*<sup>343</sup> megjelent esszéekben íródott. Mindkettőnek Payer Imre néhány hónappal ezek előtt, a *Bárkában* megjelent<sup>344</sup>, amúgy nagyon is visszafogott hangú, és nem annyira az értékelésre, mint a megértésre hangsúlyt helyező tanulmánya adott apropót. Tandori persze nem is Payerrel vitatkozik – „talán nem is Payer beszél Payerből” – ehelyett állítólagos kirekesztettségének és szándékos alulértékeltségének okait kutatja, számos, a Tandori-kritikában gyakran előkerülő megállapítást kommentálva, szájíze szerint kiigazítva. Elsősorban is úgy véli, sorsáról az 1979-es Siklósi találkozó résztvevői döntöttek, akik akkor és ott elhatározták, hogy a későbbiekben a prózát kell nagyobb figyelemmel követni, és hogy a prózából is kiket. Ez a furcsa, összeesküvés-elméleteket idéző magyarázat voltaképp új a Tandori-önértelmezésekben. Az eddig is jellemző volt, hogy az ő igényéhez képesti alulértékeléseket a meg nem értés, az életműve megkövetelte olvasói munka hiánya vagy más külső okokkal magyarázott, ám az új elem, hogy mindezt bizonyos kritikusi körök évtizedeken átnyúló manipulációjával magyarázza. Az ellenfelet néven is nevezi: szerinte – a műveiről egyébként több fontos írást is jegyző – Balassa Péter volt a Siklósi találkozó meghatározó szónoka, és így a sorsáról döntők vezetője. Elek Tibor, a *Bárka* főszerkesztője, személyeskedéstől sem mentes válaszában visszautasítja Tandori igényét a jobban-tudásra „túlzásnak vélem, hogy előírod, honnan kell kiindulni, s mi mindent kell figyelembe venni ahhoz, hogy ne tévedjen valaki veled kapcsolatban”<sup>345</sup>. Mindez azonban elsősorban azt a belátásunkat erősíti, hogy Tandori szokatlan módon, és szokatlanul aktívan vesz részt a művészetéről szóló

<sup>341</sup> TANDORI Dezső: „Tollat fogni”. (Egy vers – és mindenféle vidéke). *Forrás*, 2001/7-8, 39.

<sup>342</sup> TANDORI Dezső: Ne mán, Mr. Dunkelstein! (A serdülő ifjúság védelmében.) *Beszélő*, 2003/12, 43.

<sup>343</sup> TANDORI Dezső: Nem hogy „mi”, de hogy mi „nem”. *Forrás*, 2004/2. 27-36.

<sup>344</sup> PAYER Imre: A jelentésvesztés poétikája. (Tandori Dezső költészetének nyelvi magatartása.) *Bárka*, 2003/2. 55-73.

<sup>345</sup> ELEK Tibor: 'Ne kavarjuk má' a fekáliát! Nyílt levél T. D.-nek. *Beszélő*, 2004/1. 125-126.

kritikai diskurzusban, markáns elképzelése van munkáinak céljairól és jelentésmezőjéről, és ezt a szerző hatalmi pozíciójára való utalásokkal is igyekszik megerősíteni. Sőt, mint láthattuk, jelentős energiát fektet költészetének hagyományteremtésébe is, líratörténeti esszéi tehát indirekt módon szintén visszahatnak a saját művek interpretációira. Az olvasó azonban alighanem jobban teszi, ha nem hisz a szerzőnek és nem hisz a szerzőben, hisz ahogy Roland Barthes írja: „A míg hiszünk a Szerzőben, mindig úgy fogjuk fel, mint saját könyvének múltját.”<sup>346</sup> A könyv azonban nem megírásakor, hanem olvasásakor születik: újra és újra.

---

<sup>346</sup> Roland BARTHES: *A szerző halála*. = R. B.: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1998, 52.





## **Tandori Dezső művei**

(Tandori Dezső teljes bibliográfiája a Digitális Irodalmi Akadémia honlapján:  
<http://www.irodalmiakademia.hu>)

### A, Verseskötetek:

- *Töredék Hamletnek.* Bp. Szépirodalmi, 1968. Második kiadás: Szeged, Q. E. D, 1995. Harmadik kiadás: Bp., Fekete Sas, 1999.
- *Egy talált tárgy megtisztítása.* Bp., Magvető, 1973. Második kiadás: Bp., Enigma, 1995. Harmadik kiadás: Bp., Fekete Sas, 2000.
- *A mennyezet és padló.* Bp., Magvető, 1996. Második kiadás: Bp., Fekete Sas, 2001.
- *Még így sem.* Bp., Magvető, 1978.
- *Medvetavas és medvenyár.* Bp., Móra, 1979.
- „*Kedves Samu*”. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 1980.
- *Játékmedvék verébdala.* Bp., Móra, 1981.
- *A feltételes megálló.* Bp., Magvető, 1983.
- *Celsius.* Bp., Magvető, 1984.
- *Medvék minden mennyiségben (és még madarak is).* Bp., Móra, 1984.
- *A becsomagolt vízpart.* Bp., Kozmosz könyvek, 1987.
- *A megnyerhető veszteség.* Bp., Magvető, 1988.
- *Vigyázz magadra, ne törődj velem.* Bp., Zrínyi, 1989.
- *A felhúzható medveorr.* Békéscsaba, Tevan, 1990.
- *Koppar Köldüs.* Bp., Holnap, 1991.
- *Vagy majdnem az.* Bp., Balassi, 1995.
- *A Semmi Kéz.* Bp., Magvető, 1996.
- *Rajzok, képversek.* Veszprém, Művészetek Háza, 1996.
- *A járóbeteg.* Bp., Magvető, 1998.
- *Főmű.* Bp., Liget Műhely Alapítvány, 1999.
- *Aztán kész.* Bp., Palatinus, 2001.
- *Tandori Dezső válogatott versei.* Bp., Unikornis, 2001.
- *Az Oceánban.* Bp., Tiszatáj, 2002.
- *Az Éj Felé.* Szeged, Tiszatáj-könyvek, 2004.

### B, Fontosabb prózakötetek:

- „*Itt éjszaka koalák járnak*”. Bp., Magvető, 1977.
- *Miért élnél örökké?* Bp., Magvető, 1977.
- *A meghívás fennáll.* Bp., Magvető, 1979.
- *Helyből távol.* Bp., Móra-Kozmosz, 1981.
- *Sár és vér és játék.* Bp., Magvető, 1983.
- *Madárnak születni kell...!* Bp. Natura, 1985. (Tandori Ágnessel közösen)
- *Szent Lajos lánchídja.* Bp., Zrínyi, 1991.
- *Sancho Panza deszkakerítése.* Bp., Zrínyi, 1991.
- *Döblingi befutó.* Bp., Magvető, 1992.
- *Hosszú koporsó.* Bp., Balassi, 1994.
- *Kísértetként a Krisztinán.* Bp., Cserépfalvi, 1994.

