

tőlünk, nincs többé, leváltják. Másfelől: *elköszönés* és *különszakadás* egyként az elválást festi le, redundánsan, önjelölőn – én sokkal inkább hallom azt, ahogy maga a különszakadás mond búcsút, valahogy úgy, ahogyan *üdvözlő viszontlátás* volna lehetetlen-lehetséges. Mindezt egy különös, eltorlaszolt(?), megakasztott(?) pályafutásként, *Aufhebung interruptusként* képzelem el, amelyben a le/megakadó folyton csak magára akad, nem másra. Ezért érzem sokatmondónak, hogy kriptikusként ti az „idegenebb” és a „várakozás” motívumait emeltétek ki; összezsengeni, pontosabban összeütközni vélem *A földi pálya* masszívabb tartalmait. „A nem-is-kértet, hogy elérkezik, / üdvözljem?” – a váratlan, az abszolút idegen [másik?] üdvözlése nem adja rögtön magát. Ugyanakkor a „nem-is-kért” nem feltétlenül a kéretlen vagy a nem-akart. Mégis, a vers végén háromszor, és különbözőképpen emlegetett várakozás ennek a nem magától értődő üdvözlésnek, nem kevésbé sikerületlen, ikergeresztusa. A kezdeti zavart, hogy mitől is *idegenebb* bármi, mihez képest, az ismerős másik zárja keretbe, pontosabban a nézőpontok szédítő sokasága miatt alig-alig modellezhető, a másik által megvont, de meg- és elvonságában felismert idegenségre: „[i]gazi együttesüktől megóvtak”. És nem igazi együttesük mi volna? Gyönyörű húzás az „együttes” formula: együttesük, az övék, mely nem rejtőzködő voltában bizonyára együttesünkhöz vezetne, olyan konstellációhoz, melyet *A földi pálya* újra és újra tagadni látszik. De a jelen boltozat alatti különös felosztásban mégis a beszélő számít madárcsontúnak, amennyiben őt óvják meg maguktól a mások – hogy visszautaljak az „erősebb lét” Rilkejére, valami istenség óvja így teremtményét az *igazi* alakjától [a birtokviszonyok megint!], amikor csipkebokor vagy éppen felhő képében mutatkozik meg. Barátsággal: M.

Jánosa Eszter

A másik eredeti

TANDORI DEZSŐ KÖLTÉSZETÉNEK AUTOBIOGRAFIKUS VONÁSÁIRÓL

Tandori életművét kezdettől fogva meghatározza az önéletrajziséggel való játék, amely egyfajta disszeminatív logikát követve ismételten, egyre táguló értelmezési horizonton veti fel *élet* és *mű* viszonyának kérdését, végső soron pedig az irodalom és a képzőművészet határterületei felé mutat. Már a *Töredék Hamletnek* utolsó verseiben megmutatkoznak bizonyos autobiografikus vonások, majd az *Egy talált tárgy megtisztítása* lírájában még inkább előtérbe kerül ez a tendencia: az *Életrajzi töredék* című ciklusban a *T. D.* monogrammal jelölt szerzői név egy belső intertextualitás utalásrendszerének részévé válik. A hetvenes évek második felétől kezdve kerülnek előtérbe a medvékkel együtt játszott házi kártyabajnokságok leírásai, majd a nyolcvanas évek elejétől a madarak gondozásához kötődő szövegek válnak meghatározóvá, tovább komplikálva az írás és az általa alakított, hangsúlyozottan művi életforma viszonyát. Tanulmányomban egy rövid elméleti áttekintő után az *Egy talált tárgy megtisztítása* poétikájára is visszautalva, *A feltételes megálló* [1983], illetve a *Celsius* [1983] című kötetekből választott versrészletek alapján vizsgálom

az önéletrajziség kérdését a madarak gondozását leíró szövegekben, és kitérek a Tandori-életmű képzőművészeti kapcsolódásaira is.¹ Ennek során elsősorban az önéletrajziség derridai értelmezését tartom szem előtt, amely erős szálakkal kötődik Emmanuel Lévinas gondolkodásához.

