

FIGYELŐ

DOLGOK ÉS VISZONYOK

*Tandori Dezső: Töredék Hamletnek
Második, előszóval bővített kiadás
Q. E. D., 1995. 130 oldal, 345 Ft*

*Tandori Dezső: Egy talált tárgy megtisztítása
Második, bővített kiadás
Enigma, 1995. 160 oldal, 392 Ft*

Aligha vitatható Tandori néhány könyvének korszakos jelentősége a magyar irodalomban. A TÖREDÉK HAMLETNEK a hazai ontologikus-filozofikus¹ költészet magaslata, a klasszikus modernség, a Babits-, Nemes Nagy-féle hagyomány olyan beteljesítése, amely a pálya későbbi módosulásainak, új utaknak is előjelzése. Az elhallgatásproblematikában; a Zen-koanok megjelenésével (KOAN I–III.), a viszonyok és áthatások kevéssé érzékletes ábrázolásával, a szöveggé vált versszubjektum-formálással. Első megjelenésekor, 1968-ban ez a könyv inkább klasszicizálóknak tűnt, végeredménynek. A második kötet tette nyilvánvalóvá, hogy egy robbanás előtti állapot feszültségét tartalmazta, melyből a kortárs világirodalmi és művészeti úttörésekkel párhuzamosan igen változatos Tandori-művek fejlődtek ki, „szárazodtak szét”.² Az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA³ a nyugat-európai és amerikai újításokkal egyidejű jelenség volt, az első olyan magyarországi verskönyv, amelyben a neoavantgárd utáni szemléletmód, nyelvfelfogás, személyiségkép ölt testet. Főként vizuális irányú konkrét-kísérleti darabjainak rokonai csak a világlírásban (amerikai Black Mountain, liverpooli popköltők, német konkrét költészet), az intermediális kísérletekben (Klee szövegei, Kurt Schwitters konkrét versei) és a határon túli merészen új magyar közlésekben (a párizsi *Magyar Műhelyben*, *Új Symposionban*) találhatóak. Sokkoló hatású könyv, melyre a kritika java és a pályatársak érzékenyen reagáltak, irodalomtörténeti helyének kijelölésére

viszont Kulcsár Szabó Ernő összegzéséig (1993)⁴ alig történt, több okból nem is történhetett volna érdemes kísérlet. Prózájával mostohábban bánt és bánik a recepció.

A MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ? sajátos morálfilozófiai esszéregény, mely a posztmodern és az amerikai minimalista epika jegyeit egyedi módon, de szinte példatárszerűen mutatja, jócskán megelőzve azokat a tanulmányokat, amelyek a posztmodern elbeszélés jellegzetességeit leírták Magyarországon.⁵ Ezért azután meglepő, bár magyarázható, hogy ez a látványként is újszerű, addig itthon kevésbé tapasztalt szövegjelleg éppen ebből az irányból alig kapott figyelmet, bár olyan kritikusok méltatták, mint Béládi Miklós, Balassa Péter, Radnóti Sándor, Tarján Tamás és mások. Azóta különösen jól látható, hogy legkevésbé sem avantgárd meghökkentési szándék vagy idegen utak követése teremtette. A pálya szerves belső alakulásának olyan állomása volt, amely világérzékelését és technéjét tekintve sok mindent megvalósított abból, ami „divat volt vagy divat lett”.⁶ És amely mű ugyanúgy őskönyve a későbbi sajátos hazai posztmodern epikának – beleértve a Tandoriét is –, mint ahogyan határkő a TALÁLT a költészeti paradigmaváltásban. Minderre imigyen legyint az író: „*Nem akarom magam sehonnét kitagadni. A posztmodernből se. De oly világos, hogy azt a hetvenes évek elején el lehetett intézni.*”⁷

Úgy tűnik, ki kell mondani az evidensnek tűnő szavakat, vagy úgy járhat a kritika ezzel a könyvvel is, mint a TÖREDÉK-kel, midőn köntörfalazás-mentes mai értékelését legegyszerűbben és helytállóan a szerzőjétől kapta meg.⁸