- *Madárzsoké.* Bp., Pesti Szalon, 1995.
- *Az evidenciatörténetek.* Bp., Magvető, 1996.
- *Kész és félkész katasztrófák.* Bp., Magvető, 1997.
- *És megint messze szállnak. Hús halál regénye.* Bp., Liget, 1997.
- *Pályáim emlékezete.* Bp., Jövendő, 1997.
- *Vér és virághab.* Bp., Magvető, 1998. (Nat Roid néven)
- *Játék-történet.* Bp., Liget, 1998.
- *Utolsó posta Budapest.* Bp., Liget, 1998.
- *Nem lóverseny!* Bp., Ab Ovo, 1999.
- *Keletbe-fült kísérletek.* Bp., Terebess, 1999.
- *Ködös Iker.* Bp., Ab Ovo, 2000.
- *A zen lófogadás.* Bp., Terebess, 2001.
- *Sohamár. De minek?* Bp., Ister, 2001.
- *Hét fejlődés.* Bp., Ab Ovo, 2002.
- *Zabkeselyű.* Bp., Polgár Art, 2003.
- *Lábon vett filozófia.* Bp., Terebess, 2003.

#### C, Drámakötet:

- *Mint egy elutazás.* Bp., Magvető, 1981

#### D, Fontosabb esszé- és tanulmánykötetek:

- *A zsalu sarokvasa.* Bp., Magvető, 1979.
- *Az erősebb lét közelében.* Bp., Gondolat, 1981.
- *A dal változatai.* Bp., ELTE BTK, 1994.
- *Kolárik légvárai.* Bp., Magvető, 1999.
- *A költészetregény.* Bp., Orpheusz, 2000.
- *„Hol élsz te?”* Bp., Tiszatáj, 2003.

**Felhasznált irodalom**

(Tandori Dezső teljes szakirodalmi bibliográfiája a Digitális Irodalmi Akadémia honlapján: <http://www.irodalmiakademia.hu>)

- ACZÉL Géza: Talált tárgy – elveszett poézis. *Alföld*, 1974/5, 72-73.
- ACZÉL Géza: Tandori Dezső: *A mennyezet és a padló*. *Alföld*, 1976/9, 88-90.
- ACSAI Roland: Tandori és Szentkuthy. *Műhely*
- AGÁRDI Péter (szerk.): *A hetvenes évek magyar irodalmáról*. Bp., Kossuth, 1979.
- ÁGH István: Arckép – Tandori Dezső. *Napjaink*, 1968/6, 13.
- ALFÖLDI Jenő: *Szépia (Tandori Dezső: Még így sem) = A. J.: Élménybeszámoló*. Bp., Szépirodalmi, 1986. 363-368.
- ANGYALOSI Gergely: Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?). Tandori Dezső: *Vér és virághab*. *Alföld*, 2004/5, 74.
- ANGYALOSI Gergely: Kórházzag, kórterem, kis nővérszoba. (Parti Nagy Lajos: *Grafitnesz*) *Alföld*, 2004/1, 97.
- ANGYALOSI Gergely: *Tandori Dezső: Délelőtt kórházlátogatás, délután fogcsináltatás. = A. G.: A költő hét bordája*. Latin Betűk, Debrecen, 1996. 214-219.
- Az új sereg és a házigazda. PÁRKÁNY László beszélget GÁLL Istvánnal. *Napjaink*, 1969/8, 2.
- BABARCZY Eszter: *A szent melengetett helye. (Tandori Dezső vállalkozásáról) = B. E.: A ház, a kert, az utca*. JAK-Balassi, 1996, 41-63.
- BABARCZY Eszter: „Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, legfőbb ideje, hogy”. *2000*, 1995/11, 54-57.
- BAIR, Deirdre: *Samuel Beckett. A Biography*. London, Jonathan Cape, 1978, 465-474.
- BALASSA Péter: *A felnőtt D’Oré szenvedései. = B. P.: A színeváltozás*. Bp., Szépirodalmi, 1982, 348-350.
- BÁNYAI János: „Na és?” „No és? *Tiszatáj*, 1999/5, 95-97.
- BÁNYAI János: *A „versfeledés” költészete: Tandori-vers a Koppar köldös után. = B. J.: Hagyománytörés*. Újvidék, Forum, 1998, 110-118.
- BÁNYAI János: A kubista képalkotás Tandori Dezső költészetében. *Új Symposion*, 1969/53, 28-29.
- BÁNYAI János: A megtalált világ. Tandori Dezső költő vilásképe. *Híd* 1970/2 (Melléklet), 17-30.
- BÁNYAI János: Benne van a levegőben (Versolvasási stratégiák és versértés az századvégen). *Bárka*, 2000/6, 47-59.
- BÁNYAI János: *Egy talált nyelv megtisztítása. = B. J.: Talán így*. Újvidék, Forum, 1995, 123-130.
- BÁNYAI János: Medvék, madarak, lovak, halál. (Tandori Dezső: *Madárzsoké*) *Híd*, 1996/1. 69-73.
- BÁNYAI János: *Tandori zen(es) jelversei. = B. J.: A szó fegyelme*. Újvidék, Forum, 1972 156-165.
- BÁNYAI János: Versek versben. (Tandori Dezső: *Vagy majdnem az*) *Alföld*, 1996/1, 91-95.
- BATA Imre: Sóhajnyi versek között. *Napjaink*, 1970/10, 2.
- BAZSÁNYI Sándor: Relációk és evidenciák. *Jelenkor*, 1996/5, 480-487.