A Philippe Lejeune nevéhez fűződő *önéletrírói paktum* értelmében az autobiografikus művek formai vagy narratológiai jegyek alapján nem különíthetőek el egyértelműen a fikciótól, az olvasó tulajdonképpen a szövegen kívüli szempontok alapján, a szerzői név hitelességét mérlegelve döntheti el, hogy önéletrajzként olvassa-e az adott művet.² Paul de Man annak ellenére, hogy nem ért egyet Lejeune-nel, magát a szöveget illetően hasonló álláspontra jut: „Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le.”³ De Man szerint egyrészt minden szöveg önéletrajzi, másrészt viszont egy sem lehet az, mert a szöveghez tartozó személy feltételezése az olvasás sajátossága: „[...] a prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni.”⁴ Ugyanakkor de Man kikerüli azt a kérdést, hogy ha a prosopopeia alakzata az olvasás sajátosságaként folyamatosan működésben van, hogyan győződhetünk meg az általunk érzékelt arc/maszk ürességéről, tehát hogyan függetleníthetjük magunkat a nyelv ezen illuzórikus funkciójától.

Schein Gábor Kertész Imre regényeinek önéletrajzi vonásai kapcsán az autobiográfia másféle koncepcióját helyezi előtérbe, amely Tandori életműve szempontjából is relevánsabb lehet. Írás és élet viszonyát egyfajta állandó mozgásban lévő körkörösésként értelmezi, amely lehetetlenné teszi egy irodalomtól független szerzői életrajz elkülönítését: „Az írás és az élet Kertészre jellemző viszonyának értelmezésekor nem használhatók az önéletrajzi szerződés köré rétegződő olvasásmódok. Kertész esetében az élet és az írás között nem állítható fel metonimikus (hierarchikus vagy időrendi) kapcsolat. Az írás az egyedül lehetséges, az írásban felszabaduló és felszámoló életformaként jelenik meg az olvasói szemek előtt, és mint ilyen, kétségtelenül egy, a német kora romantikában bejelentett eszményt újít meg a maga gyökeresen más feltételei között.”⁵ Élet és mű egymásrahatásának feltételezése Tandori poétikájában szintén egy Rimbaud költészetéig visszanyúló romantikus hagyomány átértelmezéséből fakad („ÉN – az mindig valaki más”), amely a hetvenes évek neoavantgárd tendenciáival, különösen Erdély Miklós gondolatvilágával és Duchamp művészetének hatásával

1 Jelen tanulmány szerkesztett változata a *Subjektumkoncepciók Tandori Dezső költészetében*

című doktori disszertáció egyik fejezete. Lásd. <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/86017>

2 Philippe Lejeune, *Az önéletrírói paktum*, ford. Varga Róbert, http://acta.bibl.u-szeged.hu/8618/1/fosszilia_2002_1_4_132-158.pdf [Hozzáférés: 2025. január 26.]

3 Paul De Man, *Az önéletrajz, mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji 1997/2–3, 95–96.

4 De Man, *l. m.*, 101.

5 Schein Gábor, *Auschwitz: írás, élet és irodalom Kertész Imre három regényében*, Kalligram 2020/1., 84.

fonódik össze. Tandori egy 2008-as interjúban líranyelvének kétféle kötődését emeli ki: „A romantikus vers híve voltam, majd, ahogyan Várady Szabolcs mondta rólam: kiürítettem a költészetet. Mára újra romantikus költő vagyok. Romantikus és avantgárd.”⁶ Ugyanakkor a költészet „kiürítésének” gesztusa, amely itt elsősorban az *Egy talált tárgy megtisztítása* poétikájára utalhat, szintén romantikus gyökerekhez nyúlik vissza. Rimbaud elhallgatásának gesztusa, illetve ennek inverzeként a lényegtelennek tűnő, hétköznapi mozzanatok dokumentálása, a neoavantgárd áramlatokhoz, pontosabban Marcel Duchamp és Erdély Miklós művészetéhez kapcsolódva idéződik fel Tandori életművében. Az ars poeticaként is olvasható *Egy vers vágóasztala* az írást emellett az ottlikli *akadályfutáshoz* hasonlítva „az elbeszélés nehézségeit” az élet szerves részeként teszi érzékelhetővé, így végső soron etikai kérdések felé mutat. A Tandori által „élet-mű”-nek nevezett poétikai attitűd, egy más lényekkel közös „élet” közvetítésének igényén, ugyanakkor a közvetítés lehetetlenségének tudatán alapul. Ebből adódóan Tandori esetében sem gyümölcsöző azon olvasásmódok alkalmazása, amelyek a szerzői önéletrajzot a nyelv szféráját megelőző, vagy attól világosan elkülöníthető referenciaként értelmezik. Schein Gábor *Alternatív modernségek koncepciója felé* című tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az irodalmi tér nyelvi konstrukciói és a társadalmi tér nyelvjátékai között bonyolult kölcsönhatások zajlanak, ezért az esztétikai szféra egyértelmű elhatárolása nem megvalósítható.⁷ Ezen nézőpont háttérét a Derrida által érvényesített tágabb szövegfogalom adja, amely magába foglalja az úgynevezett reális, gazdasági, történelmi, szociális és intézményi struktúrákat is.⁸ Ennek értelmében a realitás nem a jelenlét közvetlen tapasztalataként mutatkozik meg, hanem a nyom struktúráját hordozza.⁹ A „valóság” így csak az értelmezői tapasztalat által válik hozzáférhetővé. Simon Critchley *The Ethics of Deconstruction* című könyvében felhívja a figyelmet arra, hogy Derridánál a textus és a kontextus szó ugyanúgy a nyomok differenciákból szövődő hálózatának vonatkozásában értelmezhető.¹⁰