Látható, hogy Tandori a hatvanas-hetvenes évek fordulójától érzekelte a kortárs művészeti gondolkodás számos dilemmáját. Hogy a zeneit és a képzőművészetit is, s hogy mindez tudatos, azt esszéiben, regényeiben is tetten érhetjük, és a szakszövegekre is kiterjedő műfordításaiból is következtethetünk. A komparatív kutatás fontos összefüggésekre

lelhet a számos Tandori-magyarítást tartalmazó ARS POETICÁK A HUSZADIK SZÁZADBAN című gyűjteményben, az HOMMAGE-darabokban (BEC SOMAGOLT VÍZPART), a SÁR ÉS VÉR ÉS JÁTÉK-ban és a csak részletében kiadott versfordításregényben, a MÚHOLDAS RÓZSAKERT-ben.⁹ A MIÉRT?-ben a mimetikus próza hagyományos szerepvállalásait Tandori nem tudja és nem is akarja követni. Ugyanakkor nem mond le a fikcionalitásról, de ezt a fikcionalitást ő is konstruktív képességnek tekintti.¹⁰ A nyelv mint világ és a nyelv nélküli világ jaussi ellentmondására a nem írott világ *totalis* írásbeli fölfedezésével válaszol, az *erősebb lét* megteremtésével, ahogy ez Rilkére utaló egyik esszékötetének címében is említődik. Megbontja a narráció grammatikai és jelentésszerkezetét, megváltozik nála a jelentés hagyományos státusa, legkevésbé sem hisz abban, hogy egyszer s mindenkorra megállapított tartalmak közölhetők.¹¹ Ez a kérdéssé tevés nem jelenti azt, hogy végképp lemondana az ábrázolásról vagy az élmények közvetítéséről. Nyelve egészséges kapcsolatban van az élményvilággal, függ ezektől, nagyon is érzékeltet ez a nyelv élményszerűségeket. És – ahogy azt már ekkortájt Thoreau-val kapcsolatban is kifejtette – a megfogalmazott élet és a megélt élet egyenrangú élményként egymásodhat. Ebben látja az „*ómódinak álcázott összkép*” mögül kibukkanni a WALDEN-ben „*a mai irodalmi életérzés legteljesebb érvényű tartalmi őst*”.¹² Ő maga ugyan nem készít ómódi összképet, nagyon is szembeszökők a forma újszerűségei, mégis, van nála is bizonyos ómódiság, ez pedig a többé-kevésbé leplezett morális alapállás, a hagyományos értékek tisztelete. Valami izgalmas *költesség* jellemzi már ezt a Tandori-regényt. A TÖREDÉK verseinek prózapárhuzama az, ahogy egy lehetséges szellemi zsákutcával szembenézve ezt a szembenézést, ezt a küzdelmet jeleníti meg, és ez válik azután művé. Ezért egyszerre érezhetjük néhány vonásában tradicionálisnak és ugyanakkor roppant újszerűnek ma is az 1977-ben megjelent MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ?-t.¹³

Új volt a hazai – művekben látható – elbeszélés-konceptiókhoz viszonyítva ennek a könyvnek alkotásfilozófiai jellege is, ahogyan az írás mint aktus része, egyszersmind kommentárja is az életnek. Itt a nyelv önreflexi-

vitása, tulajdon formájához fűződő tudatossága beépül a szöveg szerkezetébe. Az elmélet így szerves részévé tud válni a történetnek, hogy ez azután a Tandori-komponálás alapjellegzetessége maradjon a legutóbbi, az 1996-ban publikált művekig.

Szembeötlő a kihagyásos ábrázolás, a koncentrikus kompozíció, az improvizációk szerepe, a jelentéktelenségekről való beszéd a közhelyesen fontos dolgok megkerülésével. Az érzelmesség hitelének visszaállítására az *ézelmesség-intellektualizmus* elegyben.¹⁴ Az írósnak mint létmódnak érzékitése a szövegben. A játék mint a legkomolyabb problémák megjelenési formája. A másodlagos irodalmi élmények kitüntetett szerepe. A könyvbeli író szereplő sok mindenről ír, sokat foglalkoztatják témái, és a mintaelbeszélő, a *szövegstratégia* mindezt megírja.¹⁵ Ebből adódik sajátos közléstechnikájának szokatlansága, az élmény és a mű létrejöttének egyidejű megjelenítése, az éntöbbszöröző beszédmód. Mint a 8 és 1/2 című filmben – írtam a megjelenéskor, 1977-ben, tekintve, hogy az önreflexivitásra hasonló irodalmi példám nem volt kéznél. Most ezt mondhatnánk: „*Szóban forgó könyv [...] valósággal kínálja magát a fikcionalitás háromszintű használatának meghatározására, amelyek egymással állandóan interferálnak: egyrészt írás és olvasás kapcsolata, amely feltételezi az írott és nem írott világ közötti egymást kiegészítő kapcsolatot, másrészt a szerző, az olvasó és a regénybeli olvasó közti [...] kapcsolat, harmadszor önmagunk mások számára való megrendezése, [...] Én-Te kapcsolata, amely fiktiiv diszkurzusok kölcsönös elszajátításával számtalan lehetséges világhorizontot tár föl.*” Vagy ezt: „[...] Sorra veszi a különböző valóságsszinteket, amelyeket az író azáltal teremt, hogy a/ reflexív módon utal az írás aktusára, b/ kitalál egy másik elbeszélőt, aki c/ az elbeszélésben szereplő figurával elmondhatja annak b/ tartalmú élményét. A b/ és d/ síkok művön belüli, azaz kitalált valóságssíkok.” Izgalmas egybekapcsolásra ad lehetőséget e két idézet. Kísértetiesen érvényesek a MIÉRT?-re is. Az elsőt a posztmodern regény prototípusaként kezelt HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című Calvino-műről mondja H. R. Jauss, a másodikat pedig J. Habermas ugyanerről.¹⁶ (Bárha ismerhetnék a Tandori-prózát!) A MIÉRT?-ben a Svevo-, Musil-, Waugh-, Salinger-, Zen-vonatkozások, a Kosztolányi-idézetek, filmek, ismeretterjesztő szövegek mel-

