

FIGYELŐ

DE A SZÓ-JELEK MI HELYETT?

Tandori Dezső: *Úgy nincs, ahogy van*
Scolar, 2010. 286 oldal, 3900 Ft

Tandori műveiről szólva senki sem kerüli el, hogy valamennyire az életmű egészére is tekintsen. Magam is elfogadom e kényszert, és bevezetőül idézem néhány korábbi és újabb, fokozott emfázissal megfogalmazott meghatározását éppen arról, mit értsünk az „egész”-en. Első kötetében hirdette meg az emlékezetesen enigmatikus célkitűzést: „*Őrzöd pár töredékét / Idegen egészeit.*” (TÖREDÉK, 29.)¹ Ezután a harmadik, 1976-ban megjelent kötetének egyik szonettjében olvasható az önellentmondó sor: „–*Mennyi részlet! Fütyülünk... az Egészre.*” (MENNVEZET, 193.) A kinyilatkoztatás nyilván azért íródott, hogy mindenkinek eszébe jusson a legelső kötet formulája, vagyis hogy ezután se felejtsem el senki sem állandóan az „Egész”-re gondolni, még ha éppen „*a hat citrom*” „*elfogyasztása*”-ról, egy szöveg esetleges önmenetéről vagy a Teddy macskóról olvas is verseket. (MENNVEZET, 43., 69., 185.) Utóbb közismerten „*Szépéró*”, a veréb lett kiváltságosan hivatott arra, hogy emblematizálja az alkotói kihívást, amely a lét „egész”-ét mindenkori esetleges „rész”-ekben akarja megkölneni. „*There’s a special / providence in the fall of a sparrow*”, mondja Hamlet a verébfiről, e legutolsó kötetben Tandori ezt úgy idézi: „*vagy egy verébnek / Gondviselés adandó*” (227.)² A három formula, tehát az első és a harmadik kötet önmeghatározásai és ez utolsó, ünnepélyes Shakespeare-és önidézet szokatlanul pontosan meghatározzák ennek a valóban ugyancsak „*sajátos*” alkotói „*Gondviselés*”-nek a nagy változását és a végső folytonosságát. A két első, ebből a szempontból feltétlenül összetartozó ars poetica kötet mindegyik verse koncentrált formula az „*Egész*”-ről. A harmadik kötet alapfeltételezése ezzel ellentétes. Tandori felismerte, hogy a hajdan megfogalmazott végső „*Egész*”-formulákat lényegük szerint csak egy variatív lírában lehet örökké

tovább és tovább megvalósítani; miért is elkezdte őket „*rész*”-megnyilvánulásokra tagolni, hogy aztán mindegyiküket egymás után mindig mérhetetlen számú változatban fejtsse ki. Ez a legutolsó kötet is, amelyben pedig Tandori többszörös önidézetekkel visszautal a legelső kötet kiindulópontjára, variatív jellegű. Ámde itt nem egy, még folytatható költői témának, hanem magának a végső megnyilatkozásnak írja meg a változatait, miért is ezek a rész-egész szembeállításon kívül, a kötet egyik kulcsatározószavával, azon „*túl*” fogalmazódnak meg, „*Nem részem az egészet*” (227.), írja például, és itt épp azt jelenti ki, hogy bár nyilvánvalóan csak „*rész*”, csak „*tő*” és „*bicsaklás*” (255.), amit mond, mindegyikük mindig maga az „*egész*”, illetve „*Egésze, részlete se*”, mert „*semmi más-egészbe résznek*” íródik. Ahogy nem egészek és nem részek a zen kozmosz szavai; vagy ahogy KRAPP UTOLSÓ TEKERCS-ének a szó-zajai (mint: „*reccs*” vagy „*sors*”) a „*közt-se határ*”-on és a „*Se mezszye két-fél*”-en (dez)artikulálódnak (81., 144., 231.).

Még az se túlzás, hogy az 1976-os kötet az egyetlen fordulat a lírájában, itt döntött úgy, hogy programatikusan elfordul az egyedi „*hibátlan vers*[ek]” eszményétől vagy mítosztától, és helyett a szeriális ihletet vagy akár eljárást követi (ahogy ezt 1981-ben, Szép Ernő nagyságát magyarázva teoretikusan meg is indokolja) (ERŐSEBB LÉT); vagyis elvileg végtelen számú és így gyakran kényszerűen esendő értékű (vers) szövegből kialakuló életművet törekszik megteremteni. Akkoriban valószínűleg a modern képzőművészet példáját követte; de már az 1984-es kötetben is hivatkozott „*a régi lantosok*”-ra (CELSIUS, 395.), annak magyarázatául, hogy ilyen tömeg alkaioszi strófát ír a madártartás viszonyosságairól. Az új kötetben pedig örökké visszautal korábbi korok „*szekvenciá*[lis]” (214.) írásmódjára, és valóban sok verse van, amelyekben úgy következnek egymásra a régiesen rímeltett és ritmizált sorok, illetve szakaszok, mint mondjuk a középkori Mária-himnuszokban. Lehetne őket hamarabb is abbahagyni, és lehetne folytatni is. Az ellenpéldák pedig, paradox módon, de megerősítik a döntés érvényét

és persze rendkívüli mértékben szándékolt, valóban spekulatív jellegét: úgy ír a szekvenciális versszövegek elve szerint, hogy akár zárt kompozíciókat is ír közéjük, úgy mond le a tökéletes egyedi vers eszményéről, hogy akár hibátlan remekműveket is alkot (jelzem: e legutóbbi kötetben nagyszámú és megrendítő remekműveket). Mindenesetre nagyon nehéz feladatot ró egy mai olvasóra, akinek tökéletesen eltérően a ma érvényes eszményektől és szokásoktól, háttérzattan szeriális menetben, sok, gyakran provokatív módon, „*nívó alatt*”, „*nívó felett ne*” (136., 137.) elolvasandó szövegek között kell felismernie ennek a lírai alkotásnak az értékét.

Két évvel a fordulat verseskötete után jelent meg FÖLD ÉS VADON címmel lírai műfordításainak első gyűjteménye. Fontos megállapítani, hogy a gyűjtemény igazolja Tandori törekvését a lírai megnyilatkozás megújítására; de ennél én (elsősorban a Hölderlin-, a Heine- és a Rilke-fordítások alapján, de a többieket is egyenrangúan tekintetbe véve) itt sokkal többet se habozok leírni: azt, hogy a neves pályatársak között is ez a kötet külön mértéket jelent, mivel nem az átültetések vagy átírások tökéletességére vagy akár a sokféleség bravúrára törekszik (mint mondjuk Weöres vagy Orbán), hanem a modern európai líra egyik hangját teremti újra, vagyis teremti meg. Példaként idézem Sylvia Plath három verséből a MEGÉRZÉSEK címűnek a lezárását: „*Egy fekete falon miféle madarak, / Fejüket forgatják rikoltozva: / Szó se halhatatlanságról ezek közt! / Hideg semmik közelednek felénk: / Percet se késnek.*” (FÖLD, 274.)³ – ennél pontosabban, ennél szenvedélyesebben nem lehet megjeleníteni és megmondani személyesség és személytelenség (vallomás és objektíválás, vagy leírás és fantazmagória, vagy élet és diskurzus) kettősségének és egységének modern tapasztalatát, itt, ebben a versben szorongástapasztalatát. A fordításkötetben ezt a tapasztalatot sokféle hangfekvésben teremti újra és újra. Néha szarkasztikusnak vagy akár abszurdan (ahogy már akkor Beckettet magának felfedezte), máskor patetikusan (mert a szerzők alfabetikus folyamatosságában már a Schiller-szövegekben is ez ismerszik fel), megint máskor és bizonyos előszeretettel kvázi epikus iróniával (ennek a költői, például Jarrell, akihez később Lowellt is hozzátársította, bevallottan fontosak maradtak a számára); és néha akár a világharmónia örömeivel, e legutóbbira érdemes Philip Larkin SZOLÁRIA című versének példáját idézni: „*Vágyaink angyalként / Elérnek és visz-*

szatérnek. / Becsukhatatlan kéz: / Adakozol örökkön.” (FÖLD, 239.) Bizonyos azonban, hogy akkori költészetszemléletében Sylvia Plath lírája kiváltságos helyet foglalt el, annyira, hogy tanulmánykötetében, amely a rá következő évben és a Thoreau-tól átsajátított A ZSALU SAROKVASA címmel jelent meg, ő az egyetlen külföldi költő, akiről külön tanulmányt olvashatunk. Itt aztán egészen szélsőségesen formulában ragadta meg, amit felismert, illetve újrateremteni törekedett: „*ez a fajta senkiföldi honosság*”, írja, amelynek Sylvia Plath az „*egyetlen honpolgára*” (ZSALU, 371.). Ez végérvényesen hangzik, az is, annál inkább, mert Tandori első kötetének ez volt az eredeti címe: EGYETLEN, a tanulmánykötet címe pedig azt jelenti ki, hogy a köznapi tárgy és Uranus ugyanazzal az egyetlen hangzattal szólal meg. Nem gyengítésül, hanem megerősítésül fűzőm hozzá, hogy ehhez nagyon hasonló már egyszer kinyilatkoztattak valakiről. Erwin Rohde (fontos tudni, mert súlyt ad a szavának: az újkori klasszika-filológia egyik óriása) mondotta volna, amikor több év megszakítás után újra látta fiatalok nagy barátját, Nietzschét, hogy mintha olyan bolygóról érkezne, amelynek ő az egyetlen lakója. És tulajdonképpen ugyanezt beszélte el Saint-Exupéry is a hőséről, a kis hercegről, miniatűr bolygók sorának mindenkor egyetlen emberi lakójáról, ő persze furcsán megtevesztő derűvel – és valóban, a MENNYEZET-kötet egyik mottója a herceg és a róka párbeszédének egyik mondata: „*Ó, ez nem a földön volt*”, a fordításkötet fülszövegében Tandori pedig egy másik eszmecseréjüket idézi a reményről, hogy egyszer „*közelebb*” kerülhetnek majd egymáshoz. Soha feloldhatatlanabb oxymoronokat a „*senkiföldi*” vagy „*bolygó*”-nyi egyetlen Egész alkotásáról – amelynek legutolsó verseskötetét nemrég kézbe kaptuk, és amelyben olyan kijelentéseket fedezünk fel, mint „*Mind idegen vonatban*” (78.), vagy „*már itthon is idegenben vagyok*” (131.).⁴

Ez az új kötet felreérthetetlenül a szándékkal íródott, hogy egyetlen csúcspontnak és még akár egyetlen végső pontnak a kötete legyen, nemhiába uralja már maga a szó is ennek a 286 oldalnak a (vers)szövegeit, illetve szövegkel kommentált rajzait. Nyilvánvalóan az első kötetre utal vissza, de most a végső kinyilatkoztatás „*pont*”-ja, megint „*túl*” a szokásos szembeállításokon, vagyis a „*pont*” szó úgy jelenti az „*épen*” teljes esetlegességét, hogy egyszerűsége a kifejezés redukciójának abszolút „*pont*”-ját is jelenti. Búcsú a literatúrától, miként Tandori az

első aforizmatikus versek egyikében közli is, de persze egy Dosztojevskij-mondattal és annak debilizált változatával közli (18.); miből is rögtön látható, hogy megint csak a legelső kötet óta sehol nem utalt vissza ilyen szokatlan mértékben sok és sokféle költészeti, illetve művészeti hagyományra. Mindegyiküket nem lehet felsorolni, de néhányat érdemes megnevezni.