Tandori életműve – nagyrészt Duchamp hatásának köszönhetően – nem illeszthető be egyértelműen az irodalom szűkebb értelemben vett keretei közé sem, mert egyrészt a kortárs képzőművészeti kifejezésformák (különösen a concept art) felé közelít, másrészt az *élet* és *mű* közötti határvonalat elbizonytalanítva a neoavantgárd áramlatokra jellemző liminális helyzeteket, az intermediális rögzíthetlenséget helyezi előtérbe. Tandori Duchamp-hoz hasonlóan látszólag marginális tevékenységeket folytat, amelyek nélkül írott műveinek értelmezése lehetetlenné válik. Lírájának autobiografikus vonásai leginkább Jacques Derrida gondolkodásához közelítve értel-

6 Tandori Dezső, *Romantikus költő vagyok, és avantgárd. Tandori Dezső hetvenéves, riporter Kelen Károly, Népszabadság* 2008. dec. 8., 12.

7 Schein Gábor, *Alternatív modernségek koncepciója felé*, Irodalomtörténet 2011/2, 204–226.

8 „What I call ‘text’ implies all the structures called ‘real’, ‘economic’, ‘historical’, socio-institutional, in short: all possible referents. Another way of recalling once again that ‘there is nothing outside the text’. That does not mean that all referents are suspended, denied, or enclosed in a book [...]. But it does mean that every referent and all reality has a structure of a différential trace [d’une trace différentielle], and that one cannot refer to this ‘real’ except in an interpretative experience.” Jacques Derrida, *Limited Inc., Galilée, Paris, 1990, 273*. Idézi Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction*, University Press, Edinburgh, 2014, 39.

9 Critchley, *I. m.*, 39.

10 Uo.

mezhetőek, amely Emmanuel Lévinas filozófiája nyomán a Másikhoz fűződő viszonyt mint lekötelezettséget tekinti az önéletrajziség forrásának.

Derrida „*En ce moment même dans cet ouvrage me voici*” című enigmatikus írása Lévinashoz való hűségének dokumentuma, amelynek egy bizonyos ponton szükségszerűen hűtlenségbe kell átfordulnia, amennyiben Lévinas filozófiájának rejtett Másikaként a nőt nevezi meg, és ezáltal az életmű belső logikáját követve, a corpus feminista kritikáját adja. A szöveg az írás folyton elcsúszó jelen idejét követve kutatja a Másik nyomait, amelyek csak megszakításként jelenhetnek meg a nyelv közegében, és mindeközben végig aposztrofikus, illetve dialogikus viszonyban marad egy meghatározatlan olvasóval: „Nem mondom ki a nevedet, nem is írom le [inscrirai], mégsem vagy névtelen számomra most ebben a pillanatban, amikor ezt mondom neked, mint egy levelet küldve, átadva neked, hogy halld meg, vagy olvasd el [...]”¹¹ A szövegben az írás korporealitása válik hangsúlyossá, amely egy tökéletlen és halandó test nyomait őrzi. Az *Otobiographies* című előadás szintén az élet és mű között húzódó határvonal dinamikus térbeliségét hangsúlyozza, amely nem egyenes vonalként választja el egymástól a szerzőt és az életművet. Terének kiszögellőkkel és visszahajlásokkal teli alakzatai a test és a corpus között mozognak. Derrida Nietzsche filozófiai szövegeinek autobiografikus vonásai nyomán egy lépéssel élet és halál ellentétén túlra helyezi az önéletrajziséget, amely a Másikhoz fűző lekötelezettségként, adósságként értelmeződik: „[...] ha az élet amelyet él és elbeszél magának [»autobiográfia«, ahogy nevezik] nem lehet elsősorban az ő élete, csak egy titkos szerződés, egy egyszerre kódolt és felfedett hitel, egy adósság, egy szövetség vagy jegygyűrű által, akkor amíg ez a szerződés nincs tiszteletben tartva – és ez csak valaki más által történhet meg, például általad –, addig Nietzsche írhatja azt, hogy az élete talán csak előítélet, »es ist vielleicht ein Vorurteil dass ich lebe...«”¹²