lett zenei és egyéb anyagok szerepelnek. És ne felejtsek el Beckettet, Tandori egyik legnagyobb hatású elményét (akivel kapcsolatban a posztmodernséggel teoretikusként is foglalkozó Sukenick azt mondta, hogy az egész irányzat Beckett Samu bozótosából jött ki). A végtelenített UTOLSÓ TEKERCs a MIÉRT? egyik kompozíciómeghatározó témasikja, Krapp a regény egyik elbeszélőközeli főfigurájává lép elő. A könyv kezdése és befejezése összeér, jó példájaként az ecói értelemben vett nyitottságnak vagy a nem célulví kompozíciónak, a körben forgó szerkezetnek. A variációk, vázolatások, helyesbítések, a részletek kiemelése az esszencia megragadhatóságát teszik kérdéssé. Ahogy az író, „saját aktuális dallamát” szólalomokra, egyszerűsmind narrációs szintekre bontja, az hol az öntükrözés, hol a paródia, hol egyéb ironikus utalások köntösét ölti. Nem szereti, hogyha szimbolikusan tartják, se a jel, se az élmény, se a világ ne mutasson túl önmagán, *nem jelkép!* – hirdeti több helyen.

A posztmodern elbeszélés egyik jellegzetessége, hogy valóságutánzás helyett a mű önnön megalkotottságára figyel föl, így csúszik egybe a műterep és az életterep. Az életmásolás helyett az alkotás aktusának megmutatására esik súly. Aligha akad 1977 előtti hazai mű, melyre érvényesebb ez, mint a MIÉRT?-re. Az 1979-ben megjelent A ZSALU SAROKVASA című tanulmánykötetében ilyen értelemben is vizsgálja Tandori A MÉSZÉGETŐT: „Véget ér az elnézett élet, ezt is jelenti a »tanulmány«, megalkotódott az élet, de ezzel múlt el, épen maradt, és így lett torzónál rosszabb: romhalmaz, viszont ha nem elnézi csupán, de tevőlegesen és úgynevezett végeredménnyé alakítja Konrád, akkor is, mi lett volna más? Azért nem hordozója, mert nézője, azért nem nézője, mert hordozója a konrádi ember az életének. E kettő között vész el, s ezt kell végigélnie, a megkönnyebbülés kizárása az egyetlen teljessége és így tovább.” Az életterep és műterep áthatásának dilemmáját önmagára is érvényesen fogalmazza itt Thomas Bernhard első magyar fordítója (a FAGY!), egyik első hazai értelmezője. És bizonyára hatástörténeti szempontból is figyelemre méltó lehet, hogy a Thomas Bernhard-i mondatszerkesztés, a sokszoros függő idézés, önidézés, mondatvégtelenítés, amely jelen-

ség oly erősen befolyásolta utóbb a kortárs magyar irodalom egy egész irányának beszédmódját, divatként is, egy-két helyen manírként is, gyümölcsöző autonómiával Tandori nyelvén indul. P. Handkéről szólva is pontos önértelmezést ad: „Önmagát megalkotva kíván egyszersmind önmaga objektív szemlélete lenni.” „Vállalja a regény lehetőségének regényét.” „A regény és az élet legközvetlenebb egymásra tá-rása sokszorosan begyakorolt improvizációkkal.”¹⁷

Ahogy Umberto Eco szellemesen mondja a nyelvi és tematikai megelőzöttség problémájáról: a posztmodern trubadúr már röstell saját nevében szerelmes szavakat mondani, kénytelen idézetekkel megtenni vallomását. Tandori egész pályáján, a hatvanas évektől, rendkívüli szerepe van a legkülönbélebb és a legáltalánosabb értelemben felfogott idézőmódoznak.