- BÉLÁDI Miklós: Az elbeszélés hitelessége. (Tandori Dezső: *Miért élnél örökké?*) *Jelenkor*, 1978/7-8, 672-676.
- BÉLÁDI Miklós (szerk.): *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről*. Bp., RTV-Minerva, 1981.
- BENEY Zsuzsa: *A gondolat metaforái*. = B. Zs.: *A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*. Bp., Argumentum, 1999, 155-247.
- BERNÁTH Árpád: *Mi hároman*. = BALASSA Péter (szerk.): *Diptychon*. Bp., Magvető, 1988, 137-156.
- BOJTÁR Endre: *A mű-szubjektum metamorfózisai* = B. E.: *A kelet-européer pontossága*. Bp., Krónika Nova, 2000, 35-44.
- BOJTÁR Endre: *Értékelés és értelmezés*. (Tandori Dezső: Hommage). = B. E.: *A kelet-européer pontossága*. Bp., Krónika Nova, 2000, 19-34.
- BÓNUS Tibor: *Avant-garde, történetiség, szubjektum*. = B. T.: *Diskurzusok összjátéka*. Bp., Balassi, 2000, 85-110.
- BORER, Alain: *Rimbaud Abesszíniában*. = DOBAI Péter (szerk.): *Rimbaud Abesszíniában*. Bp., Nagyvilág, 1998, 5-15.
- BORI Imre: A legújabb magyar líráról IV. *Híd*, 1967/12, 1370-1377.
- BORI Imre: Gyöngédségek könyve. (Tandori Dezső: *Vagy majdnem az*). *Híd*, 1996/1, 89-92.
- CAGE, John: *Előadás a semmiről*. = J. C.: *A csend*. Pécs, Jelenkor, 1994, 65-80.
- CHALUPECKY, Jindrich: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Bp., Balassi, 2002.
- CULLER, Jonathan, *Dekonstrukció*. Bp., Osiris, 1997.
- CSEH Gergő Bendegúz-KALMÁR Melinda-PÓR Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963 (dokumentumok)*. Bp., Osiris, 1999.
- CSEJTEI Dezső-JUHÁSZ Anikó: Schopenhauer a halálról. *Pompeji*, 1996/1.
- DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Bp., Enciklopédia, 1996.
- DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófiai a művészetet?* Bp., Atlantisz, 1997.
- DÉNES Imre: Egy másodlagos költői alkotás elemzése. *Irodalmi szemle* (Pozsony), 1980/6, 559-664.
- DÉRCZY Péter (szerk.): *Fasírt. Viták a fiatal irodalomról*. Bp., Magvető, 1982.
- DÉRCZY Péter: Tandori Dezsőről. *Kritika*, 1978/11, 11-12.
- DOBOS István: Az elmélet szerepének megítélése a kortárs magyar irodalomkritika reflexiójában. = D. I.: *Az irodalomértés formái*. Debrecen, Csokonai, 2002, 135-143.
- DOBOSS Gyula: *A „Költészetregény”*. Bp., Orpeusz, 2003.
- DOBOSS Gyula: A Tandori-művek formáló elveiről. (A *Koan III.* elve és a zuhanás-motívum a korai és a legújabb írásokban.) *Alföld*, 2004/5.
- DOBOSS Gyula: Dolgok és viszonyok (Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek; Egy talált tárgy megtisztítása*.) *Holmi*, 1996/12, 1786-1795.
- DOBOSS Gyula: *Hérakleitosz Budán*. Bp., Magvető, 1988.
- DOBOSS Gyula: Neoavantgárd vonások a Tandori-epikában. *Literatura*, 1985/1-2, 156-167.
- DOMOKOS Mátyás: *Leletmentés. Könyvek sorsa a „nemlétező” cenzúra korában, 1948-1989*. Bp., Osiris, 1996.

- DOMOKOS Mátyás: Zwischenzug. Sakktábla és kísértés III. *Holmi*, 1995/5, 729-732.
- EISEMANN György: *A Móricz-újraolvasás esélyei.* = FENYŐ D. György (szerk.): *A kifosztott Móricz?* Bp., Krónika Nova, 2001, 225-245.
- ERDŐDY Edit: Szerkezet és jelentés Tandori Dezső *A mennyezet és a padló* című kötetében. *Literatura*, 1977/1, 127-133.
- ESTERHÁZY Péter: *Utószó, szó, szó.* = E. P.: *A kitömött hattyú.* Bp., Magvető, 1988, 274-276.
- FABÓ Kinga: „Nyelvi fordulat” az irodalomban. (Mészöly M.: Film, Tandori Dezső: Miért élnél örökké?) = F. K.: *A határon.* Bp., Magvető, 1987, 33-50.
- FÁBRY Péter: A mégis változatai. (Tandori Dezső, Várady Szabolcs és Petri György művészetéről). *Jelenlét*, 1975/4-5, 45-55.
- FÁBRY Péter: *A Tandori-taniroda.* Bp., Polgár Művészeti Kiadó, 1998.
- FARAGÓ Vilmos: Fiatal írók, író fiatalok. *Élet és Irodalom*, 1969/35, (aug. 30.) 1.
- FARKAS László: Jó-e manapság fiatal költőnek lenni? *Új Írás*, 1968/4. 106-112.
- FARKAS Zsolt: Az író ír, az olvasó olvas stb. *A neoavantgarde és minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben.* = F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira.* Bp., JAK-Pesti Szalon, 1994, 136-165.
- FÉJJA Sándor: Zen-buddhizmus és fotóművészet. *Kritika* 1968/4, 30-33.
- FENYŐ István: Fiatal írók két antológiai tükrében. *Kritika* 1970/3, 29-32.
- FERENCZ Győző: Tandori. Vázlat egy pályáiához. *Holmi*, 1994/4, 503-515.
- FODOR András (szerk.): *Pályakezdő költők 1971-1974.* Bp., Magyar Írók Szövetsége Költői Szakosztálya, é. n. (1975).
- FODOR Géza: *Petri György költészete.* Bp., Szépirodalmi, 1990.
- FOGARASSY Miklós: A költészet öröknaptárai. *Tiszatáj*, 1988/12, 13-19.
- FOGARASSY Miklós: Három Tandori-vers. *Apollon*, 1993/1, 161-163.
- FOGARASSY Miklós: Olvassunk Tandori-verseket! *Alföld*, 1990/6, 48-57.
- FOGARASSY Miklós: *Tandori-kalauz.* Bp., Balassi, 1996.
- FOGARASSY Miklós: Tandori vers-, kötet-, próza- és rajzsorozat komponálásáról. *Életünk*, 1984/7, 824-827.
- FOSTER, Paul: *The Beckettian Impasse: A Zen Study of Ontological Dilemma in the Novels of Samuel Beckett.* Heidelberg, Neuphilologischen Fakultät, 1980.
- FRANK János: Landscapes, Ladders, Leaves. L. Barta, P. Orosz and D. Tandori. *New Hungarian Quarterly* 99. (1985), 175-177.
- GÖRGÉNYI Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp.* Bp., Kijárat, 1996.
- GÖRÖMBEI András: Két első kötetről (Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek* és Gutai Magda: *Zászló a hóban*). *Alföld*, 1969/8, 85-87.
- H. NAGY Péter: *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról.* = H. N. P.: *Kánonok interakciója.* Bp., FISZ, 1999, 45-63.
- HAJDÚ Ferenc: Az igény teljessége. Tandori Dezső verseiről. *Tiszatáj*, 1988/12, 56-66.
- HAJDU Péter: A regény egységességéről. *Helikon*, 2001/1.
- HAMBURGER, Käte: *The Logic of Literature. (Second, revised edition).* *Bloomington and Indianapolis*, Indiana UP, 1993, 5-25.
- HÁY János (szerk.): *Beszélgetések Petri Györggyel.* Bp., Pesti Szalon, 1994.
- HERRIGEL, Eugen: *A zen-út.* Bp., ÚR, 1997, 26-30.