Az önéletrajziség derridai koncepciója azért is válhat különösen fontossá Tandori életművének tekintetében, mert Derrida *L’animal que donc je suis* című előadása (szintén Lévinas filozófiájának nyomán haladva, ugyanakkor kritikusan viszonyulva hozzá) egy embertől különböző lényt helyez az autobiografikus Másik pozíciójába: „Mondhatjuk-e azt, hogy időtlen idők óta néz minket az állat? Milyen állat? A másik. Gyakran kérdzem magamtól, csak hogy lássam, hogy *ki vagyok* – és *ki vagyok* [kit követek] abban a pillanatban, amikor ruhátlanul, csendben, meglep egy állat tekintete, például egy macska szeme, és igen, nehezemre esik leküzdeni a zavaromat.”¹³ Egy állat pillantása az emberi határaitra vet fényt, így a humán önmeghatározás forrásának is tekinthető. A szubjektivitás ebben az értelemben a Másik tekintetének való kitettség állapotában az emberi meztelenséghez kapcsolódó szégyenérzetből származik. Derrida ugyanakkor előtérbe helyezi az önéletrajzot a vallomással szemben, amely eleve valamiféle rejtett bűnt feltételez, és az „igazság” feltárására készlet. Tandori életműve ennek alapján

11 Jacques Derrida, „*En ce moment même dans cet ouvrage me voici*” = *Textes pour Emmanuel Lévinas*, szerk. François Laruelle, Jean-Michel Place, Paris, 1980, 23–24. Az idegen nyelvű forrásmegjelöléssel ellátott tanulmányok részleteit, ha másképp nem jelölöm, most és a továbbiakban is saját fordításomban idézem.

12 Jacques Derrida, *Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Editions Galilée, Paris, 2005, 48.

13 Jacques Derrida, *L’animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, 18.

egyértelműen autobiografikus vonásokkal rendelkezik, de nem feltétlenül vallomásos jellegű, nem a pszichoanalitikus mélységekbe merülő önfeltárás felé tart.

A recepció már a hetvenes évek végétől kezdve érzékelte Tandori műveinek személyes hangütését, amely akkoriban még egyrészt vádként fogalmazódhatott meg, másrészt a hagyományos értelemben vett konfesszionális tematikus indikátorainak hiánya is zavart keltett. Balassa Péternél már 1978-ban felvetődik a rejtőzködés, a „hiányzó lényeg” képzete, és a valódi közelség, az érintés, sőt a szeretet képességének hiánya helyeződik szembe a művekkel.¹⁴ Farkas Zsolt 1994-ben megjelent, rendkívül fontos és éleslátó kritikája lényegében az előbbi gondolatmenethez nyúlik vissza, ugyanakkor Tandori életművének olyan jellemző vonásaira mutat rá, mint a kamuflázs, a csábítás, a gesztus, a provokáció és a hibák előtérbe helyezése.¹⁵ Ezzel reflektálatlanul egy Mallarmé [és nálunk Weöres Sándor] lírájához visszanyúló irodalmi hagyományba illeszti be Tandori életművét, amelyben kiemelt szerepet kap a vágy, az erotika, az illúzió, a véletlen, a mozgás, a folyton elillanó Másikhoz fűződő viszony. Farkas ennek kapcsán kifejezetten Derrida filozófiájára utal, de a csalóka, „beteges” vággyal az „egészséges” kielégülés képzetét állítja szembe. Elsősorban tehát nem is Tandori életművének kritikáját fogalmazza meg, hanem egy irodalmi hagyománnyal helyezkedik szembe, amelynek jellegzetes vonásait erősen leegyszerűsítve, a *neoavantgárd* korszakfogalom ernyője alá vonva utasítja el.