A kezdet e tekintetben valóságos fortissimo. A kötet címe egy elvileg lehetséges, de azonosíthatatlan szófordulat abszurd travesztijának hangzik (noha fontos már itt leszögezni: a szófordulat eszméje, amelyről még sokat kell értekezünk, nem is okvetlenül abszurd, csak szélsőséges – ezt viszont *pontosabban* nem is lehet szavakban megragadni). A címet követi egy végre is megérthető ajánlás: „Dante *Purgatóriumának*”; majd az első bevezető vers Szép Ernőre hivatkozik, de a szöveg egy Szép Ernőtől tökéletesen idegen aforizmára csattan arról, mennyire ketős értékű az „EGÉSZÉBŐL” költészete; a második bevezető vers a kötet címét fejtí ki újabb és újabb nem létező verziókban; és az ezeket követő első ciklus első versének a címe AZ EGZISZTENCIA-LISTA, de alcíme is van: MESTEREIM HANGJÁN (13.). Valóban, a sorokban könnyen felismerhetők az utalások Arany János, Weöres és Pilinszky hangjára, vagyis ugyanarra a három költőre, akire a hajdani első kötet HOMMAGE című első verse visszautal (TÖREDEK, 7.); továbbá még két másik mesterre, akik kicsit később kerültek be ihletének állandó körébe: Kosztolányira és József Attilára. Vagyis a sokféle bevezető szöveg után azt kell felismernünk, hogy az új vers végül nem is annyira a „mesterei”-re, hanem a róluk írt saját régi versre utal vissza, annak a gesztusát írja „át”. Az életmű hajdani nyitóverse igazi „hommage”, képek és hangok szinkretikus átsajátítása egy költészetben, amely nem kevesebbre törekedett, mint az úr és a pont egylényegének abszolút szóbeli megalkotására. A mostani vers „hangján” – imitációjának viszont éppen az „egykor abszolútumom”, „pontatlanít”-ása a tárgy, minden képet és minden hangot úgy idéz meg hitelen, hogy az értelmüket deformálja. József Attila félmondatára saját elveszettségéről a „Magánröhej vagyok” szintagma felel, Pilinszky üres égboltja a „nincsen” / „kilincsem” rímiben jelenik meg újra, Weöres kozmikus képei a semmi-és minden-lét egylényegüléséről egy nyilvánvaló „képtelenség”-ben (sic, a szövegben!) íródnak tovább, és például még Eliot is felismerszik. Majd-hogy mindegyik sort vissza lehet vezetni egy

elődre; de egyikük sem az Egész értelmet magát, hanem annak az így vagy amúgy elfordított változatát fogalmazza meg, az első szótól az utolsóig ugyanazon a művileg „mű-szer”-ileg előállított hangon „dalolász”-va. Vagyis a késői ad notam-költeményben magából a deformáció gesztusából, vagy ahogy ez a szövegben egy ekphraszisszal meghatározottatik, „zenóni töredék-pont”-okból kell egy szinkretikus kompozíciónak, illetve a kompozíció „látszatá”-nak megte-remtődnie. Mindenesetre már itt kiváltja a kérdést, hogy van-e olyan határpont, amelyen „túl” már nem lehet artikulálni, illetve követni az alkotás és a deformáció egymást egyre tovább hatványozó, de úgy is lehet mondani, egymást egyre tovább gyökösítő menetét, hogy példaként éppen azt a két öntematikus sort idézzem, ahol éppen ezt a folyamatot kell megérteni: „a vissza-hatvány / majd rög-közi gyök-vontán” (227.). E nagy beavató „ad notam” vers után egy vagy 25 oldalas blokk következik, amelyben legnagyobb részben aforizmatikus versek vagy versszerűnek beállított paradox kijelentések következnek egymásra. Ezekben sok nyílt és még több kicsit rejtett utalás szerepel, Kafkára, Szép Ernőre, Szomorýra, Kosztolányira, Dosztojevskijre, a későbbiek miatt külön említom, hogy Babits két fontos versére is (38.), másokra is, és persze saját maga korábbi verseire is, a filológuspoézist szerető olvasónak van min szórakoznia. Még arra is van példa, hogy hajdani költői szavak a teljes értelemvesztés jegyében kerülnek bele az új szövegbe, így például Shakespeare és Tandori egyik hajdani közös szava „The rest is silence” / „némaság a csend helyett”, a „rest” szó valamiféle angol–magyar homofóniájának a továbbforgatásával deszakralizálódik, a két-egy szférikus törvény egy ön(de)generáló „rest” kijelentéssorozatban folytatódik (40.). Igazán lényeges azonban két ihlető, akik ennek a fajta lírai megnyilatkozásnak az őspéldái: Hérakleitosz preszokratikus mondati, amelyeket úgy (is) lehet olvasni, mintha eleve töredéknek íródtak volna, épp azt állítva, hogy emberi szó a kozmikus egészet legfeljebb csak töredék-visszajáról képes jelezni, a kulcsszó a *szemainai* ige, amelynek a végtelenített önjelentése: ‘a jel jelez’ (Tandori ezt többek között úgy teszi át, hogy egy áthúzott rajz-kép jelével illusztrálja, vagyis fejtí ki a „Semmi” szövegének állítását); és Nietzsche, aki (miután egy mérhetetlenül fontos bevezetésben nyitotta rá olvasói szemét Hérakleitosz töredékére a csupán *jelező* jósszavakról)⁵ vagy

száz verset-verstörödéket írt, amelyek se nem egészen lírai alkotások, se nem egészen filozófiai kijelentések, hanem ama köztes felületen fogalmazódnak meg, amelyet e két negativitás kirajzol, és még inkább: *jelez*. Tandori nem idézi Nietzschét, és okkal, ha azt tekintjük, mennyire más az ő szövegeinek a hangfekvése. Nietzsche minden vers-jelében a „*Csak bolond! Csak költő!*” végérvényes, gyakran ditirambikus próféciamondását keresi; míg Tandori sohasem ilyen feszült és ünnepélyes, hanem inkább kollokvialis és szarkasztikus, gyakran még esetlegesnek ható szóötletnek is utánamegy, mivel ő a kihívóan esetlegesnek állított költő-(ön)képzet mindenkori mondását keresi. Mégis bizonyosnak vélem, hogy ebben a blokkban Nietzsche példáját hangozta és írta át a maga szövegeleire, mivel ugyanazon a köztes *no-land* felületen (egy metaforával szólva, amit Nietzsche szenvedélyesen szeretett, és Tandorinál is előfordul: ugyanazon a *sivata-gos* felületen) és ugyanazon kvázi versszerű általános modell szerint íródnak. A költő mind-egyikükben egy fogalmi-képi ötletet forgat tovább egy állító vagy tagadó, de mindig aforisztikus poén felé, igaz, Nietzschénél határozottan affektív, sőt patetikus, Tandorinál pedig félreismerhetetlenül spekulatív ihletésben. „*Én mindig a kommentárok embere voltam*” (FÖMŰ, 160.), írta Tandori egy évtizeddel korábbi önmeghatározásában, majd ezt például a „*mezőre*” – „*őre*” – „*őre*” (Az OCEÁNBAN, 78.) rímrel illusztrálta, illet, ilyen önlefokozó rímet Nietzsche sohasem állított volna magáról.

Senkit nem fog meglepni, hogy a kezdet után a továbbiak során többször visszatérnek Tandori olimposzának az istenei, akár megnevezetten, akár mert fel kell ismernünk őket. Így például Kosztolányi vagy Beckett (sőt a kettő egy helyütt együtt, annál bizarrabb hatással, mert lexika és rímek mintha Aranyt lennének hivatva megidézni) (81.); persze Weöres Sándor (némely fűgacompozícióban jól kivéhetően az ő példáját követi, de úgy, hogy a képek permutált sorát az abszurdhoz vezeti) és persze Wittgenstein (a visszatérő „*eset*”-versekkel) vagy Szép Ernő. Kicsit meglepőbbben hat más költők neve vagy hangja: Goethe is előfordul (ő először egy versszövegben, amely egy legendás sor blóddli felbontására íródott, viszont ez is Arany hangján szól, másodsor pedig egy költeményben, amely az ÜBER ALLEN GIPFELN mintájára íródott, mindkettőre még hosszabban vissza kell térnünk) (51.,

261.); mellette már hangsúlyosabban Kazinczy és Kazinczyn átszűrve Hölderlin; és ugyanebben a történelmi csillagállásban Hölderlinnel, egyébként kronologikusan teljes joggal, az „álpetőfi” szembesül. (Az utolsó név megérdemel egy hosszabb közbevetést: valóban, Hölderlin is, Petőfi is írtak tájverseket, amelyek végső soron nem a tájról szólnak, és mind a ketten örökké idézett sorokat komponáltak a „hattyú”-ról; még tovább, Tandori akkor hivatkozik Petőfire álmegevezetten, amikor látszólag a hétköznapi menetét beszéli el egy versben, vagyis számára Petőfi semmivel se jobban és semmivel se kevésbé autentikus, mint a többi költő; ezek után már meg se lep, hogy az ageometrikus „pont”-jel ötletét már réges-régen az ő személyéhez kötötte, neki ajánlotta az 1976. július 16-án z számzattal keletkezett szonettet, ahol is Petőfi és az ő megfoghatatlan közösségét ebben a jelben írta meg: „*Pont se így, középen; / elképzelt hely se, ahol pont se.*”) (MÉG IGY SE, 142.) Visszatérve a nevek sorára: megjelenik több versben Balassi is, méghozzá váratlanul, de meggyőzően Szép Ernőhöz társítva, mert hiszen közös példájukra Tandori többször is felsorolós és variatív logika szerint viz előre panaszló-ujjongó szövegeket a költő napjairól. Még ragrímekkel is elszórazozik, az egyikbe pedig bele is írja a „szekvencia” terminust (214.); és még váratlanabban, de még inkább meggyőzően Ady, mert hiszen a modern líra magyar nagyjai közül ő kezelte, ha úgy tetszik, ő deformálta a szófajok képzelet hatóan a leginkább önkényesen a nyelvet: „*Ugrani már: soha már*”, írta Ady, Tandori hangszerelésében: „*Hirdetni mégse. / Híre-közére.*” (83.) Van hely egyébként, ahol majdnem nyíltan idézi is (246., talán 78. is). És akkor még nem is említettük például Seurat és Pascal nevét, akik a szövegeket tematikusan ihlették volna, Schwitert (aki talán határozottabban befolyásolta általános elképzelésüket) és még másokat, Csehovot, Gorkijt, Flaubert-t, Gertrude Steint, Rilket s ki tudja, még ki mindenkit változó súlyú utalásokkal, köztük számos kommentált és figurált önidézet révén Tandorit magát.