- HERNÁDI Miklós: Mit ér a költő, ha fiatal? Az *Első Ének* ürügyén. *Valóság*, 1968/8, 62.
- HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok java lesz”. Alakzatok a kilencvenes Tandori-recepciójában. *Új Forrás*, 1998/10. 56-67.
- HITES Sándor: Sakktábla és kísértés I. *Holmi*, 1995/5, 727.
- HORGAS Béla: Irodalom és lehetőség. Fiatal írók antológiái. *Valóság* 1970/3, 97.
- HOURLANSZKI Ferenc: *Modern metafizika*. Bp., Osiris, 2001.
- INGARDEN, Roman, *Az irodalmi műalkotás*. Bp., Gondolat, 1977.
- Irodalmi kvartett. Tandori Dezső: *Vér és virághab* c. regényéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor és Radnóti Sándor. *Beszélő*, 1998/12, 112-117.
- ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Bp., Osiris, 2001. (Molnár Gábor Tamás fordítása.)
- ISER, Wolfgang, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*. = KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor S. K. – ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes Könyv I*. Szeged, Ictus, 1996, 241-265.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1980.
- JAUSS, Hans Robert: *A hitvita*. = THOMKA Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei*. Pécs, Jelenkor, 1997, 143-179.
- KABDEBÓ Lóránt: *A létezés változatai. (Tandori Dezső költészetének alaphelyzetei)* = K. L.: *Versek között*. Bp., Magvető, 1980, 504-541.
- KABDEBÓ Lóránt: *A nyugati gondolkodás „hézagai” a poétikában*. = BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség*. Bp., Osiris, 2003, 122-171.
- KABDEBÓ Lóránt: *Az összegzés ideje*. Bp., Szépirodalmi, 1980.
- KABDEBÓ Lóránt: Felnőtt tanácskozás Lillafüreden. *Napjaink*, 1969/10, 1.
- KABDEBÓ Lóránt: Fialokról a szerkesztő szemével. *Napjaink*, 1969/9, 1.
- KABDEBÓ Lóránt: Juhász Ferenc költészetének megújulása. *Tekintet*, 2003/4.
- KABDEBÓ Lóránt: Rendszerváltás a tudatban. (Tandori Dezső: *Döblingi befutó*.) *Magyar Hírlap* 1992. július 24. (*Ahogy tetszik* melléklet) 3.
- KABDEBÓ Lóránt: *Szabó Lőrinc pályaképe*. Bp., Osiris, 2001.
- KABDEBÓ Lóránt: Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*. *Jelenkor*, 1969/11, 1043-1046.
- KABDEBÓ Lóránt: Tandori és a (poszt)modern idők. (*Koppar Köldüs*). *Magyar Hírlap* 1991, aug. 24. (*Ahogy tetszik* melléklet) 3.
- KÁLMÁN C. György: „Egyszer” és „mindig”. Idő és emlékezés az *Egy polgár vallomásában*. *Hungarológiai közlemények*, 1984/december
- KÁLMÁN C. György: *Mi a bajom Nagy Lászlóval?* = K. C. Gy.: *Mű- és valódi élvezetek*. Pécs, Jelenkor, 1992, 25-39.
- KÁLMÁN C. György: *Közösségek, kánonok, rendszerek*. = K. C. Gy.: *Te rongyos elmélet!* Bp., Balassi, 1998, 97-224.
- KANT, Immanuel: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*. Bp., Gondolat, 1991.
- KAPPANYOS András: Az interpretáció érvényessége. *Helikon*, 2001/4, 475.
- KAPPANYOS András: *Kétséges egység. Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*. Bp., Janus/Osiris – Balassi, 2001.
- KAPPANYOS András: *Líra és ready-made. 2000*, 2004/2, 71-79.

- KÉKESI KUN Árpád: *Textualitás és teatralitás. (A modern és posztmodern dráma horizontváltása)* = BEDNANICS Gábor – BENGI László – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Bp., Osiris, 2000, 304-329.
- KENYERES Zoltán: Egy vers-mérnök. *Új Írás*, 1969/3, 124-126.
- KENYERES Zoltán: *Tandori Dezső: Itt éjszaka koalák járnak.* = K. Z.: *A lélek fényűzése*. Bp., Szépirodalmi, 1983, 403.
- KENYERES Zoltán: Jegyzetek Tandori Dezsőről és Marsall Lászlóról. *Mozgó Világ*, 1971/1, 70-71.
- KERESZTURY Tibor: *Petri György*. Pozsony, Kalligram, 1998, 54.
- KIRÁLY István: *Egy befogadói élmény nyomában.* = ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori*. Szeged, Gradus ad Parnassum, 1996..
- KIRÁLY István: *Móricz öröksége és a korszerű elkötelezettség.* = K. I.: *Irodalom és társadalom*. Bp., Szépirodalmi, 1976.
- KIS PINTÉR Imre: Új nemzedék a mai magyar lírában. *Alföld*, 1979/1, 48-59.
- KISS Dénes: Két fiatal költő (Tandori Dezső és Keresztes Ágnes). *Kortárs*, 1970/9, 1509-1511.
- KOMORÓCZY Emőke: Stafétabot-átadás, avagy avantgárd változó időben. (Gondolatok Erdély M., Tandori D., Szombathy B. és Petőcz A. költészetéről.) *Délsziget* 28. (1994) 7-12.
- KOSÁRY Domonkos: *Széchenyi Döblingben*. Bp., Magvető, 1991. (2. kiadás)
- KÖNCZÖL Csaba: *A hallgatás szinonimái.(Juhász Ferenc és Tandori Dezső)* = K. Cs.: *Tükörszoba*. Bp., Szépirodalmi, 1986, 237-269.
- KÖNCZÖL Csaba: Az „antiköltészet” versei. *Jelenkor*, 1974/6.
- KÖNCZÖL Csaba: *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló szabályrendszer ügyében. (Tandori Dezső: A mennyezet és a padló).* = K. Cs.: *Tükörszoba*. Bp., Szépirodalmi, 1986, 270-278.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő – KATONA Gergely: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére. (Petri György: A delphói jós hamiscsödöt jelent)* = K. Sz. E.: *Az új kritika dilemmái*. Bp., Balassi, 1994,
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában.* = K. Sz. E.: *Irodalom és hermeneutika*. Bp., Akadémiai, 2000, 233-254.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Bp., Argumentum, 1994. (Második kiadás)
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság.* = K. Sz. E.: *Beszédmód és horizont*. Bp., Akadémiai, 1996,
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben.* = K. Sz. E.: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Bp., Magvető, 1987, 354-379.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az (ön)függőség retorikája. Az Illyés-líra kriptotextusai.* = K. Sz. E.: *A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai, 1998, 103-132.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Esterházy Péter*. Pozsony, Kalligram, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Eszmény és szerep között. (Juhász Ferenc: A csörgőkígyó hőszeme).* *Kortárs*, 1988/6, 146-151.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Hatás, befogadás, esztétikai tapasztalat.* = K. Sz. E.: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Bp., Magvető, 1987.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban. *Irodalomtörténet*, 2002/4.

- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az emlékező regény (Nádas Péter: Emlékiratok könyve)*. = K-Sz. Z.: *Hagyomány és kontextus*. Bp., Universitas, 1998.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az esztétikai tapasztalat apologétája. Hans Robert Jaussról*. = H. R. J: *Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1997.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Beleírás és kitörlés. (A te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravecz Imre 1972. szeptember című műveiben)*. = KABDEBŐ Lóránt-MENYHÉRT Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Bp., Anonymus, 1997.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*. Pozsony, Kalligram, 1996.
- LEJEUNE, Philippe: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Bp., L'Harmattan, 2003.
- LENGYEL Balázs: *Rába, Tandori*. = L. B.: *Verseskönyvről verseskönyvre*. Bp., Magvető, 1982, 303-312.
- LUKÁCS György: *Újhold. Forum*, 1946/9, 112-115.
- LYOTAD, Jean-Francois: *A posztmodern állapot*. = J. Habermans – J.-F. Lyotard – R. Rorty: *A posztmodern állapot*. Bp., Századvég, 1993, 7-145.
- MACINTYRE, Alasdair: *Az erény nyomába*. Bp., Osiris, 1999.
- MARGÓCSY István: „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 259-281.
- MARGÓCSY István: *Tandori Dezső: Koppár Köldüs*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 227-236.
- MARGÓCSY István: *Tandori Dezső: Madárzsoké*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 237-244.
- MARGÓCSY István: *Juhász Ferenc: Krisztus levétele a keresztről*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996, 76.
- MARGÓCSY István: *Líra és kultusz*. = M. I.: „Nagyon komoly játékok”. Bp., Pesti Szalon, 1996.
- MARGÓCSY István: *Mai, futó gondolatok Illyés Gyula költészetéről. Jelenkor* 2004/4, 414-421.
- MARGÓCSY István: *Utószó = TANDORI Dezső válogatott versei*. (Vál. AMBRUS Judit). Bp., Unikornis, 2001, 344-350.
- MARNO János: *A transzironiukus Tandori*. = M. J.: *A vers akarata*. Békéscsaba, Tevan, 1991, 71-76.
- MÁTYÁS Győző: „Helyett”. *Tandori Dezsőről a Celsius ürügyén. Jelenkor*, 1985/9, 797-807.
- MEKIS D. János: *Az önéletrajz mintázatai*. Bp., FISZ, 2002.
- MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*. = M. A. „Én”-ek éneke. Bp., Orpheusz, 1998, 131-155.
- MENYHÉRT Anna: *Dezső Tandori*. = Brucoli Clark Layman (ed.): *Dictionary of Literary Biography, 232: Twentieth-Century Eastern European Writers*. London, 2001, 363-371.
- MILLER, J. Hillis: *A dekonstruktorok dekonstruálása. Helikon* 1994/1-2, 77-90.
- MOLNÁR Szabolcs: *A Tandori-vers zenéje I-II. Enigma*, 18-19 (1998), 165-182. és 20-21 (1999), 151-166.
- Nádas Péter bibliográfia 1961-1994*. Pécs, Jelenkor-Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár 1994. 425-428. (Levél-dokumentumok)



- Nagyon rohanunk, és ugyanott vagyunk. Papp Gábor Zsigmond filmjének szövegekönyvéből.* Magyar Lettre Internationale, 2001/tél (39. szám) 3-5.
- NEUMER Katalin: *Gondolkodás, beszéd, írás.* Bp., Kávés, 1998.
- NEUMER Katalin: *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról.* Bp., MTA Filozófiai Intézet, 1991, 102-130.
- ODORICS Ferenc: *A Szerző neve és az írói név. A retorizáltság ártatlansága és csapdája.* = Fogarasi György és O. F. (szerk.): *A szerző neve.* Szeged, Ictus-JATE Irodalomelméleti Csoport, 1998, 59-70.
- OLNEY, James: *Autobiography. An Anathomy and a Texonomy.* *Neohelicon*, 1986/1 (XIII.), 57-78.
- PÁLYI András: *Tandori Dezső: Töredék Hamletnek. Tiszatáj*, 1969/3-4, 356-358.
- PARTI NAGY Lajos: *Tandori Dezső: A megnyerhető veszteség.* *Kortárs*, 1988/8, 163-165.
- PATAKI Ferenc: *Élettörténet és identitás.* = P. F.: *Élettörténet és identitás.* Bp., Osiris, 2001, 225-308.
- PAYER Imre: *A jelentésvesztés poétikája. (Tandori Dezső költészetének nyelvi magatartása.)* *Bárka*, 2003/2. 55-73.
- PETRI: *Beszélgetések Petri Györggyel.* Bp., Pesti Szalon, 1994..
- PLÉH Csaba: *Mondatmegértés a magyar nyelvben. Pszicholingvisztikai kísérletek és modellek.* Bp., Osiris, 1998.
- POMOGÁTS Béla: *Kapuk és dörömbölők. Élet és Irodalom*, 1969/26, 5.
- POMOGÁTS Béla: *Szerep nélkül. Jegyzetek a fiatal írónemzedékről.* *Napjaink*, 1969/8. 1.
- POMOGÁTS Béla: *Új harmóniak felé. Fiatal magyar költők verseihez.* *Utunk*, 1969/35, 8-12.
- PÓR Péter: *A modern líra útjain. Tandori Dezső költészete.* *Híd*, 1969/7-8, 851-871.
- RADNÓTI Sándor: *Az ambivalens műbíráló. Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című könyvéről.* = R. S.: *Recrudescunt vulnera.* Bp., Cserépfalvi, 1991. 159.
- RADNÓTI Sándor: *Talált tárgyak költészete. (Tandori Dezső második kötetéről).* = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 212-223.
- RADNÓTI Sándor: *Tandori szonettjeiről.* = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 224-230
- RADNÓTI Sándor: „Lösz vögösz?” = R. S.: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 231-254.
- REMÉNYI József Tamás: *A hattyúnyakú paradoxon.* *Orpheusz*, 1992/4, 34.
- RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk.* Bp., Sík, 1997, 180-183.
- RICOEUR, Paul: *Az én és az elbeszélte azonosság.* = P. R.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Bp., Osiris, 1999, 373-413.
- RICOEUR, Paul: *A szöveg világa és az olvasó világa.* = Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.* Bp., Kijárat, 1998, 9-42.
- RORTY, Richard: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás.* Pécs, Jelenkor. 1998.
- SARTRE, Jean Paul: *Mi az irodalom?* = J. P. S.: *Mi az irodalom?* Bp., Gondolat, 1969, 27-160.