Az autobiografikus vonások értelmezésében kulcsfontosságú lehet a Marcel Duchamp művészetével vont párhuzam is, mivel Tandori életműve a képzőművészet felé tájékozódva gyakran a szűkebb értelemben vett irodalmiság határvidékén mozog. Duchamp-hoz hasonlóan Tandori számára is rendkívül fontos volt a fényképezés, rajzok készítése, a jegyzetelés és a dokumentálás, amely a madarakkal közösen megalkotott „élet” lenyomataként értelmezhető, ugyanakkor mindez nem utólagosan, hanem az együtt töltött időt alakítva, attól elkülöníthetetlenül, az „élet” részeként formálódott. Tandori esetében ennek egyértelműen etikai tétje van, mert a Másikhoz fűződő viszony dokumentumai a *nyom* anyagszerűségét és a szubjektivitás testiségét elválasztó határterületen mozogva az identifikáció elsődleges forrásává válnak. Már Fried István is felhívja a figyelmet arra, hogy a Tandori-életmű önéletrajziséga hangsúlyozottan „»művi«; azaz művektől függő, maga is mű, sokfelé osztva, nyílt titokként.”¹⁶ Ezt alátámaszthatja a *A személyes avantgárd* című esszé is, amely a madarak gondozásával töltött mindennapokra utalva az *intermedialitás* fogalmával játszik: „Az *intermediális-átélt*, a *médium-átélt*, vagy kötőjel nélkül, vagy inkább: a *médium-art-élt*, ez a terminológiai szó illhet az én avantgárd-élet-példáimra. Mindehhez a belső intenzitás szükséges.”¹⁷ Besorolhatatlanság és liminalitás jellemzi például az 1976-os *A mennyezet és a padló* című kötettől kezdve a művek sokaságában dokumentált házi kártyabajnokságokat is, amelyek Duchamp sakkhoz való viszonyával állíthatók párhuzamba. A madarak gondo-

14 Balassa Péter, *A felnőtt D'Oré szenvedései. Tandori Dezső: Miért élnél örökké*, Jelenkor 1978/7–8, 669–672.

15 Farkas Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. [A neoavantgárd és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben]*, Nappali Ház 1994/2, 82–96. https://konyvtar.dia.hu/xhtml/_szakirodalom/tandori_farkas_az_iro_ir_az_olvaso_stb.xhtml [Hozzáférés: 2025 január 26.]

16 Fried István, „Önéletrajziség”, *Tandori Dezső, költészet*, Parnasszus 2008/3., 44.

17 Tandori Dezső, *A személyes avantgárd*, Holmi 1990/9., 1017. <http://www.holmi.org/1990/09/tandori-dezso-a-szemelyes-avantgard> [Hozzáférés: 2025 január 26.]

zása, amely a mindennapok teljes átformálását igényelte, gyakran az írással egyidőben, az írást megszakítva zajlott, ami a közvetítés kérdését veti fel, különösen az 1984-ben megjelent *Celsius* és az 1988-as *A megnyerhető veszteség* című kötetek esetében.