A sok név közül kettőnek viszont Tandori kiváltságos jelentőséget adott: Arany Jánosnak és József Attilának. Mintha még az a kabbalisztikus gondolat is foglalkoztatta volna, hogy a két monogram egymás megfordítása (52., ahol is a félreismerhetetlenül Arany hangnemén írt verset a lezárásban egy „*J. A.*” monogrammal rí-

melteni). Kapásból néhány, különösen átlátszó idézet. „Egy-két-hármat csak megírtam. / Többi: maradt a papírban.” (55.); „de ha emlék is, / csak maradsz, mégis, / örülsz kicsit, nincs tárgyad, / semmi teljesség, / megvolt éhesség / hogy is kérne magának” (226.). Ki ne ismerné fel az elsőben a visszautalást Arany „mondacs”-aira és „papírszelet”-eire, amelyekben néha csak egy ötletet vetett oda, de néha meghökkentő életfelfogást, hogy az egyik csodálatos négyesorosot meg is nevezzem, *életejtelmet* foglalt látszólag banális ritmusba és rímekbe (SEJTELEM); és ki ne ismerné fel a másodikban a visszautalást Arany rezignáltan búcsúzó kompozícióira, amelyekben épp azt panaszolja egyre tovább lejtő sorokban, hogy nincs már ereje, képzelete sorsa gondolatait megfogalmazni? És: „Erdő szedrére. / Bolond vesztére. / Gombolódj bár gombáddal.” (245.), „Te hiányoznál? / Ne gondolkodjál: / Bolondot ha gondolnál [...] Tudják sapkáját. / Kalap vásznának / Szemek nem idegenek.” (246.) – ki ne ismerné fel a visszautalást József Attila képteremtésére, amelyben végletekig váratlan társításokat végletekig szervesen dolgozott ki; és ki ne ismerné fel a másodikban a késői József Attila lírájának legsajátabb alakzatát, az (ön)idegenség *tudásának* (ön)megszólítását? Akárhány hasonló, néha már a címválasztással kezdődő példát lehet idézni, ahol Tandori a visszautalást (majdnem) nyíltan tudomásunkra is hozza, még többet, amelyekben ezt valamennyire rejtettebben érvényesíti – és akárhány hasonló példa sem mondana elég sokat és még kevésbé elég pontosat. Állandóan és (majdnem) nyíltan utal vissza Aranyra és József Attilára, így az ihletet aztán az olyan versekben is felismerjük, amelyek tematikusan is, képalkotásukban is eltérnek, de például a diskurzusuk vagy akár csak a szokatlan interpunkciójuk okán hasonlítanak az előbbiekhöz; és talán még a feliratos rajzokban is felismerni véljük, a két vagy két-egy költő egyszeri érvényű *jelenlétének*, illetve *jelentőségének jeleként*. A hatás, az utánzás, az utalás, az átsajátítás, a defiguráció, a travesztálás stb. szokásos fogalomsora, minden finom árnyalatával fatálisan eltévesztettnek kell, hogy bizonyuljon. Tandori ihlete gyökerében parafrasztikusan meghatározott, egy részben valóságos, részben képzelt mintának, a két költő szinkretikusan (esetleg akár kabbalisztikusan) észlelt és megidézett ihletmintájának a parafrázisa. Célzata szerint se nem akármennyire áttételes utánzás, se nem akármennyire áttételes játék ez, hanem eredeti

és örökös (újra)alkotás. A kötet különféle tömbjeit, a rajzos szövegeket is egyazon radikálisan reduktív teremtő beszédaktus uralja. (Emlékeztetek rá: „radix” gyökeret jelent.) Tandori mindegyik tömbben a lét pontszerű, értsd: végtelenül ötletszerű és töredékes (mint bármi, ami „pont” hogy úgy van) és egyszersmind végtele-nül sűrített és lezárt (mint ami a lét végérvényes „pont”-jává lett) megjelenítésének egy-egy *esetét* fogalmazza meg akárhány számú változatban. „De ez mind: eset / mind, bár megeshet, / neked már érvénytelen” (219.), így hangzik ennek az alkotásnak wittgensteini (vagyis az ő defigurált hangszerelésében: „witti”-i) fogalmak segítségével megfogalmazott alkotás alaptörvénye.⁶

Nem keresem itt tovább, mennyire autentikusan hivatkozik a különböző elődökre és köztük a két privilegizált elődre; mivel annyi és annyiféle visszautalás felismerése után az ismer-szik fel, hogy a kötet célzatának perspektívájában ezek mind tulajdonképpen érdektelenek. Pontosabban úgy kellett volna írni, hogy: ismer-szik fel megint: mivel a múlt elképesztően kiterjedt autenticitása és végső teljes érdektelensége a Tandori-életmű mindenkorai központi kérdése. Tekintsük emblematicusnak a második kötet két beszéd-jelét, illetve már nem is beszéd-jelét, amellyel elbúcsúzott mindennemű hagyományos lírától: Arthur Rimbaud nem létező, utolsó utáni, már *sivatagos* szövegeit írta meg, egyikükben az írás-jeleket a nulla betűi abszolútumáig vezette el; és mellettük elkezdte a sakkversek, illetve feliratos sakkrajzok sorozatát, eljutva arra, hogy a 8x8 fekete-fehér négyzetre formalizált játék jelei az ő kompozícióiban, az alapszabályok fantazmagorikus kinyitásával, a jelölhetetlenség különböző változatait (az osztatlan táblát, a visszafelé haladó gyalogot vagy éppen a 65. mezőt) jelezzék. E két búcsúzó gesztus emblemikus értéket kap Tandori egész életművének a perspektívájában. Amennyire valóságos emlékezésburjánzással felidézi a művészeti és nem csak a művészeti múltat, annyira eltökélt amnéziával el is felejt. Magánmitológiájának központi alakja Duras-Colpi filmjének emlékezetét vesztett clochard-ja, Albert Langlois (legelső előfordulása TÖREDÉK, 69., a legutolsó, ÚGY NINCS, 285.); „mindenféle tízpercek kamraab-lakain át ma is látom” (MENNYEZET, 46.), írta már nagyon régen, 1976-ban arról, hogy a múlt (adott szövegben egy esőzáttata kert) képei szintén felcserélődnek; „Egy-egy dolog nem képe a többinek. [...] Nem hasonlat, nem lenne hasonlat / az

egyébre, mint hogy ilyen az élet”, „s nincs kedvem ilyesmit másolgatni”, „átírom” (MEGNYERHETŐ, 49., 53.), írta 1988-ban, ekkor már saját mitikus alakjára vonatkoztatva arról, hogy az élet tényei (az adott szövegben rohangálása madárelledel után) és az irodalom tényei (egy vígjátéknak vagy éppen neki saját magának a szövege) csak arra példák, hogy semmire nem azok. A legáltalánosabb formula 1999-ből akkor már a világba mindenképpen belevészt, de még inkább belejelzett életképzet és műképzet magasáról, annak összefoglalásaként úgy hangzik: „ahonnan csak nyilvánának az utak, / melyeken élve se, halva se úgy jár / a múlt mint lehetséges változat?” (FÖMŰ, 62.) Az önmeghatározás feltehetően maga is mintát követ, a keleti lét-út allegóriák mintáját, és valóban tökéletesen korlátlan terjedelmű; de ezt a mintát akként követi, hogy (a beavatottak számára: ÖRDÖGLAKAT-szerűen) elforgatja egy kérdő mondatos, önállító-öntagadó aporiába.

Ezt az aporiát, a verziókban (nem) létező múlt aporiáját kell az élet és a mű három alapvető vonatkozásában – tehát először a költő biografikus személyét, másodsor lírájának az ihletését és harmadsor szövegeinek a nyelvét tekintve – egyformán érvényesnek felismernünk. Műveibe közismerten olyan sokszor és sokféleképpen vonja bele életének az eseményeit a medvék kártyabajnokságától az észak-európai utazásig, hogy tulajdonképpen mindegyikükben önnön életének egyetlen témáját írja és kommentálja mindig újra. Biografikus alapmintájuk azonban tökéletesen megtévesztő, a művek sorozata aleatorikusan elképzelt élethelyzetek és élettörténetek Tandori Dezső vagy éppen Tradóni nevű hőségnek múltbeli és jelenbeli személyét költi mindig tovább: az a kvázi epikus teremtéstörténet, amelyet az egyik szonettsekvenciában elbeszél saját magának („T. D. – D. T.-nak” az egyik dedikáció szerint) (MENNYEZET, 179–186.), annyira fiktív modellt ír vagy éppen beszél „félre”, hogy nem „Deus”-t nevezzi meg végül, hanem „Teddy”-t és aztán „KRAPP”-ot (értsd: Beckett kreatúráját); az a Düsseldorf, ahonnan verses úti beszámolókat írt, nem létezik, és nem is úgy írják, hanem egy írógép esetleges szabály(talanság)ai szerint; ebben a kötetben pedig azonos értékkel idézi Tolsztojt, majd a következő szövegben Beckett másik kreatúráját, Murphys (110., 118.), és aztán, amikor mintha egy nap történéseit beszélné el, az „álpetőfi”-t (142.). Másodsor verseiben olyan mérhetetlen meny-