- SCHEIN Gábor: A radikális modernség konzervatív változata. Megjegyzések Petri György költészetéről. *Irodalomtörténet*, 2003/3. 420-443. különösen 428-430.
- SCHEIN Gábor, A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve. *Alföld*, 1994/12.
- SCHEIN Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Bp., Universitas, 1998.
- SCHENK, Klaus: Metafora és anyag: a konkrét költészet. *Helikon*, 2003/4, 316-340.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *A világ mint akarát és képzet*. Bp., Európa, 1981. (537 p.) (Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása)
- SINGER, Peter: *Practical Ethics*, Cambridge, 1979, 154-185.
- STANDEISKY Éva: *Az írók és a hatalom 1956-1963*. Bp., 1956-os Intézet, 1996. különösen: 429-456.
- SÜKÖSD Mihály: Mi az, hogy Tandori? *Mozgó Világ*, 1994/8, 125-128.
- SZABÓ Szilárd: „Aki elveszti egészségét / megleli részeit” (Vázlat az életműről). *Új Forrás*, 1998/10, 31-54.
- SZABÓ Szilárd: *Az egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*. Tatabánya, Kernstok Alapítvány, 2000.
- SZABOLCSI Miklós: *Húsz év magyar költészet*. = TÓTH Dezső (szerk.): *Élő irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből*. Bp., Akadémiai, 1969, 46.
- SZABOLCSI Miklós: Szabálytalan jegyzet – nehéz ügyekről. *Kritika*, 1968/11, 3-6.
- SZABOLCSI Miklós: Tűnődés új költőkről. *Új Írás*, 1970/3, 92-98.
- SZAKOLCZAY Lajos: Hová megy a Kormos Pista-gőzhajó? (Tandori D., Lázár E., Mándy I. és Gyurkovics T. meseregényeiről). *Új Írás*, 1979/12, 65-69.
- SZÁVAI János: Lesz-e prózaíró a költőből? (Tandori Dezső: *Miért élnél örökké?*) *Új Írás*, 1978/4, 108-110.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. = Sz.-M. M.: „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*. Bp., Balassi, 1995, 76-89.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A fenomenológia diadala és buktatói. *Nagyvilág*, 1979/3.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A kánon mibenléte: remekmű és fejlődéstörténet*. = Sz.-M. M.: *A megértés módozati: fordítás és hatástörténet*. Bp., Akadémiai, 2003, 21-33.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A mű befejezettségének ábrándja: töredékszerűség Vörösmarty költészetében*. = BEDNANICS Gábor és mások (szerk.): *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. Bp., Osiris, 2003.
- SZÉLES Klára: Tandori Dezsőről - többféleképpen. *Kortárs*, 1974/6, 1001-1005.
- SZÉLES Klára: A Tandori-szigetecsopot. *Új Írás*, 1981/5, 114.
- SZIGETI Csaba: A saussure-i anagrammatikáról és Tandori Dezső szigetéről. *Jelenkor*, 1989/4, 383-390.
- SZIGETI Csaba: *Tandori szonettváltozatai*. = Sz. Cs.: *A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 71-90.
- SZILÁGYI Ákos: Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. *Kritika*, 1974/3. 17
- SZILÁGYI Márton: *Élet és Irodalom*. (Farkas Zsolt Tandori-tanulmányához). *Nappali Ház*, 1994/3. 138-139.
- SZILÁGYI Márton: *Halálgyakorlatok. (Tandori Dezső újabb pályaszakaszáról)*. = Sz. M.: *Kritikai Berek*. Bp., JAK-Balassi, 1995. 70-79.

- SZILÁGYI Márton. „Romlani kell, kijavulni” Tandori Dezső: *Koppar Köldüs. Alföld*, 1991/11, 67-71.
- SZILI József, *Az irodalom mint folyamat.* = Sz. J. (szerk.), *A strukturalizmus után.* Bp., Akadémiai, 1992, 157.
- SZILI József: *Az irodalomtörténeti korszakolás.* = Sz. J. (szerk.): *Az irodalomtörténet elmélete I.* Bp., Akadémiai, 315-378.
- SZILI József: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete.* Bp., Akadémiai, 1997.
- SZIRÁK Péter: *A magyar irodalom posztmodern értelmezéséhez.* = Sz. P. (szerk.): *A magyar irodalmi posztmodernség.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 9-54.
- TÁBOR Ádám: *Ki ülhet a szombat trónján?* = T. Á.: *A váratlan kultúra.* Bp., Balassi, 1997, 237-245.
- TAMÁS Attila: *Félhangos töprengések, újabb verseskötetek olvastán.* *Alföld*, 1974/7.
- TAMÁS Attila: *Weöres Sándor.* Bp., Akadémiai, 1978.
- TARJÁN Tamás: *Tizennyolc centi próza.* Tandori Dezső, az epikus. *Kortárs*, 1981/7, 1158-1162.
- TARJÁN Tamás: *A megtiport köntös.* (Tandori Dezső szonettkoszorúi). *Forrás*, 1998/12, 10-15.
- TARJÁN Tamás: *A széthasított köntös.* = T. T.: *Tres faciunt collegium.* Bp., Orpheusz, 1997, 107-123.
- TARJÁN Tamás: *Két köntös (A szonett és a haiku)* = T. T.: *Egy tiszta tárgy találgatása.* Bp., Orpheusz, 1994, 65-84.
- TARJÁN Tamás: *Matt, három lépésben, Tandori Dezső „sakk-trilógiájáról”.* = T. T.: *Egy tiszta tárgy találgatása.* Bp., Orpheusz, 1994, 9-36.
- TARJÁN Tamás: *Ne az legyen, hogy én meg ő.* = T. T.: *Fényfüggöny.* Littera Nova, Bp., 1999. 129.
- TARJÁN Tamás: *Sakktábla és kísértés II. Holmi,* 1995/5, 728-730.
- TARJÁN Tamás: *Szent Witt esete az új csillárral. Fejlemények a Tandori-életműben anno 1995.* = T. T.: *Tres Faciunt collegium.* Bp., Orpheusz, 1997, 141-161.
- TARJÁN Tamás: *Tandori Dezső: Hommage.* = REMÉNYI József Tamás – T. T.: *A magyar irodalom története 1945-95.* Bp., Corvina, 1996, 74-81.
- TARJÁN Tamás: *Tandori Dezsőről.* *Kortárs*, 1974/3, 462.
- TARJÁN Tamás: *Tandori számai.* *Új Forrás*, 1998/10, 12-17.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorsélmény.* Bp., Atlantisz, 1998.
- THOMKA Beáta: *Új magyar regényjelenségek.* = T. B.: *Narráció és reflexió.* Újvidék, Forum, 1980, 21.
- TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László.* Pozsony, Kalligram, 1998.
- TOLCSVAI NAGY Gábor: *Pilinszky János.* Pozsony, Kalligram, 2002.
- TÓTH Ákos: *Az ismerős és titokzatos tandarab. (Emlékezés – felejtés – történelem a kilencvenes évek Tandori-lírájában).* = FRIED István (szerk.): *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból).* Szeged, SZTE BTK ÖH Tsz., 2001, 15-42.
- TÓTH Ákos: *TD meg a világ.* = SÁGHY Miklós – T. Á.: *Az újmagyar dal.* Szeged, SZTE BTK ÖH Tsz., 2004, 111-122.
- TVERDOTA György: *Csáth, Kosztolányi, Tandori és Vas.* *Alföld*, 2004/5, 38.

- VADAI István: Tandori Dezső: *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből. Tiszatáj*, 1997/5 (Diákmelléklet) 1-11.
- VALASTYÁN Tamás: Tünni és újra-eredni. Tandori újabb „sírverseiről”. *Alföld*, 1999/7, 59-68.
- VÁRADY Szabolcs: Két költő (Töredék Tandori Dezsőről, Magyarázatok Petri Györgyhöz). *Valóság*, 1972/2, 89-95.
- VARGA Lajos: Jegyzetek legfiatalabb líránkról. *Kritika*, 1968/7, 43-47.
- VAS István: *A ragasztás diadala. (Egy Tandori-versről)*. = V. I.: *Tengerek nélkül*. Bp., Szépirodalmi, 1978, 278-287.
- VASY Géza (szerk.): *Fiatal magyar költők 1969-1978*. Bp., Akadémiai, 1980.
- VASY Géza: *A Kilencek*. Miskolc, Felsőmagyarország, 2002.
- VASY Géza: Az Első ének – egy emberöltővel később. = V. G.: *Költői világok*. Bp., Széphalom, 2003, 145-154.
- VASY Géza: *Bevezetőül. Az első évtized*. = V. G. (szerk.): *Fiatal magyar költők 1969-1978*. Bp., Akadémiai, 1980. 17.
- VERES András (szerk.): *A hetvenes évek kultúrája*. Az 1980 április 10-12 szimpózium anyaga. Bp., Balassi, 1994.
- WHITE, Hayden, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésben*. = H. W., *A történelem terhe*. Bp., Osiris-Gond, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Észrevételek*. Bp., Atlantisz, 1995. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Bp., Atlantisz, 1992.
- ZIMONYI Zoltán (szerk.): *Fiatal Írók Tanácskozása. Lillafüred, 1969. Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum- melléklet*. Bp., Széphalom-Új Kilátó, 1995.
- ZSADÁNYI Edit: *A csend retorikája*. Pozsony, Kalligram, 2002.
- ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori*. Szeged, Gradus ad Parneassum, 1996.