Az irodalom határterületeit járva Tandori munkássága kapcsán Duchamp utolsó művének értelmezési kísérletei lehetnek segítségünkre. Az *Étant donnés* amellett, hogy a művészet intézményesült konvencióit kérdőjelezi meg, szintén egy (vagy több) eredeti visszaadására, azaz végső soron közvetítésre törekszik. A befogadó a voyeur szerepébe kerülve egy ajtóra vágott lyukon keresztül pillanthatja meg azt a szürreális tájba helyezett gipszöntvényt, amelynek formái egyszerre több női test közvetlen lenyomatát őrzik, egy különös „másolatot” hozva létre.¹⁸ A Duchamp szándéka szerint csak halála után nyilvánosságra kerülő installáció pontos helyét és kiállításának módját egy fényképes útmutató rögzítette. Az *Étant donnés* egyszerre testesíti meg a mulandóságot és a tökéletesség abszurdításba hajló illúzióját, így végső soron olyan szupplementumként értelmezhető, amely éppen azáltal kérdőjelezi meg az eredeti koncepcióját, hogy közvetlenül hordozza annak lenyomatát. Elena Filipovic Duchamp látszólag marginális, a művészet határterületein mozgó tevékenységeit vizsgálva kiemelten foglalkozik az *infrathin* fogalmával, amely értelmezése szerint az *Étant donnés* kapcsán is releváns lehet. Az *infravékony* Duchamp jegyzetei szerint két azonosnak tűnő dolog közötti végtelenül kicsi különbség, amely a megsokszorozódásra, a sorozatgyártás termékeire, illetve az öntőforma és az ugyanolyannak tűnő öntvények közötti viszonyra utalva eredeti és reprodukció (mint lenyomat) viszonyának kérdését veti fel: „A művész megítélése szerint nincs két dolog, amely ugyanolyan lenne: az ismétlődés elkerülhetetlenül különbséget generál, még akkor is, ha az végtelenül kicsi.”¹⁹ Filipovic kiemeli, hogy Duchamp az *Étant donnés* esetében olyan másolat létrehozására törekedett, amelyet infravékony különbség választ el a látszólag ugyanolyan eredetitől: „Annak nyitja, hogy miért alkalmazott ilyen komplex módszereket, úgy tűnik, hogy abban a levélben rejlik, amelyben kijelenti, hogy egy úgynevezett »másik eredetit« készít. Ugyanis az öntési technikán kívül semmilyen más módszer nem hozott volna hasonló eredményeket: az *Étant donnés* nem csak reprodukálta a [vágott, megfoghatatlan] testet, hanem lenyomatként örökre megőrizte annak a testnek a fizikai nyomát.”²⁰ Filipovic ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy az akt anatómiai pontatlansága éppen a gipszöntvény hitelességéből adódik, főképp annak tekintetében, hogy legalább két különböző test lenyomatainak összeillesztéséről van szó. Tandori a *30 éve halt meg Duchamp, még* című esszé tanúsága szerint ismerte az *Étant donnés*-t és az *infrathin* koncepcióját is, amelyet Calvin Tomkins Duchamp-életrajza nyomán a papír két oldalát elválasztó térként, illetve két kordnadrág-szár surlódásának zajaként ír le.²¹

Tandori életművében kezdettől fogva fontos szerepet játszik a *helyettesítés*, amely a hangsúlyozottan korporeális vonásokkal rendelkező írás által valósulhat meg. Már

18 Duchamp ehhez legfontosabb szeretőiről (Maria Martins teste, Mary Reynolds bőre) és második feleségéről (Teeny Duchamp karja) vett mintát. Elena Filipovic, *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2016, 235.

19 Filipovic, *I. m.*, 240.

20 Filipovic, *I. m.*, 245.

21 Tandori Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még* = Uő, *Kolárik légvárai*, Magvető, Budapest, 1999, 43–44.

az *Egy talált tárgy megtisztítása* versei is az írás anyagszerűségét és a szubjektivitás testiségét elválasztó határterületen mozognak, nyelv és korporeálitás, alakzatok és alakok liminális terében. Ebben a kontextusban az írás, a kép és a test ugyanúgy térbeli mintázatként értelmeződik, a szöveg materialitása pedig a testiséggel kapcsolódik össze, ami az önéletrajziség Derrida által körvonalazott koncepciójával mutat párhuzamokat. Az *Egy vers vágóasztala* szövege, amely több szempontból is ars poetica-ként működik, az írást a clochard²² képkivágásaihoz hasonlóan az emlékezés, a rekonstruálhatatlan „valóság” helyettesítőjeként értelmezi. A művészi tevékenység forrása ebben az értelemben az örökös hiány, és ami így létrejön, az egyrészt közvetlen lenyomat, féltve őrzött töredék, mégis valami teljesen más. Tandori poétikája megbontja, de nem számolja fel teljesen fikció és „valóság” dichotómiáját, inkább a köztük lévő viszony nyelviségből fakadó körköröségre és szupplementáris jellegére helyezi a hangsúlyt.