nyiségű közvetlen és közvetett utalást tematizál más művészek, köztük egy Tandori Dezső vezető más művész alkotásaira, hogy akár a *poésie savante* vagy a travesztia egészen különleges megvalósítását vélhetnénk benne felismerni. A megsokszorozott utalások azonban végül kioltják, kiradírozzák önnön alapjukat, Tandori lírája egy tisztán képzelt művészet mintáját defigurálja: például a hetvenoldalnyi verssorozat a közkeletűen impresszionistának nevezett festőkről nem ekphraszisz, hanem szóbeli megszüntetése a nagyon érzékletes impresszionizmusnak, sőt vele bárminő festőiségnek. „[A] kimondhatatlan / Forma is megtündököl itt imént egy / Reccsenyésnyit (!)”, ezt lehet olvasni Monet képéről (FELTÉTELES, 179.), és mondjuk a HOVA LESZTEK UTAK című versben (AZ OCEÁNBAN, 121.) egy nyilvánvalóan soha nem létezett metafizikai (köz)mondást komponál Arany és Ady szinkretikus hangján: „Hova lesztek, utak, becses bűvöletek, / Csak rátok gondolok: testem-lelkem beteg”, hogy aztán ennek igazságát, vagyis nem létét/nem útját saját lóverseny-tapasztalatain érvényesítse. Harmadszor, mivel bármit tematizál, „Pípi néni”, „kali”-ját (CELSIUS, 383.), a fák tavaszát (FÖMŰ, 63.) és persze mindig újra a saját elmúlását (sok száz példa közül egy: UTOLSÓ POSTÁM) (A SEMMI KÉZ, 41.), látszólag szüntelenül modulálja, még rajzokba is átteszi az érvényes köznapi és költői nyelvet. Alapjában, *tövében* azonban nem modulációkra törekszik, sőt nem is érvényes nyelv(ek)et ír át sokféleképp, hanem a „másmi-ugyanarról” (MEGNYERHETŐ, 304.) elve szerint bárminő ismert nyelv helyett a verebek és Hérakleitosz fiktív egy-nyelvét, „mind-egy” (FELTÉTELES, 261.) jelét alkotja meg, illetve alkotja mindig újra, ha lehet, még szóképzésében és szintaktikájában is idegenül attól, amit mindenki ismer.

A legutolsó kötet gyökeresen parafraztikus ihletése ebben a hármas általános törekvésben kapja meg saját értelmét. Idézek néhány versből. „Reggel-hajnalán: / Már est-délután”; (48.) „A szakadékot. / Akármilyen dolog. / Arra van. Eltakarja. / Rohánásunkat. / Bele. Másunkat. / Fogná erre. Nem arra.” (53.); „de a mind-ugyanabban. / A lobogások. / Utak és mások. // Mind idegen vonatban.” (78.); „A nagy messzi ős közös. / A sugalmazás erős.” (240.) Az első vers Kosztolányira, a második Aranyra, a harmadik Adyra, a negyedik pedig Goethére utal vissza; de az se kétséges, hogy ezek a sorok sokkal erősebben összetartoznak, egymásra utalnak, mint a nagyon eltérő eredetükre, hogy ne

mondjam, nyersanyagukra. Tandori poétikája kapcsán felmerült Tinguely neve, aki közismer-ten akaratlagosan tulajdonított (a címek segé-lyével) egynemű elv szerint elképzelt fémkom- pozícióinak ilyen vagy olyan jelentést, amelyet akár fel is lehet ismerni az egyes alkotásokban (HARMONIE /IL PANDÉMONIUM; CYCLOP; REQUIEM POUR UNE FEUILLE MORTE). A párhuzam nem jog- talan, gondoljunk például a CELSIUS-kötet vagy 550 oldalnyi, egytematikájú és egyanyagú, majd- hogy repetitív verseire, amelyek mind a mada- rakat, illetve a madárfelügyelő házaspárt sirat- ják – és mégis, azonosítani lehet közülük azokat, amelyekben Tandori például Apollinaire-re, Aranyra vagy József Attilára utal vissza, s még azt is megengedi magának, hogy Petőfi neve- zetes „*tyúk*”-ját is bevonja a szövegébe. Az új kö- tetben Tandori állandóan Seurat-ra hivatkozik, noha a versek másról szólnak, mint Seurat képei, és az impresszionizmus legtávolabbi értelméhez sincs közük, de bizonyára azt akarta akárhány- szor újra kinyilvánítani, hogy minden témáját *pont*nak, vagyis szó-*pontok* elrendezésének írja le és még inkább *jelöli*. Magam az utolsó kötet kapcsán, egyébként Tandori ujjmutatását követ- ve, más, lényegük szerint közelebbi alkotó ak- tusokra utalnék. Így Beckett Krappjának UTOLSÓ TEKERCSE-re, amelyben tulajdonképpen szintén egy ekphrasisszerű átalakítással, a hős egész élete egy szalag lazán ha értelmes szavainak és *reccsenéseinek* elrendezésében hangzik el (a szer- zőt ismételtlen megnevezi, esetleg idézi is, töb- bek között bizarr módon Arany- vagy Kosztolá- nyi-hangütésekkel, s ahogy már említettem, egy helyütt erre a műre is visszautal) (81., 116., 133., illetve 231.); esetleg Rauschenberg legendás lapjára, amelyen leradírozta De Kooning rajzát, az új alkotás nem más, mint a leradírozott rajz, ennek közvetlen változata Tandorinál egy ko- rábbi, többszörösen megfordított példázatvers a szemiozsis amennyire pontos, annyira elidege- nítő tárgyiasításáról, a „*jelzés*” egy „*megkövül*[t] *radír*[ban]”, „*jelzi* [...] *magát*” (szémainei!) (CELSIUS, 305.), később pedig a minden elődöt egybera- dírozó végtelen sok szó- és rajzjel, vagyis (per- sze: héraikleitoszi), „*vízjel*” „*a jelölhetetlenség kicse- lezése*”-re, „*üreset lapoz*[ok]”, summázza egy he- lyütt minden írás- és rajzjelek végső eredményét (FELTÉTELES, 23., 395., 400.); de mindenké- nál inkább utalnék Kafka ÉHEZŐMŰVE-re, aki a sa- ját létét és vele a világot az éhezésmutatvány kü- lönböző alakzataiban, vagyis egyetlen és ugyan-

csak sajátos alkotásaktusában jeleníti meg. Kaf- kát ebben a kötetben is visszatérően említi Tan- dori, például rögtön a nietszcheiánus aforizmak sorában, ahol is egy megtévesztően idézetszerű parabolát kreál minden megnyilatkozás lehe- tetlenségére (20.). Magát ezt az elbeszélést is átírta már versebe (MENNYEZET, 21.).

„*Tőfordul*” (255.), írja maga Tandori, egészen egyedülállóan pontos meghatározásba foglalva ennek a stricto sensu gyökeres, vagyis „*tő*”-ig és „*tő*”-vé ható átsajátításnak az indítékát és az eredményét. A „*Tő*”-költészet perspektívájából tekintve a rengeteg visszautalás mindig másfaj- ta költészetre, a preszókratikus mondásoktól mondjuk Pilinszky képeiig (ez a kettő egymás mellett is szerepel) (13., 15.) és aztán Pilinszky- n túl Tandorinak magának egyik nevezetes meg- fogalmazásáig, végeredményben egyneműnek és ekként korlátozott érdekűnek bizonyul – nem ok nélkül helyezi Tandori kétszer is egymás mellé Bartókot, Beckettet és Lehárt (120., 133.). Valójában ezek mind csak példázatai, sőt a le- gendás Goethe-mondat blódlí defigurációjának értelmében: „*hason: lat*”-ai (51.) a kötet igazi ihletének, ami nem kevesebb, mint a költészet- nek magának a „*tő*”-parafrázisa – és ezen belül különösen Tandori Dezső, azaz a 70. évet be- töltött „*Standoli Dezső*” „*globális világ*”-ának (131.) a „*tő*”-parafrázisa. „*Elkattintom visszafelé-nyílt sírom, / sírok: sírok, ah, épp csak, kajlán, mint a cse- rélt csap, / forró jön hidegen, s fordítva, a hetvenek így a / meghomorult közsörüldét újítják, keserültt / vágyásoknak*” (124.), így amikor (adott esetben „*Csehov és Gorkij örvén*”) nyilvánvalóan a költői megszólalást magát defigurálja „*homorú*”-nak olvasandó kijelentésekre (az önkirajzoló jelző persze nem az orosz írókat, hanem inkább Cum- mingst juttathatná az eszünkbe);⁷ „*Egyik fele sem. / Felem ne legyen? / Ha már felem, egésze?*” (225.) – így a nagyon sok hely közül az egyik, ahol saját magát parafrázálja, vagyis határozza meg. Köl- tészet, amely ÚGY NINCS, AHOGY VAN (ez a kötet címe), illetve ELLENKEZŐD SE (ez az egyik vers cí- me) (224.), költészet, amely eleve az érvényte- lenségig hatóan defigurálja a (költői) lét, illetve a (költői) megszólalás érvényes elképzeléseit és szembeállításait, mert ezeken kívül, ezeken „*túl*” kell egyneműen, illetve egynemű pontok elren- dezéseiben megjelennie.

Azt hiszem, ezért ez Tandori legnehezebben megközelíthető kötet. Minden szava, minden alakzata áttekinthetetlenül sokféle irodalmi és

kulturális visszautalásból keletkezett. De egy-szersmind úgy kell felfognunk őket, mintha tulajdonképpen „a szót előzve” (50.) a még csak nem is szóbeliségre jutott lét végtelenül lecsupaszított legelső (esetleg: legutolsó) megnyilatkozásait jelenítenék meg. Mérhetetlenül sok szó-jelet ír és rajzol le egymás után, de ekként „tő”-jelek sorozatára *fordítja át* azt, amit artikulált szó-jelnek gondolunk és képzelünk, szemantikai és stilisztikai null-morfémákból alkotja meg a költői nyelvét, jelentékeny részben redukálva, esetleg kiiktatva a szintaktikát. Mindez évezredes, eredendően költészeti ihletből keletkezett, és ezen belül persze privilegizáltan a saját mindenkori ihletéből. Ezt meglehetősen sokféle alakzatban ismétli el – de azért, hogy ily módon minden egyes szó-jelét reflektáltan helyezze el, hogy a felismerhetelenségig defiguralja és e defigurációban tege mégis érvényesé a saját költészeti ihletét, vagyis a költészetet magát. A befogadás szempontjából fogalmazva: ebben a kötetben vezetni legvégső, „*eszmélés-se pont*”-jáig (67.) a remekmű eszményének átlépését, nem megkomponált szövegalkotásra törekszik, hanem lecsupaszított egyedi szó-jeleket ír le egymás után a szerialitás elve szerint; de nem is képekben, hanem kép telenségekben, vagyis mintegy önmagukat (de)figuraló szó-jel-sorozatokban ihletődik, akár eleve kívül legyenek ezek bárminő elképzelésen („*Határozásom, / hogy ez, s nem másom*”), akár eredetileg képek legyenek ezek („*mégis vízem pengettem*”) (221–222.); ily módon elvileg semmilyen különbséget nem engedve az akár „*szóviccként csak*” (53.) leírt ötletek és az egyszerűen zseniális fordulatok, illetve egy ötletszerű szövegmenet és egy mély értelmű kompozíció között.