Ez esetben is szoros élménykapcsolatban áll a teóriával, amely alátámasztani látszik alkotástechnikai megoldásait. Thomas de Quincey EGY ANGOL ÓPIUMEVŐ VALLOMÁSAI című könyvében szól a *palimpsestről*, a sokszorosan törölt, átírt, átmásolt, újra átírt pergamenről, amelyen látszanak még a régi írások, homályosan felidéződnek régi betűk, egyúttal a legújabb írások is. Ezt a könyvet Tandori Dezső fordította magyarra a hatvanas évek végén. A fordító nyilván jó érzéssel és talán előbb nyugtázta a már korábban gyakorolt módszerével egybevágó gondolatmenetet, mint ahogyan az elnevezést a modern szövegelmélet elterjesztette.

Nemcsak *szövegközsiségről* van szó, nemcsak a szövegek közötti átűnésekről, ekkortól látjuk univerzális jelenségnek a Tandori-pályán a *közösség*, az átmenet, az együttthatás formalkotó elvét. Elmosódik az éles határ az irodalomcsinálás és az olvasóval való beszélgetés között;¹⁸ az egyes saját művek, versek, novellák, könyvek között. Nem válik szét az irodalom nagy kontextusa régre és újra, eredetire és fordítottira, magyar és világirodalomra. Maga a művészet is egységessül e szemléletben, látvány és verbalitás, képzőművészet és szövművészet, élet és munka kölcsönösségében ölt testet az alkotás. E folyamat állomásai a hetvenes évektől a TALÁLT TÁRGY, a MIÉRT?, a HÉRAKLEITOSZ H.-BAN; majd összegező érvénnyel a SÁR ÉS VÉR ÉS JÁTÉK, mely

alapjában véve *regény*, de nemcsak az, hanem *képeskönyv* és szövegirodalom is; és A FELTÉTELES MEGÁLLÓ 1983-ban, mely hasonlóan komplex *inter-mű*.

A *műfajköziségben* líra és epika, elbeszélés és esszé keveredését érzékeljük. Beszélhetünk médiaköziségről, ha az irodalom és az előadó-művészet találkozik. Tandori performanszaiban a kilencvenes években: a Katona József Kamra-előadásában például. Irodalom és filozófia áthatásairól az ELTE Bölcsészkarán tartott előadásaiban, ahol a tudományos referencia és előadó-művészet elemei is elegyedtek. A filozófiának vagy a szórakoztató műfajoknak az irodalomba való beáramlása jellemzők az életműben, a TÖREDÉK-től a kilencvenes évek Wittgenstein-értelmezéséig és a Maury–Morny fabulálásig. Ezekben az *interekben* valójában komparatistikai érdeklődéssel érdemes kutatni.

Több értelemben is vizsgálhatjuk a pályát végigkísérő *művészetköziséget*. Tandori ír képzőművészeti jelenségekről, legtöbbször a koncept és a minimal art vonatkozásairól. Többször hivatkozik Veszelszky Bélára, értelmezi a mester egycentrumú pointillizmusát, hasonlítja saját kompozíciós elveihez. Nemcsak irodalmi műveiben közöl látványelemeket, rajzaiban is nagy szerepet kapnak a verbális jelek. 1993-ban intermediális mappát adott ki. 1996 tavaszán jelent meg A VÍZRE ÍRT NÉV katalógusa, benne indigórajzok, ideogramák, regényszereplők (Maury és Morny) és önátírkálások. Műveiben képzőművészeti jellegű kompozíciós elvek érvényesülése mellett zenei elvű megoldásokat is látunk, ilyen pl. az aleatoria vagy a sűrűsödés-ritkulás kompozíciós elve. A művészetköziség érhető tetten az elbeszélés és a hangjáték, az irodalom és a film áthatásaiban. (Példák: VISSZA AZ ÉGBE, 1965; A RIMBAUD A SIVATAGBAN FORGAT.) A videóklip-szerűségre a nyolcvanas évek végétől látunk egyre több példát (HOSSZÚ KOPORSÓ, SANCHO PANSA DESZKAKERÍTÉSE).