## **A disszertáció témakörében megjelent publikációk**

### 1., Önálló kötet:

- *A példának oka. (Tanulmányok, kritikák).* Kernstok Művészeti Alapítvány, Tata-Tatabánya, 2003. 152 p.

### 2. Tanulmányok, kritikák

- A születés szomorúsága. Lator László költészetéről. *Tiszatáj*, 1998/10, 74-78.
- A vizuális költészet Magyarországon (Kilián István: *A régi magyar képvers + Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*) *Új Holnap*, 1998/november, 104-108.
- Túl a személyesen (Székely Magda költészete mint holocaust-líra), *Új Holnap*, 1999/január, 35-44.
- A szonettig és tovább. Bertók László költészetéről. *Tiszatáj*, 1999/12, 92-99.
- Külön-külön (Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*) *Jelenkor*, 2000/5, 535-540.
- The Games of the New Millennium. Pályakezdések és fordulatok a kilencvenes évek magyar lírájában. *Jelenkor*, 2001/2, 207-214
- Tendenciák a 90-es évek Babits-recepciójában. *Doktoranduszok Fóruma*, 2001, 24-39.
- A metafora határai. Baka István: *Vadszőlő* c. verséről. *Art Limes*, 2001, 84-90.
- Kezdetben volt. A *Sárkányfű* köréről. *Bárka*, 2002/2, 78-89.
- Költőileg a világ (Tandori Dezső: *Aztán kész*) *Élet és Irodalom*, 2001. szept. 21, 22.
- A Kolozsvár-Budapest metró. Tanulmány a mai erdélyi irodalomról. *Jelenkor*, 2003/2, 200-208.
- Végtelen történet. (Tandori Dezső: *Az Oceánban*) *Új Forrás* 2003/6, 40-45.
- Kettőből kettő (Tandori Dezső: *Lábon vett filozófia*) *Új Könyvpiac*, 2004/2, 14.
- Párbeszédre készen? (A Tandori-recepció kérdései) *Új Forrás*, 2004/3, 61-66.
- Költőileg lakozik. (Tandori Dezső: „*Hol élsz te?*”) *Jelenkor* 2004/3, 333-335.
- Mint a madár? A Tandori-drámák önértelmező alakzatai. *Alföld* 2004/5, 63-68.
- Egy kifordított metafora. (Tandori Dezső: *Koppar Köldüs*) *Kalligram*, 2004/5, 104-109.

- Nyelvek a végtelenhez. A kritikáról, Tandori ürügyén. *Életünk*, 2004/11-12. 1084-1088.
- Mottók, félelmek, csüggedés (Tandori Dezső: *Az Éj Felé*) *Új Forrás*, megjelenés előtt (2005/4.)

Előadások:

- XVII. OTDK Miskolc, 1997. (III. díj)  
cím: *Pilinszky János Tékozlók című verse és kései költészete*
- Doktoranduszok Fóruma - Miskolci Egyetem, 1999. nov. 6.  
cím: *Az Újhold öndefiníciói, avagy meddig tart a Nyugat?*
- Doktoranduszok Fóruma - Miskolci Egyetem, 2000 október  
cím: *Tendenciák a 90-es évek Babits-recepciójában*
- Pécsi Tanulmányi Napok - Pécs, 2000, október 14.  
cím: *Pályakezdekések és fordulatok a kilencvenes évek magyar költészetében*
- Prágai Magyar Kulturális Központ - 2001, május 25.  
cím: *Olvasói szerepkonstrukciók a kortárs magyar irodalomban -*
- Alkotótábor a magyar irodalom külföldi fordítóinak. Gödöllő, 2002. július 11.  
cím: *A „fiatal” magyar irodalom.*
- „Merre tart a kritika?” Berzsényi D. Főiskola, Szombathely.  
2003. szeptember 25-26.  
cím: *Tandori és a Tandori-kritika*
- Tandori Dezső-konferencia. MTA Irodalomtudományi Int. 2003. dec. 2-3.  
cím: *A drámaíró Tandori*
- Móricz és a magyar próza. Miskolci Egyetem, 2004. április 17-18.  
cím: *Két Tandori-regény*

## Rezümé

A disszertáció megkísérli bemutatni Tandori Dezső költészetének gazdagságát, de nem ad róla átfogó képet. Igyekszik e költészet azon összetevőit megérteni, melyekben Tandori a vers új, posztmodern lehetőségeit találta meg, belátva, hogy Tandori művei új kérdéseket tesznek fel, illetve a régieket fogalmazzák újra: Mi a költészet? Milyen értelemben beszélhetünk versről? Hogyan lehet eldönteni, hogy egy értelmezés érvényes-e vagy sem? Ebben az elméleti kontextusban az írás, a nyelv, az etika és más kulturális tapasztalatok különösen fontossá válnak az értelmezés számára, melynek legfőbb eredménye a Tandori-költészet újszerű képének megrajzolása.

Tandori Dezső a kortárs magyar irodalom egyik legeredetibb hangú alkotója, aki verseket, regényeket, krimiket, gyerekkönyveket épp úgy írt, mint irodalomtörténeti és művészeti esszéket. De Tandori kiváló fordító is, elsősorban angol és német nyelvekből. Életműve hivatalosan 1968-ban vette kezdetét, ekkor jelent meg első kötete, a *Töredék Hamletnek*, mely a József Attila-i és az Újhold köréhez köthető gondolati, hermetikus jelegű költészet hagyományvonalába helyezhető el, de voltaképp e hagyomány folytathatatlanságát tematizálja. Ezt mutatja már a kötet első verse is, az *Hommage*, mely vég és kezdet egyszerre, és mely a kötet más verseivel együtt reflektál is a határhelyzet-pozícióra. Ez a vers az első jelentős lépés Tandori saját költői nyelvének megtalálása felé.

1971 óta Tandori szabadúszó író. Második könyve, az *Egy talált tárgy megtisztítása* az életmű második szakaszát is jelentette. A kötet kísérletező jellegét, az irodalmi szöveg mibenlétét és megszólalás kereteinek drámai szűkülését neoavantgard eszközökkel tudta közvetíteni. Legjobb példa erre a *Mottók egymás elé*, mely Kosztolányi Dezső *Csáth Gézának* című versének részleteit és egy elsősegénynyújtási kézikönyvből vett idézeteket tartalmaz. A versben nincs eredeti Tandori-szöveg, és mint ilyen a költészet mibenlétére kérdez rá, miközben a kötet legfőbb jellemvonása a tárgyiasság és a lírai én pozíciójának problematizálása. A disszertáció első része bemutatja, hogy a kötet a személyiség posztmodern pozíciójának jellegzetességeit is kiépíti.