Az első vers, amelybe Tandori joggal-jogtalanul Szép Ernő-sorokat is beépített, szabályos téma- és eszménymegjelölés. Azt nyilatkoztatja ki, hogy ez a kötet radikális, vagyis „*kopernikuszi fordulat*” a „*VAN*” „*ügy nincs*”-éhez (7.) – és aztán a pár oldallal későbbi aforizma-vers a debilizált Dosztojevskij-idézzel még külön közli, hogy ezután már nem jöhet semmi, ami akár csak emlékeztet is az irodalmi alkotásra. Valóban, ez a kötet rákényszeríti az olvasóra az elképesztő kihívását, miszerint az és csak az érdemes magyarázatra, hogyan keletkezik e sokféle (ön)kioltásos (ön)meghatározásból autentikus líra? „*Vers így, vagy eszme?*” (64.) – kérdezi; kinyilvánítva, hogy a versei befogadásához nem a kijelentéseket vagy éppen a kép(telenség)eket kell

megérteni, hanem a költő ugyancsak sajátos eszményét és gondolkozásmódját, és erősebb formulák se lennének eltévesztettek, a költő agy- és szövegfordulatait kell tudni követni. Így állít elő minden lét és minden jel ponttá gyökösítéséből/hatványozásából egy manapság szokatlan érvényű költői ént: „*az írás magam vagyok*” (129.), nyilatkoztatja ki lényegesen ambiciózusabban Flaubert-nél, akinek a híres mondasát írja tovább. „*Ammyira bízom a szóban*” (134.) – fogalmazza meg (hibátlan antik felsorral) annak az ars poeticáját, aki minden szóbeli megnyilvánulást defigural, például gyökösít, vagy például (Beckett Pozzójának módján) széttartó szintagmákban helyez egymás után.

Más összefüggésben idétem már a kötet utolsó ciklusából a sorpárt, amelyben Tandori ezt a költői ént (nota bene: jelentékeny részben a verebekről mesélgető szöveget summázva) magának Goethének „*ös közös*” költői énjéhez utalja vissza. (240.) Néhány oldallal később aztán megnevezi, tehát felidézi és „*túl*”-írja a „*van*” modern megköltésének paradigmátikus alkotását, Goethe versét, A VÁNDOR ÉJI DALÁ-T (261.). Tandori-féle fordítását ismerjük a LOMBOS ÁGAK-kötetből (79.), egyik korábbi parafrázisát ismerjük A SEMMI KÉZ-kötetből (23.).⁸ Az új parafrázisban Tandori azt lát(tat)ja, hogy a vers első mondata, a banális kopulatív nyelvtani kijelentés álarcában, stricto sensu *képtelenséget* állít („*Über allen Gipfeln / ist Ruh*”), mert predikatív jelentéssel írja le a léigét, holott a „*nyugalom*”-ról szemantikailag nem lehet(ne) állítani, hogy „*van*”, hanem ha bármit, akkor azt, hogy „*nincs*”, tulajdonképpen azt, hogy „*nem van*”. A vers szövege ezt a szemantikai képtelenséget variálgatja, vagyis a „*nyugalom*” szó le sem íródik benne, hanem egyszavas (ha lehet, egy szótagos) kvázi állítások, valóban banális kijelentések és agrammatikusan lecsupaszított törvényszólamok következnek egymás után, például: „*Túl. Mi. Minden. Volt.*”, míg fúgajlegűen egyre „*túl*”-menő sorozatuk eljut a „*van*”, „*szó*” költészetének metafizikai, vagyis metaszemantikai „*nincs*”-tagadásához, vagyis a „*nincs*”-tagadás költői állításához: „*Szó van túl-van-nincs-szóban.*” (261.)

Tandori lírája minden látszat ellenére sohasem veszítette el legelső kötetének végletesen metafizikai meghatározottságát, ezt ő maga nyíltan ki is fejtette pozitív módon Mészöly kapcsán, negatívan a lóversenyek mérhetetlen esemény- és névlocsogásának indokál (HÉT FEJLÖVÉS, 114.; BŰNÖS-SZENT LÓFOGADÁS, 169. skk.). Kapásból há-

rom példa az egyik állandóan visszatérő igekötővel: „*A már nem magunkon át*” – írta az első kötetben (TÖREDÉK, 60.), „*mit találgassuk addig, még min át*” (VAGY MAJD NEM AZ, 78.), írta majd harminc évvel később, „*Máshova tevődött át az a színtér*” (AZ OCEÁNBAN, 60.) – írta néhány évvel ezelőtt. De a köztes negyvenkét évben, amely az első és az utolsó kötetet elválasztja, variatív arra törekedett, hogy a gyakran banális fizikait, a löverseny és a madáretetés (kicsit absztraktabbúl is: a „*madárvolt*”) (FÖMŰ, 21.) eseményeit, esetleg jól ismert festők képeinek kommentálását vagy éppen Artaud örült agyának „*ásítását*”-t, „*nézését*”-t és „*bőfőgését*”-t (FÖMŰ, 13.) írja „*át*” végül a metafizikáig; nota bene, bár az utolsó kötet „*bolondverse*”-i (246.) József Attilára utalnak vissza, egyes szakaszaiban talán Artaud szürrealista képkapcsolatait is felismerhetjük. Ebben az utolsó kötetben pedig Tandori visszatért a legelső kötet közvetlen és végletes metafizikájához, „*Képtelenjét föl. / Egymást. Át s át. Tehesség*” (258.), „*Eleve a túlvilágra / szüülhetél volna*” (276.); de úgy tért vissza, hogy annak hajdani (szinkretikus zen-rilkeánus) alapkérdését radikálisan továbbírta. Ő maga tartja szükségesnek a régi formulát idézni, „*Némaság a hang helyett, de a némaság mi / helyett*»” (39.), így hangzott a kérdés (akkoriban mindenestre kicsit más sorképpel, mert kérdőjellel és konzervatív sorválasztással) (TÖREDÉK, 107.) egy olyan koan-kozmoszról, amelyet a csend és szólás szembeállításán kívül kell megteremteni. A mostani kötet formuláját a Goethe-parafrazis alapján úgy lehetne fogalmaznunk, „*szó-jel a nyugalom helyett / de a szó-jel mi helyett?*”. Tandori közismerten Hérakleitoszra és Wittgensteinre szeret hivatkozni, persze úgy, hogy újabb és újabb grammatikai és ekphraszisz-változatokban áthasonítja őket, akár nívó fölé, akár nívó alá. A rengeteg tematikus utalás ellenére lehet, hogy sokkal inkább egy másik preszokratikusnak, Gorgiásznak a neve juthatna az eszünkbe, mindegy, hogy olvasta-e őt is (azt hinném, igen, hiszen vannak versek, amelyek majdhogy közvetlen Gorgiász-kommentárként hatnak) (254., 260.), vagy magától követte a kérdésfeltevések gondolati kényszerét. Gorgiász fogalmazta meg az alapmondásokat, amelyek szerint sem a létező, sem a nem létező nincs (nem van), és ha volnának, akkor se lehetne megismerni, és ha meg lehetne ismerni, akkor sem lehetne értelmesen közölni őket. Tandori ezeket a ravasz akribiával állított és forgatott állításokat fordítja tovább a „*már nem*

nyelv” (256.) lírájává. Amiként ezt egy valóságos szemiotikai tanversben megfogalmazza: olyan, egyébként mérhetetlen számú „*szó*”- „*jel*”-eket alkot, amelyek „*rég nem jelez*”-nek (74.) (ez persze Hérakleitosz neves formulájának közvetlen tagadása), és e „*szó*”- „*jel*”-eket akaratlagos „*szóródásban*” helyezi egymás mellé. E legutóbbi kategóriával nem őt idézem, hanem Derrida „*dissémination*”-kategóriáját alkalmazom, mert azt hiszem, hogy itt egészen kivételesen telibe talál. Derrida ugyanis itt többek között Mallarmé KOCKADOBÁS-ának szövegszóródására találta ki,⁹ Tandori FÖMŰ című szövege pedig biztos ennek a példájára keletkezett (FÖMŰ, 35–47.). Az akaratlagos „*szóródás*” eredményei fölülte különbözők, éppúgy lehet legyökösített sorozat, mint egy kvázi esemény leírása és kommentárja, utóbbi akár például egy Pozzó-szerű szétartó beszédfolyamban – de mindegyikükben teljes erővel érvényesül magának a költői beszédaktusnak a „*ciklon-erejű-jellege*” (116.). Tandori még ugyanabban a valóságos szemiotikai tanversben azt is külön meghatározza, hogy az így alkotott „*jel-telen*” költői szöveg akként „*TISZTA KÖLTÉSZET*»”, hogy nem az, nem is lehet az, hiszen lényegéhez tartozik, hogy visszatérően és akár egyazon szövegben belül lefokozott szintagmákban és szeretlen szekvenciákban is íródjék, a versben a „*Hegy a lelkét*” szintagmát az „*Ezek üdvre-ló-nevek*” szintagma fejt ki (75.); és nemsokára következnek például hosszú versek, amelyek „*elviccelt*” „*elszerencsétlenkedett*” (115., 126.) sorok sorozatából íródnak. Viszont legatározottabban tisztá metafizikai költészeti ihletből keletkeznek, a „*van*” „*nincs*” lehetséges-lehetetlen, értsd: csak nem jelentő jelekkel lehetséges-lehetetlen megfogalmazásának az ihletéből. Mindenkori extrém következetességével Tandori annak megértését kényszeríti ránk, hogy ez a megszállott költészeti ihlet, ez maga defigurált szerkezetű, és ekként kell a (remek)műveit felismernünk. Egyet idézek a remekművek közül: a HÍD-ALJ SZERÉRE (245.) című versben, amely eleve a közvetlenül megelőző verset írja és defigurálja tovább, és eleve állandóan visszautal József Attilára és vele együtt esetleg Artaud-ra, nemhogy minden egyes kijelentés, de jószerint minden egyes pont-szó is befejezhetetlen fantazmának olvasandó, a szöveg építménye egy ageometrikus alakzat jelével írja-rajzolja le saját magát: „*Kör két csonk vége.*” És mégis, e defigurált meghatározottságban, illetve: éppen e defigurált meghatározottságban magát az orphikus

„sugalmazást” kell felismernünk. A vers a kezdő kijelentéstől: „*Híd-alj szerévre. / Oda nem érve*”, egy dodekafon dal soha nem ismert témáin: „*Lennek bolondja-nótán*” halad tovább a záró kijelentésig: „*Járni se volt, szólni se volt, / Még kakukkolni az se volt. / Nádon-éren érdemes.*” A szöveg minden szava egy olyan (nem) létről, illetve (nem) szó-lásról jelez, amelyeket az ismert fizikai világon „*túl*” kell el (nem) képzelnünk, de egésze egy tisztán lírai ihlet folyamatában alkottatik meg.