Tandori képzőművészeti kezdeményezései – különösen az indigórajzok – a lenyomatszerűség, az alapvetően megalkotott valóság sokszorosításának és módosításának kísérlete felé mutatnak. Tandori a hetvenes években Korniss Dezső *Illumináció*-sorozatának [1945–48] egyik alapképletét, az *ARC/ABLAK/KERESZT*-motívumot használja fel frottázs készítéséhez, amelynek kapcsán Hegyi Lóránd mutat rá az indigó és a dörzsoléses technika egyik lényegi mozzanatára: „[...] Tandori eltakarja az adott valóságot, elfedi a »talált tárgyat« (ami itt egy másik művész alkotása), fekete indigóval burkolja be azt, ami volt. S így a valóság és a létrehozandó új mű közé egy átlátszatlan, selymes, sejtelmes fekete függöny kerül. Egyetlen gesztus képes csak a két szféra, azaz az »eredeti«, az »adott« és a »keletkező«, a »létrehozott« között közvetíteni: a legszemélyesebb, csak Tandorira jellemző kéznyom, a személyes érintés.”²³ Az indigó képzőművészeti technikája [amely Erdély Miklós kreatívfejlesztő csoportjának nevét is adta] az *infravékony különbség* elvét az alapvetően művi „valóság” sokszorosításaként „eredeti” és lenyomat viszonylatában hozza működésbe, ami Tandori poétikája szempontjából is messzemenő következményekkel bír. A *személyes avantgárd* című esszé a nyomszerűséget és a részletek plurális nyitottságát az avantgárd jellegzetességeként nevezi meg: „Az avantgárd művészet termékeinek nyomszerűsége ugyanúgy együtttest kerít körénk, ahogy a hagyományosaké, s mégis: itt megannyi nyitva maradás közt téblábolunk [...]”²⁴ Különösen *A feltételes megálló*, a *Celsius* és *A megnyerhető veszteség* verseire jellemző a madarak mozgásának, pillanatnyi állapotainak dokumentálása, amely mintha az írással egyidőben történne, nyomot hagy a szöveg alakulásán is:

Megpróbálhatnám leírni azt is, ahogy a madár
lábát a karomon érzem. Fel van gyűrve
az ingem ujja, ott járkal a karomon.
Mintha lapozgatnék egy kisebb albumban,
és a körutak képei és fényképei váltakoznának.

22 A Tandori életművében ismételtelen visszatérő clochard-figura (Albert Langlois) Henri Colpi *Ilyen hosszú távollét* című filmjének szereplője. A film forgatókönyvét Marguerite Duras írta.

23 Hegyi Lóránd, *Tandori, a versrajzoló*, Tiszatáj 1988/12., 42.

24 Tandori, *A személyes avantgárd*, 1017.

Ám az érintés nem hangjelenség, amit érzek,
 az, legalábbis, nem. Ezért nem jut eszembe,
 hogy a madárlábak érintéseit betűkkel
 ábrázoljam vagy rögzíteni próbáljam. – – –
 – – – Mi az a különbség mégis,
 ahogy a madár lába a sárgarépát érinti
 és a salátaszőnyeget érinti, és ahogy
 a karomat érinti; melyik leírhatatlanabb.
 Mindkettő leírható, *ahogy* a hang leírható;
 a körutak nézhetőek, ahogy lefestették őket,
 apró reprodukcióik belekerültek ebbe az albumba,
 amelyet most mindjárt lapozgatni fogok. – – –
 – – – [...] ²⁵

Tandori lírája gyakran él a negáció és afirmáció váltakoztatásának eszközével. Az E/1. személyű beszélőnek egyrészt nem jut eszébe az érintések írásos rögzítése, másrészt a vers maga – különösen a kötőjelek sorozata – nem más, mint a madarak lépéseinek érzéki, nyomszerű megjelenítése. A leírhatatlanságra és a leírhatóságra való utalások szintén váltakoznak, a madárlábak érintése egy album lapozgatásához hasonlítódik, ugyanakkor a leírás éppen azért lehet autentikus, hogy vállalja az eltérést, mert már az *eredeti* érzet is reprodukcióként [körutakról készült képek és fényképek albumaként] tűnik elő. A madarakhoz fűződő kapcsolat tere, és maga az érintés is eleve az írás folyamata által befolyásolt, az írással egyidejű, nem előzi meg a lejegyzés mozzanatát, amely ennél fogva *eredeti* híján tulajdonképpen egy változatot sokszorosít.

A Tandori verseiben gyakran megőrzött gépelési hibák szintén az alkotás folyamatához kapcsolódó nyomokat őriznek. Bedecs László arra hívja fel a figyelmet, hogy a gépelési hibák megtartása a szövegekben egyfajta azonnalíságot imitál, mintha nem lenne idő a versek javítására, ugyanakkor az elütések gyakran tökéletesen illeszkednek a versformákba. ²⁶ Természetesen nincs mód annak rekonstruálására, hogy egy-egy mű pontosan milyen körülmények között formálódott meg. De Tandori életművét, esszéit, az általa közreadott fényképeket és a vele készült interjúkat ismerve nincs okunk kételkedni abban, hogy a nyolcvanas években íródott versei a madarak jelenlétében születtek. A hibák megőrzése viszont nem feltétlenül az azonnalíságot, a tisztázásra szánt idő hiányát imitálja, inkább egy-egy elütés tudatos jóváhagyásáról lehet szó, amely a Tandori számára is rendkívül fontos *véletlen* szövegszerű nyomait őrzi. Az életmű későbbi szakaszában ennek következetes végigvitele alakítja a *Koppar Köldüs* poétikáját. ²⁷ A megtartott hiba az írás anyagszerűségét emeli ki, és körülötte utólagosan is alakulhat a versforma.