Ez után azonban jelentős változás történt Tandori költészetében. Az a költő, a harmincnyolc éves koráig csupán három kötetet jelentetett meg, 1977 után évente publikál ennyit, sőt nem ritkán ennél többet is. Ez volt az az év,

amikor az életmű egyikfőszereplőjét, Szpérót, a verebet megtalálta, lakásába fogadta, és akivel – illetve a később még mellé érkező madár-társaival – több mint egy évtizedig élt együtt. Ezek a madárkák váltak írásművészetének meghatározó alakjaivá, a regényekben és a drámákban épp úgy, mint a nyolcvanas évek verseiben. Az olvasó pedig megismerhette a madárgondozás napi teendőit, az etetésektől a levegőztetésig, miközben a hétköznapi élethetőségének kínzó problémáival találhatta magát szembe.

Tandori életmódja, melynek meghatározó részei a madarak és a lóversenyek, az irodalmi közélet határain túl is legendássá vált. Életművének 1990-ig tartó harmadik periódusában épp a hétköznapi élet eseményei kerülnek a középpontba. Az értekezés bemutatja, hogy bár a mindennapi élet érdektelen történései elárasztják a verseket, valójában nem ezek az események, hanem az ezekről beszélő lírai én, valamint maga beszéd válik érdekessé. E beszéd jellegzetessége, hogy amikor Tandori hibát vét a szövegformálás során, e hibákat nem csak hogy megtartja, de reflektál is rájuk a szövegen belül. A másik általam vizsgált, mindentől nem független problémája e periódusnak az önéletrajziság és a személyiség versbeli kiépítésének kérdése.

Szpéró halála után, az addig saját lakása magányába visszavonult költő utazni kezdett. A disszertáció utolsó fejezeteiben ezt a változást, és az ezzel kapcsolatos poétikai újdonságokat tárgyalom. Az 1991-es *Koppar Köldüs* című kötetet a legfontosabb Tandori-könyvek egyikének tartom, melynek legmeglepőbb eredményei a nyelvvel kapcsolatosak. Azzal a nyelvvel, mely a szöveget az olvashatatlanságig roncsoló gépelési hibákból épül. Ezzel szemben a kötet utolsó verse klasszikus szépségű, az egész életmű egyik kiemelkedő darabja, a *Londoni Mindenszentek*, mellyel az újfent az elnémulás határáig jutó költő visszanyeri a formát és a nyelvet a költészete számára. Végül bemutatom, hogy a kilencvenes évek második felétől Tandori miként kezd el a hagyományos formai keretek között, leginkább dalszerű versekben, nagy nyelvi humorral és ironiával leginkább a halálról, elvesztett madarairól és saját öregségéről beszélni. És bár ezek a versek nem érik el az első kötetek és a *Koppar Köldüs* teljesítményét, újra megerősítik, hogy Tandori Dezső a magyar költészet eredeti és fontos alkotója.



## Summary

*“Speaking is difficult”*

The thesis aimed to show the richness of poetry of Dezső Tandori, but not giving a comprehensive picture of this one. It wishes to contribute to the understanding of this poetry within which Tandori discovered the new perspective of the poem. Texts of Tandori leads to new questions, and re-phrase the old ones: What is the poetry? In what sense can we talk about poem? How can it be decided whether an interpretation is valid or not? In this theoretical context writing, language, moral and other cultural experiences gain primary importance.

Dezső Tandori is one of the most original voices within contemporary Hungarian literature. His works include poems, novels, detective fiction, children's books and essays on literature and fine arts. Tandori is also recognized as a leading translator, mainly of works from English and German. His career officially began in 1968 with the publication of his first book, *A Fragment for Hamlet (Töredék Hamletnek)*. The original title of the book was *Single (Egyetlen)*. His belated entry into the world of book publication was primarily because of political circumstances – young writers were not easily granted the opportunity to publish their first book. *Töredék Hamletnek* is a continuation of the intellectual poetic tradition of Attila József and the hermetic tendencies of the Újhold circle. At the same time, the work strives to show the impossibility of the continuity it evokes. This point is made in the first poem of the book, *Hommage*, which is an end and beginning, both thematically and in terms of its poetic properties. It is clear from the first sight that this poem is the first step in the formulation of Tandori's own poetic principles.

Since 1971 Tandori has been a freelance writer. His second book, *The Cleaner of a Found Objekt (Egy talált tárgy megtisztása)*, was initiated the second period of his career. The experimental quality of the book invited reactions ranging from total disapproval to unconditional praise. Rejecting the traditional currents of Hungarian poetry in favor of the neo-avantgarde. The best example is *Mottos in Front of One Another (Mottók egymás elé)*, which juxtaposes some fragments of well-known Hungarian poems, Dezső Kosztolányi's *To Geza Csáth (Csáth Gézának)* with fragments from a first-aid handbook. As the poem includes no original texts, it is not surprising that it elicited responses that questioned its lyric nature. The main features of this lyric was objectivity and statements about the poetic "I". This

chapter shows that this book captures the characteristic features of the postmodern position of the self.

There was a big change in his poetry and working habits. Before 1976 he published only three books, but since 1977 he has produced several books per year. Tandori found a sparrow, who called Szpéró, and the bird lived with him for more than a decade in the writer's flat. But later arrived more and more birds. The tiny birds became a dominant thematic element in his writing, illustrated in a series of novels, collection of plays and the poems in the book *Celsius* (1984). The reader becomes familiar with their daily routine, for example feeding and sunbathing of the birds.

Tandori's lifestyle, including his attachment to his pet sparrows and his interest in horse racing, is frequently mentioned not only in literary papers and magazines, but also among the general public. The third period in Tandori's career until the 1990s, the elements of lyric subject's everyday life take on extraordinary importance. I think, the unimportant details of a person's life overwhelm the poems, but the important is not the details themselves but the lyric subject who is writing about them. In this period Tandori often includes thoughts about the process of writing. When Tandori makes a mistake during the creation of a poem, he will leave it is and continue the poem with some remark about the existence and significance of the mistake. The other main question in this period are the structures of autobiographical narrative and the art of self-construction.

After Szpéró's death in 1988, Tandori began to travel more extensively in Europe. The studies of the thesis reveal, that the change in his lifestyle also brought about changes in his poems: during the 1990s his main topic became traveling, especially visiting horse races. *Koppar Köldüs* (1991) one of the most interesting of Tandori's books. The most striking feature of the book is the language: it is a language that consists of mistakes and errors made during typing that are left in the text. The reader has to unravel the meaning of each group of letters, thus deciphering the text. But the beautiful last poem of the book is written in "normal" language: *All Saints' Day in London (Londoni Mindenszentek)*. In the 1990s the most poems of Tandori use more traditional rhymes, linguistic humor and irony – even reaction to topic of the birds and the death. I think Tandori is a poet of originality and importance.