Az ismert fizikai világon, de éppígy az ismert nyelvi világon „*túl*” kell el (nem) képzelnünk. Ezért „*van*”-nak a szövegben egyszerűen nem létező szavak: ha remekmű ez a vers, úgy a kötet alapelvének, a metafizika és a metaszemantika végletesen, de az ÖRDÖGLAKAT végletes logikájával megvalósított azonosságának a remekműve. Meglehet, hogy bárminő metaszemantika még nyilvánvalóbban képtelenség, mint bárminő metafizika, hiszen az emberi beszéd jelentésnyelvét végül csak az emberi beszéd jelentésnyelvén akarhatja túllépni.¹⁰ Tandori azonban, miként már idéztem, nemhiába „*pergette át mégegyszer*” és utoljára „*az ábécét*” második kötetének a végén (TALÁLT TÁRGY, 105.), és nemhiába törekedett meggyőződésem szerint különösen kitartóan arra, hogy múlt időbe tegye Pilinszky Jánost, a költőt, aki azért írt verseket, hogy az „*emberi beszéd*”-et (az APOKRIF sorai szerint) egy isteni misztika beszédévé alakítsa át. A mostani kötetével és benne ezzel a verssel eljutott a 'szó-jel mi helyett' egyedi metaszemantikájának megteremtéséhez: állandóan egy, mondjuk a népdaltól Borgesig terjedő, tökéletesen határtalan, vagyis tökéletesen fiktv nyelvi alapközegre, a CELSIUS formulája szerint „*pontos*” „*tévedés-szövedék?*”-re (484.) utal vissza, és ezt alakítja át állandóan és radikálisan végül egy olyan nyelv szavaivá, amelyet csak ő beszél. Gondoljunk a KOPPÁR KÖLDÜS-kötet nem létező ábécéjét kísérő József Attila-mottóra („*Mnt alvdt verdrbk*” stb.), vagyis „*Mint alvadt vérdarabok*” stb.). Nem riadok vissza a bombasztikus megfogalmazástól: egy olyan nyelv szavaivá, amelyen csak az ő léte dadog. Ezen a nyelven végül az olyan, még szófajlag se megfogható kifejezések, mint: „*Ily egy-ponttá-se-tenne*” (260.) (ami talán egy feltételes és negatív lét-esetjelöl) nem jobban metaszemantikaiak, mint az a szöveg, amelyben körülbelül harminc évvel ezelőtt Hérakleitosz és Apollinaire közös (idő-folyó) szellemében majdhogyan teljes egészében egyszerűen lemásolta A MIRABEAU HÍD című legendás vers Vas Istvántól származó for-

dítását, a címen kívül csak egy-két tipográfiai trükkkel és az utolsó másfél sor elhagyásával jelezte a „*feltételességet*” (FELTÉTELES, 187.). Kiegészítem ezt egy sejtéssel, mert ha a konkrét példa vonatkozásában bizonytalan is, a lényegét illetően fontos és általános jelentőséget tulajdonítok neki. Apollinaire versének a refrénje az egyetlen, amelyet Vas István egyébként valószínűtlenül hűséges fordításában eltévesztett, nála „*Száll az idő íthagy engem*” (ami az idő ellenében elveszettséget, vereséget jelent). Rónay György pontos fordításában: „*A napok mennek Én maradok*” (ami az idő ellenében önmaga költői létének diadalmas állítását jelenti).¹¹ Vajon nem a helyesen lefordított kijelentés hangzik-e vissza Tandorinál, amikor a koalákról szóló verssorozatban manapság ritka orpheuszi öntudattal kinyilvánítja: „*én, bizonytalanra, teremtem őket*” (MÉG ÍGY SEM, 293.)? És még tovább: nem ezért döntött-e úgy, hogy kihagyja a tévesen lefordított refrént a lezárásból? E sejtéshez kapcsolódva idézek egy teljes szakaszt: „*Más bár, megyek, mint jöttem. / Pont, kör se kell köröttem. / Elme-múltja lélek. / Háromságba nem férek. / Egyét ha elvesztettem. / Kettőben se keressem. / Esmelés-se pont lettem.*” (67.) A szöveg persze a napnyugati eszmélés és a napnyugati nyelv elemeiből íródik, mert nem tehet mást, de csak kényszerűen használja fel őket, hogy egy biztosan – vagyis „*bizonytalanra*” – lehetséges egyetlen nyelven meghirdesse egy biztosan – vagyis „*bizonytalanra*” – lehetséges egyetlen léteszmélés demiurgoszi szó-jeleit. De hát Orpheusz alakjának mindig is ez volt a legfontosabb jelentése: „*Orpheusz, aki az istenek nevét elsőként kitalálta, és keletkezésük történetét elbeszélte [...] az orphikusok szerint ő hirdette meg az istenek igazabb tanítását*”, írta Athenagorász;¹² „*s isteni dolgunkhoz tartsd fönn avatott csapatunkat*”, írták az ORPHIKUS HIMNUSZOK szerzői;¹³ „*egy szárnycsapás! S eónok messze tűnnek*”, írta Goethe;¹⁴ „*tudom a királynők danáját [...] / s a szívénekét*”, írta egy másik versében Apollinaire;¹⁵ „*veszem, hogy világ volna*” (221.), írja Tandori. A kötet teremtése a napnyugati eszmélés és nyelv ősképeinek, az orpheuszi teremtő beszédaktusnak a képtelen parafrázisából ihletődött; és, miként ez az egyetlen sor is tanúsítja, ennek a poétikája szerint eldönthetetlen, hogy semmihez nem hasonlíthatóan reflektált vagy archaikusan közvetlen teremtésnek hat-e.

Témáit és alakzatait tekintve a kötet szokatlanul erősen tagolódik. A kezdet aforisztikus verssorozata után következik az első nagy szekven-

ciatómb, amelynek mindegyik szövege a léthelyzet (állítólag: egzisztencialista, de én ezt nem tartom különösen fontosnak, ha már, akkor leginkább pascalianus, Tandori hivatkozik is rá többször) *semmisségére* írt variáció, mindegyikük határozottan versszerűen költött szöveg, noha persze témájuk természete szerint ugyancsak nehezen átlátható, hogy mi az, ami jól tagolt ritmusba rendeződik, és például így hangzik: „*Lelked: szólásod. / Benne: szórásod: / Semmije. Ha ettől van. / Sosem valósabb. / Válasz nem óvhat. / Hagy bizonytalanodban.*” (60.) Az életmű egészét tekintve ez a tömb talán leginkább az 1978-as kötet szonettjeit folytatja, amelyekben Tandori az írás-lét egyetlen témáját teremtette és mulasztotta el újra és újra, hogy egyik óráról órára vagyis sorról sorra vezetett öntematikus szakaszát idézzük: „*Zaklattattam / s elbékültem, végül. Most már dél van, / többféleképp, s egyik se fontosabb, // megyek, most van kinn a legmelegebb, / itthagytam ezt, a pé jelű szonett / előtt, és harmincnycolc-éves leszek*” (MÉG IGY SEM, 205.). A második kvázi epikus szekvenciátömb verses vagy versszerű szövegek sorozata, amelyek egy leginkább joyce-iánusnak ható élet eseményeit írják le, illetve kommentálják, de jószírint minél banálisabb az epikai anyaguk, annál tüntetőbben reflexívek. Ennek a jegyében Tandori váltogatja az akár antik módon is kötött és a prózához közelítő elrendezéseket, de előfordul, hogy éppen az utóbbiak hangzanak (mintha Füst Milánra visszautalva) szenvedélyesen. Egy nem is különösen erőset idézve: „*Rettenetes, ha valaki / így éli meg, »a 70«, és rettentő kevés, az azt / vesszük, évre év mi kell még, mikor én napra napot / akarok megoldani, és már a postajárástól is szinte / sértve vagyok*” (137.). Az életmű egészét tekintve ennek a tömbnek sok elődjét lehetne felmutatni, de mindjük közül a legközelebbinek az 1983-as SÁR ÉS VÉR ÉS JÁTÉK című regényt vélem, amelynek majdnem 800 oldalas mondatosorozata a kórházlátogatásokról és a madárgondozásról a bélsárral és a kalitkákkal a szülők és a madarak halálának egyetlen témáját fogalmazza meg. Kár, hogy nem létezik a 'rálólasás' analógiájára 'ráírás' főnév, mert ez határozná meg ezt a legpontosabban. A harmadik szekvenciátömb szövegei pedig egy a gyökpontra redukált, illetve hatványpontra emelt léthelyzet orphikus igéit fogalmazzák meg, vagyis a primer lírai beszédaktus primeren tagolt versalakzatait teremtik újra – de persze létmeghatározásuk lényeg-(telensége) szerint amennyire ősinék, annyira