25 Tandori Dezső, *Részlet = Tandori, A feltételes megálló*, Scolar, Budapest, 2009, 125–126.

26 Bedecs László, *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Kijárat, Budapest, 2006, 98.

27 Ennek kapcsán lásd Margócsy István következő gondolatait: „E kötet, mely alighanem a legvadabb módon távolodik el mindattól, amit hagyományosan költői személyességnek tekintettek, paradox módon [s a szerző eddigi műveihz képest is radikális nyíltsággal] csempészi vissza a személyesség megrázó mozzanatait [...]”. Margócsy István, Hajdú Gergely, Ambrus Judit, *Három írás egy könyvről. Tandori Dezső: Koppar Köldüs*, Holmi 1992/6., 859.

A nyolcvanas évek Tandori-lírája kapcsán a madarakkal megosztott *élet* és az alkotásfolyamat állandó kölcsönhatásáról beszélhetünk, ahol az „eredeti” és a „másik eredeti” között – Duchamp szavával élve – infravékony különbség húzódik. Az 1984-es *Celsius* című kötet első versének címe 12 kötőjelből áll, ami a madarak nyomait idézheti fel: – – – – – A következő versrészlet a madarak jelenléte és az írásfolyamat közötti viszonyba nyújthat bepillantást:

Abbahagyom
ezt az írást, mert Szpéró jöhet rám, itt
csípkedi a lábujjamat, s megyek,
a piros kockáson végig kell
dőlnöm, hogy legyen is valamim, ne
szoruljak írásra. De az írás épp
az, hogy van valamim. A kettő között,
ott az a kényes határvonal,
kétfelé dőlök róla egyszerre [...]

A vers az írás abbahagyását jelenti be, a szövegfolyam mégis folytatódik, lefesti Szpéró mozgását, a testi érintkezést a madár és a beszélő közt. A „legyen is valamim” felszólító módú alakja a Szpéróval közösen eltöltött idő megfoghatatlanságára, míg a „van valamim” az írásra utal, kirajzolva az *élet* és *mű* közötti hajszálvékony különbség terét, amely kettéosztja a lírai szubjektum alakját is. Mintha két piros kockás takaró lenne, amelyekre a megkettőzött beszélő egyszerre dől le: az írás folyamata által lefedett „eredeti” és egy „másik eredeti”.

A hetvenes évek közepétől kialakuló, Tandori által „élet-mű”-nek nevezett alkotás- és életforma a kortárs neoavantgárd képzőművészeti tendenciák, és különösen Marcel Duchamp művészetének hatását mutatja. A medvékhez és madarakhoz fűződő viszony kapcsán a szövegek ismételten reflektálnak a nyelv elégtelenségére, mintha egy másik, nem kizárólag nyelvi műalkotás (body art, happening, performansz, intermedialitás) közvetítésére tennének kísérletet, amely végső soron szintén értelmezői folyamatok által válhat hozzáférhetővé. Az úgynevezett „referencialitás” helyén tehát eleve a *helyettesítés* mozzanata, a madarak mozgása által befolyásolt írásfolyamat áll. Az *élet* ennek értelmében folyamatos önarchiválásként realizálódik, amely a Másikhoz fűződő viszony nyomait őrzi. Végső soron tehát Tandori munkássága esetében is lehetetlenné válik egy irodalomtól független szerzői életraajz elhatárolása, illetve maguk a művek sem értelmezhetők attól a választott életformától eltekintve, amelyet a madarak gondozása és ennek irodalmi dokumentálása alakított. Tandori – az önéletraajz derridai koncepciójához közelítve – körként, illetve gyűrűként utal arra a szerződésre, amely lekötő érvénnyel áll az írásfolyamat által lefedett eredet helyén: „Erre szerződöttünk: KEZDET BEN VOLT – A KAPCSOLAT. A létezők között. Ember, állat, növény... sorolhatnók. Hát ebből a nagy körből, e gyűrűből ragadunk ki egy igen csekély részt.”²⁸

28 Tandori Dezső, Tandori Ágnes, *Madárnak születni kell...!*, Natura, Szeged, 1985, 7.