idegennek is hatnak, mintha nem a mi (irodalmi és nem irodalmi) bolygónk szó-jelein íródának, a már idézettek mellé még egy példa: „*Magán elmondva. / Csak nem is módja. / Magának se. Semminek. / Se fordulata. / Semmi iránya. / Nem hiánya nincs-minek.*” (266.) Az életmű egészét tekintve ennek bizonyosan a legtisztább elődje a KOPPAR KÖLDÜS életvallomása, amelyet csak defigurált ábécében lehetett elmondani, mert maga legvégül nem más, mint a defigurált ábécé nyelve: „*S nem igyjigyigyiegy beszelsz azér beszelsz így mint kött it / ban köettben hogy egyváltalan tudydj beszelné? Nem rolmhalmz világ, / te csak vagy rossz halmz gödrmbé, kutmely följöesz fujkoöny szel / világ gyönyruú van en.*” (KOPPAR KÖLDÜS, 13.) A negyedik, egyébként több részletre tagolt szekvenciátömb pedig az emblémaszerű rajzoké, az első kettőben Tandori irodalmi mítoszának nagy figuráiról, mondjuk Joyce-tól Mándy Ivánig, a harmadik egy Schwitters-portrészorozat, a negyedik pedig egy ekphraszisz rajzsorozat a lét héralkeitoszi meghatározottságának/meghatározhatatlanságának egyetlen témájára, ahogy ez például egy négyszögesített körben vagy egy abszolút szigetalakzatban emblematizálódik (mindkét utolsó persze csak a felirat segítségével, mert hát megjelölni őket nyilván nem lehet, és tulajdonképpen elgondolni sem, fantazmák, kimérák, amelyeket beszédben-írásban lehet megfogalmazni, és csak abban léteznek/nem léteznek). Legyen elegendő itt annyit megállapítanunk, hogy bármennyire különbözőnek vélnék őket a természetük szerint (és továbbá bármennyire közösen különbözőzenek akármilyen versszövegtől), mindegyiküknek az illetése bevallottan nem vizuális, hanem eszmei-ekphraszitikus, Kafka művészportréja nem kevésbé „képlet” (az is a felirata!), mint egy rébuszrajz a π vagy éppen a fekvő nyolcas végtelen értékű szám-jeléről. Az életmű egészét tekintve ennek legrégebbi, már teljesen konceptualizált elődje a HÉRALKEITOSZ H-BEN szöveg-rajz szofozata, ahol is Tandori a lét folyamat megfoghatatlanságának preszókratikus tételét ugyancsak furcsa irányú, de alapjában szintén eszmei-ekphraszitikus transzfigurációval eleinte a kijelentéseknek, aztán már csak az írás-jeleknek és legvégül a szintaktikai kapcsolatok akaratlagos (pont-)alakzatainak a térbeli elrendezésébe írta-rajzolta át. (Ismét érdemes egy közbeiktatásra, hogy megjegyezzük: Tandori kellőképpen következetes és kellőképpen szarkasztikus költő, és így már minden ekphraszitikus írásteremtés bizarr visz-

száját is megírta, azt fejtegetve, hogy nem írhatja tovább az írógépbe berepült madarat, mert akkor megölné [FELTÉTELES, 389.], ugyanez más képp: „*Nem írhatom tovább a bogarat, mert / benne van a gépben.*” [CELSIUS, 478.] Legvégül még következik egy rövid összefoglaló ciklus, amelynek mindegyik szövege önkomentár a „*halál-egy-értelem*” (278.) jel(tel)enségének megköltéséről, így lehet aztán a tartalomjegyzék is az alkotás része.

Ennyit a kötet tagolásáról. Igazi érdeke nem abban van, hogy régi, széttartó ihleteket újra átírt és átrajzolt, hanem mindezek radikálisan egységes defigurációjában. A kötet kivédhetetlenül kényszerít rá, hogy a nagyon különmemű szövegszekvenciákat egységesnek és egyöntetűnek is olvassuk, sőt a sokkal erősebb fogalmazás se túlzott, arra kényszerít, hogy mindennek felett egységesnek és egyöntetűnek olvassuk. Akár a primer benyomás szerint is, mivel a *grosso modo* négyféle szövegalkotás sorozatainak mindegyike mindig mérhetetlenül és ezért végső soron egyféleképp eltér a beszédaktusok poétikus hagyományától: mindegyikük másféle, vagyis lényeg(telenség)ük szerint egyforma, „*hason-lat*”-a (mert most már megértjük, mit is jelez Tandori Goethe szent, „*Gleichnis*” szavának blóddli eltorzításával) „*a nagy messzi*” „*közös*” „*ös*”-nek, a defiguráció kihívása mindegyiküket „*közös*”-en meghatározza. Elmélyedve e benyomásban, fel kell ismernünk, hogy ez semmi esetre sem negatív jellegű meghatározottság: egyöntetűek e szövegalakzatok, mivel egy gyökerében közös és, ő maga mondja, „*ciklon-erejű*” beszédaktus ihleti eszmélésüket, egész pontosan „*eszmélés-se*”-jüket, másképp fogalmazva, a kötetben egyetlen gyökerében közös beszédaktus végtelenített és egyeszmélés(-se)jú szövegének négy-egyféleképp variált szekvenciái következnek egymásra. Megint csak Tandori ujjmutatását követve, aki ugyanabban a versben idézi egymás után a nevüket, ezt úgy fejthetnénk ki, hogy a szövegeket Zénón és Beckett (116., 118., 120.) egységes(ített) beszédaktusa ihleti. Tandori nyíltan fel is idézi a közkeletűen ismertté vált példákat: Zénón aporiáit Akhilleuszról, aki hiába siet, soha nem éri el a célját, mert soha nem éri utol, aki vagy ami előtte halad, illetve a „*mozgás*” főnévről, ami olyasmint jelez, ami minden ponton nincs és minden ponton van, továbbá Beckett műveiben a sok-sok dinamikus replikát a várásról Godot nem jöttére vagy a szoba-intérieur leírását Murphyval a hintaszékben, aki a külső világból

egyre csak azt a mondást hallja: „*Quid pro quo! Quid pro quo!*»¹⁶ Amikor idézi őket, valójában saját verseinek „*eszmélés-se*”-jét határozza meg: a lehetetlen kihívást, hogy szó-jelek képes „*van*”-alakzatában jelenítse meg a lét idejének képtelen „*nincs*”-alakzatát.

Az eddigiektől eltérően nem említtem most e lehetetlen kihívás korábbi alakzatait, épp, mert túl sokat kellene idézni, sőt úgy vélem, hogy joggal lehetne az egész lírai életművet ennek a kihívásnak a perspektívájából értelmezni.

Ebben a kötetben Tandori egy, az ő eddigi költészetétől is idegen sémára jutott, amelyet viszont csaknem teljesen egységesen fel lehet ismerni mindegyik tömbnek a verseiben: mindegyikükben az alkotói időfolyamat (de)komponálódik, amelyben a beszédaktus felfokozott dinamikája állandóan építi és szétbontja, állítja és megállítja saját maga alkotását. A szövegeknek hangsúlyosan erős, teleologikusnak ható mozgásuk van. Ezt az első szövegtömbben akár nyíltan ki is mondja: „*Egyenellenednek. Nekierednek*” (75.), „*Mint légvonatanban. / Vad rohanatanban.*” (77.), és elvontabb szinten majdnem mindig érzékelteti: „*Nagy ismeretlen. / S másmerre innen*” (81.), „*Mi sok macskómmal: / Kedvenc fotómmal. Mi lesz sok mindenemmel.*” (84.) A második szövegtömb „*anekdotikus stílusában*” (133.) a teleologikus mozgás nyilvánvaló, hiszen többnyire egy kvázi elbeszélést olvasunk. Idézem két versnek a kezdetét: „*Hát én meg mit kerestem tizenegy ke-riületben, mit kergettem / Kosztolányi terén*” (142.), „*Nem, hogy a hét sáv, teljes sebességű*” (143.); néhány versben pedig a meditációnak, illetve a meditálóknak a mozgását kell követnünk, „*Híg sivatag, ami nekem utána jön, ezt / a kifejezést találtam ki*” (133.), „*A száműzetés ez, hogy a számat, tollamat űzi valami egyre*”. (137.) A harmadik szövegtömbben szintén vannak tematikus versek, például: „*S hogy honnan indul. / Van: már ezen túl.*” (235.), „*Ím, cél indulás. / Íme, cél járás*” (244.); de még tisztán spekulatív témájú versek is határozottan érzékeltetik a teleologikus mozgás alkotó elvét, mivel a mondatkijelentések vagy a lecsupaszított szó-jelek hektikus menetben vagy esetleg fúgaszerűen következnek egymás után: „*de elvégzett velem, / s hogy csak így ismerem, / valami nem-tudom-mit*” (213.), „*Nem. Semmi. Sem. Közt. / Nem-en célt-eszközt.*” (252.), „*Mást jár. Más helye. / Hely. Jár más. Más vele.*” (258.) Ennél nyíltabban és határozottabban alig lehetne, és kivált a posztmodern korban, egy költészeti alkotás teleologikus „*lényegét*” kinyilvánítani – de per-

szek akként, hogy egyszersmind gyökeres „*lényegtelenység*”-ét (273.) nyilvánítsa ki, tulajdonképpen már minden egyes szó, szintagma és kijelentés is önnön irányultságának defigurációját jelzi, sorozataik pedig megszállottan bármilyen teleologikus mozgás szétbontását kép(telen) ezik. Az első szövegtömb egyik egészen lidérceesen pontos önmeghatározása szerint a szöveg „*helytében lejár*” (80.) (nem állom meg, hogy meg ne jegyezsem: ezt Arany is írhatta volna, pedig ő nem olvasta Beckettet és talán Zénónt se). Ennek jegyében jut el a kontrasztált lezáráshoz, „*Utak és mások. / Mind idegen vonatban*” (78.), vagy hogy két nem tematikus példát idézzek, „*Halnék is így, suttymban*” (84.), „*Másutt se máshogy volna*”. (86.) A második szövegtömbben a „*híg sivatag*”-os meditáció ahhoz vezet, hogy sehova nem vezet(het), „*Itt abba / is hagyom. S mit tesz még noteszom? / Eh no, semmit*”. (134.) A hétszavas történet egy mindent lebénító balesetet beszél el, a hosszú önelbeszélés pedig látványokkal, utazásokkal, balesetekkel, madarakkal és költészettel, amelynek során egymás után megidézi Zénónt és Beckettet, azzal a (klasszicizáló? vörösmartys? mindenestre bármelyik is, Tandori zárójelbe tette őt) formulával zárul: „*(de akkor beomolva pusztul)*”. (118.) A harmadik szövegtömbben pedig tulajdonképpen mindegyik vers az önmegfosztás ateleológiáját követi végig. Idézem a fentebb idézett részletek (legtöbbnyire kezdetek) utolsó sorait: „*Honnét csak ez. S mi helyett.*” (236.); „*Emlék épp elég marad.*” (244.); „*De láng rész, üszök rész: / enyészten csak önfogytán / – Várok csak magányt s csendet.*” (214.); „*Nincs közt. Ha nincs két. Félbe.*” (252.); „*Fél felet. Áttör. / Nincs, hogy ami. Már ami.*” (258.); és hozzáfűzöm még a ciklus lezáró versének ön(nem)értelmezését. „*Olyasmí ez, mit ha valaki / egy jó 8000 méteres magasságba aprólékosan / feljut, de fogalma sincs, ott aztán hol van. [...] // S a többről nem tudok már...*” (269.) (Ezt vajon hogyan olvasta volna Nietzsche, a magas csúcsok szavainak próféta?)

Tandori joggal utal visszatezően arra, hogy ez a harmadik tömb a legfontosabb, és joggal írta itt bele a szövegbe a „*helyett*” szót, jelezve, hogy a kötet (majdnem) csupa direkt kijelentéssorozatának a jelentése végül kontrasztantikus vagy kontraretorikus. E harmadik tömbben írja leginkább közvetlenül, vagyis örökké „*helyett*” azt, amit emberi szó-jellel *képtelenség* átírni: az időt, az idő felfoghatatlan mozgását és mozdulatlanságát. A szövegek, egy megszállott beszédaktus „*ciklon-erejével*” haladnak, de

ez a beszédaktus egyszersmind saját magát megszállottan folyton mozdulatlaná teszi, és a lezárással végérvényesen ateleologikusan megszünteti. A versek mindegyik kijelentése, vagyis mindegyik szava ponttá (át)íródott, vagyis „*pontokká szabadul*”-t (284.) kijelentés-idő, vagyis szó-idő, amely szüntelenül továbbfolyik, és szüntelenül megáll. Erre a modellre ismerünk rá a kötet egészének a felépítésében is: egy „*kopernikuszi fordulat*” meghirdetésével kezdődik, a fordulatot különféle tömbök végtelenített változataiban fejt ki és viszi egyre tovább – de saját maga „*tartalomjegyzékével*” zárul, amelybe még azt is beleírja, hogy „*nem tartalom*” (282., 284.), legutolsó kijelentése szerint a szó-jelek megteremtésének ideje saját maga „*nincs*”- „*van*” címének megismétlésével áll meg végérvényesen. Ezzel az alkotásmodelllel összehasonlítva a téma korábbi modelljei, amelyek mind a versszöveggel, például a KAVAFISZ-HAIKU nyolc szavával (TALÁLT TÁRGY, 239.) vagy minden egyes szonett 14 sorával (MÉG IGY SEM) véget érő életidő elképzelésére íródtak, akár banálisnak hathatnának. Tandori nyilván azért utal rájuk vissza, és főként az első három kötetre, amelyekben saját költészeti életművének időalaptémája megfogalmazódott, hogy végül is érvénytelenítse őket – és nyilván ugyanezért, értsd: kontraszemantikusan emlékezteti állandóan az olvasóját a világirodalomra és külön a magyar irodalomra. Mindig következetes volt lírai eszmélésének a megvalósításában, de azt hiszem, életművének egészében most jutott nem az egyik végtelen alakzatra, hanem az egyetlen (EGYETLEN) (!) végtelen hatvány- és gyökpentalakzatra, vállalva, hogy már nem is költészetet alkotson, hanem egy olyan idő „*helyett*”-költészetét, amelyről csak ő és esetleg „*már*” „*ő*” „[s]em” „*tud*”.

„*Nem az énekes szüli a dalt: / a dal szüli énekesét, / Lobbanj föl, új dal, te mindenható! / Szülj engem újra, te csodaszép!*”, írta Babits (MINT FORRÓ CSONTOK A MÁGLYÁN). „*Olyan, hogy Tandori Dezső, / nem volt. / Tandori Dezső egyszerűen én voltam*” (268.) – írja Tandori. Melléjük állítok egy harmadik önmeghatározást, amelyet Schönbergről olvastam. Amikor katonai szolgálatát teljesítette, állítólag egy tiszt megkérdezte tőle, ő-e Arnold Schönberg, a zeneszerző. Azt válaszolta volna, hogy valakinek el kellett vállalnia, és mivel nem akadt rá más jelentkező, ő tette meg. Olvassuk össze ezt a hármat: így, együtt mintha mégis értésünkre hoznák, milyen kihívás alkotott meg ezekben a versekben.

Jegyzetek

1. Ismertetésben a versek lelőhelyét a szokástól eltérően nem cím szerint, hanem az egyes kötetek oldalszámával adom meg. Nem elsősorban terjedelmi megfontolások miatt, hanem, mert úgy vélem, ez az idézőtechnika jól beleillik az általános felfogásba, amelyet Tandori költészetéről megfogalmazok. A korábbi kötetek esetén a zárójelben megadom a cím egyik kulcsszavát és az oldalszámot; ha pedig ebből a legutolsó kötetből idézek, csak az oldalszámot adom meg. A következő könyvekből idézek: TÖREDÉK HAMLETNEK. Szépirodalmi, 1968; EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA. Magvető, 1973; A MENNYEZET ÉS A PADLÓ. Magvető, 1976; MÉG ÍGY SEM. Magvető, 1978; FÖLD ÉS VADON. Európa, 1978; A ZSALU SAROKVASA. Magvető, 1979; AZ ERŐSEBB LÉT KÖZELÉBEN. Gondolat, 1981; HÉRAKLEITOSZ H-BAN. Hatvány Lajos Múzeum Füzetei, 1981; A FELTÉTELES MEGÁLLÓ. Magvető, 1983; SÁR ÉS VÉR ÉS JÁTÉK. Magvető, 1983; CELSIUS. Magvető, 1984; A MEGNYERHETŐ VESZTESÉG. Magvető, 1988; KOPPAR KÖLDÜS. Holnap, 1991; A SEMMI KÉZ. Magvető, 1996; FÖMŰ. Liget, 1999; AZ OCEÁNBAN. Tiszatáj, 2002; HÉT FEJLŐVÉS. Ab ovo, 2002; BŰNÖS-SZENT LÓFOGADÁS. Jaffa, 2007; ÖRDÖGLAKAT. Pro Die, 2007.

2. Emlékeztetőül: Arany fordításában: „hisz egy verébfi se eshetik le a gondviselés akarata nélkül”. A két változat között hatalmas a különbség. Arany a bibliai gondviselésről ír, amelyik olyan általános, hogy még az utolsó „verébfi”-t is magába foglalja, és így elejti a „special” jelzőt; míg Tandori, ha kimondatlanul is, de ezt a jelzőt költi meg, és ugyancsak akaratlagos hangsúllyal arról a gondviselésről ír, amelyik csak ennek a verébnek jár.

3. A fordítás épp a kulcskifejezésekben akként tökéletesen pontos, hogy szemantikailag eltávolodik. „On a black wall, unidentifiable birds / Swivel their heads and cry. / There is no talk of immortality among these! / Cold blanks approach us / They move in a hurry.” APPREHENSIONS. Sylvia Plath: THE COLLECTED POEMS. Faber and Faber, 1989. 195.

4. Idézetekről szólva: a Tandori-kritika elhíresült mondasát Farkas Zsolt nem kitalálta, hanem csak a név kicserélésével lefordította Anatole France mindenestere egyik legszerencsétlenebb irodalmi kijelentését, amellyel azt indokolta meg, miért nem olvassa el a BIMBÓZÓ LÁNYOK ÁRNYÉKÁBAN akkor megjelent két kötetet: „Az élet túl rövid, és Proust túl hosszú.” A mondat aztán valamiféle szállóigévé is vált.

5. Nietzsche: KORSZERŰTLEN ELMÉLKEDÉSEK. Atlantisz, 2004. 176.

6. Wittgensteinnél: „A világ mindaz, aminek esete fennáll.”; „Vagy fennállhat valaminek az esete, vagy nem állhat fenn, és ugyanakkor minden egyéb marad azonosan.” In: LOGIKAI-FILOZÓFIAI ÉRTEKEZÉS – TRACTATUS LOGICOPHILOSOPHICUS. Akadémiai, 1989. Második, javított kiadás. Márkus György fordítása. 11. A homonim for-

mulát Shakespeare-nél, egy veréb „esése”-ről, „eset”-éről (Fall!) a bevezetőben idéztem.

7. Korábban pedig már Rilke is leírta a SCHLAF-MOHN című versében, hogy a mákalakzat „konkav” lenne, Tandori gondolhatott erre, hiszen sokat lefordított Rilke utolsó, valóban homorú alakzatú verskompozíciói közül.

8. Érdekes, hogy akkor mintha még nem érzékelte volna a két sor mérhetetlenül problematikus értelmét. Fordítása gyönyörű: „Már minden ormot / Csend borít”, de megkerüli azt, amit e mostani verseskötetben teljes érvényében tematizál. Egy analóg példa, amely az eredetiben szinte az „ist” abszolút predikatív értékét állítja, illetve tagadja: 1988-ban lefordította Rilke DUINÓI ELÉGIÁK-ciklusát, köztük tehát a NEGYEDIK ELÉGIÁ-t is, benne a mondattal. „Alles / ist nicht es selbst.”; „Semmi sem egyetlen / önmagával.” (Rainer Maria Rilke: DUINÓI ELÉGIÁK. Ford. Tandori Dezső és Teller Gyula. Helikon, 1988. 17.) Ma, e kötet után, ezt biztos egész másképp fordítaná.

9. Derrida egyik vonatkozó elemzése szerint: „de ezek a lehetőségek nem mindenekelőtt és nem egyedül egy tulajdon test, hús-vér egység, az értelmet és az érzékelhető egy voxban csodálatosan egyesítő »élő teremtmény« lehetőségei; hanem a testeket feldaraboló vagy éppenséggel már nem általuk vezérelt szekvenciákba beíró tagolások játéka. [...] Mallarmét inkább érdekelte a szó felboncolása, mint tulajdon életének integritása.” Jacques Derrida: A DISSZEMINÁCIÓ. Jelenkor, 1998. 246. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (a kötetben nincs jelezve, hogy melyik részt ki fordította).

10. Egyszer ezt is definiálja, de érdekes módon itt kevesebbet, konvencionálisabbat mond, mint amit létrehoz, ezért csak így idézem: „Amihez minden képzavar kevés / maga az önmagában megzavart kép.” (MEGNYERHETŐ, 84.)

11. Guillaume Apollinaire: VÁLOGATOTT VERSEK. Magvető, 1958. 39.; Rónay György: MODERN FRANCIA LÍRA. Vigilia, 1939. 49. Az eredeti sor: „Les jours s'en vont je demeure”.

12. DIE VORSOKRATIKER. Hg. von Wilhelm Capelle, Kröner, 1968. 38.

13. ORPHIKUS HIMNUSZOK. AZ ÁLOMHOZ. Devecseri Gábor fordítása. In: GÖRÖG KÖLTŐK ANTOLÓGIÁJA. Európa, 1959. 592.

14. Goethe: ORPHIKUS IGÉK, REMÉNY. Somlyó György fordítása. In: KLASSZIKUS NÉMET KÖLTŐK A KÖZÉPKORTÓL A XX. SZÁZADIG. Európa, 1977. I. 357.

15. Apollinaire: A MEGCSALT SZERETŐ ÉNEKE. Vas István fordítása. In: VÁLOGATOTT VERSEK. Magvető, 1958. 51., 67. – ez az egyetlen strófa, amely a hosszú versben kétszer megismétlődik.

16. Zénón aporiáiát és fentebb Gorgiasz tanait ugyanannak az antológiának az alapján foglalom össze, 169. skk., 343. skk. Samuel Beckett: MURPHY. Ford. Tandori Dezső. Magvető, 1972. 23–24.

Pór Péter