A posztmodern író azon tétele, mely szerint a dolgok csak újírhatók, Tandorinál talán módosítandó a következőképpen: a dolgok már csak más szavaival írhatók meg vagy saját, már korábban használt szövegeinkkel – ezekre történő utalásokkal – jeleníthetők meg. Az újírás, a szövegköziség (vagy a harmincas évekbeli, a bahtyini elmé-

let fordulatával): az *idegen szóra* történő utalás és hivatkozás formáinak alapváltozatai már a MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ?-ben fellelhetők, hogy azután a későbbi művekben, egyazon elv mutációiként újra és újra jelentkezzenek. Az újírás (a kizökkentés, a megszakítás, az egyenletes narráció megbontásának eszközeként is) sokféleképpen történik itt. Egyik az *önidézés*, a saját szöveg módosult közegű idézése: levelek, telefonbeszélgetések, magnófelvételek, a napló és a füzet feljegyzéseinek átírása a „most” íródo könyvbe. A saját szöveg szétszóródik (modális-hangnemi szintekre is)¹⁹ – hiszen az író Tandori nem úgy beszél, ahogyan a szövegstratégia vagy a mackókat megszólaltató szereplő vagy a narrátor vagy a naplófeljegyzéseket készítő korábbi írófigura. A *mondta, írtam, írta D'Oré* stb. utalások alaposan átszintezik azt a hagyományos típusú szöveget, amely egyszerűen csak idéző konvenciókból, statikus szerzői közleményekből és a szereplők szavaiból állt. Aligha lehet ezek után a történetmondót egyértelműen azonosítani a minta-elbeszélővel, a szereplővel; a napló íróját a könyv írójával és így tovább. A MIÉRT? nemcsak önmaga szemantikai szintjére reflektált, hanem grafikai megjelenésére, sőt feltételezett kimondására, akusztikumára is!

Az elbeszélő én tehát rekonstruált, sokszorososan elmozdított, szétszórta a saját idézőmódozokban és az idegen szövegátvételekben. Ez a szétszórás narrációs fokozatokat konstruál: a biográfiai éntől való távolodás skáláját. Az elbeszélő szubjektum vibráló, a szövegen belül is maradó és a szövegen kívülre is kerülő. Az így megértett beszédszereplőket éppúgy helytelen egyetlen elmondónak tekinteni, mint mondjuk a hagyományos önéletrajzi ihletésű próza elbeszélőjét magával a szerzővel azonosítani.

„D'Oré ebéd mellől nézte a filmet. Csak későn kapcsolt; hogy a szöveget szalagra vehetné. Toshikában volt épp szalag; autózaj és rigófütyök. Ezt a felvételt folytatta, [...] Most bekapcsolja Toshikát. A víz zúgását és a csikorgást sikerült túlharsongania; rákiabálta a gépre az első 5-6 perc két legfontosabbnak ítélt mondatát. »Zúgás, ez még az autók zaja, egy-egy utolsó rigófüty, valami közelmúltbeli esetéről...« Zúgás, D'Oré leállítja Toshit, ír a Füzetbe: A lazacok...” És „Ami az esetet illeti, alkalmasan idézhető az L. levele, melyet 1976. június 23-án írt D'Orének. Amíg ez a cédula előkerül,

*mondjuk el gyorsan – befejezőképpen, hogy a RÉGIMÓDI TÖRTÉNETEK-ben az »én« senkivel sem azonos. D'Oré végig azonos D'Orével. Hogy még mi történik vele, és saját azonosságával, az vagy benne van a könyvben, vagy sajnálatosan nincs, és itt nem pótolható. A cédula keletkezésének pontos közlése sejtet »valamit«.*²⁰ A közlő én szövegbe oldódik. Nem ugyanazok itt a közlő személyek, döntően megváltozik a közlés közege (magnó, film, cédula, füzet, „regény”), ideje, előadója.

A szövegkizökkentés, az antilinearitás, a jelentésbizonytalanítással létrehozott jelentéstágítás eszközei közt különleges fontosságúak Tandori *félreütései*. A jelenség az irodalmi játék fogalmán belül is vizsgálható közteségelvű technikák egyike. Figyelemre méltó a félreütésnek mint ellenőrzött véletlennek a felfogása. A félreütés – ellenőrizve: a véletlenszükségyszerű dialektikusságának érzékeltetése is. A Cage-féle chance musickel vagy Boulez aleatorikus zenéjével is rokon e jelenség. A félreütés elve Cage-nek arra az ambíciójára rimel, amely „*az egyéneket nem irányító, hanem a képzeletet ösztönző*” nyelv kialakítására irányul.²¹ A Tandori-pálya első és legújabb korszakaiban is termékeny Zen-koan szintén ilyen képzeletet ösztönző jel. Idézek az 1982-es NE LÓJ AZ ÜLŐ MADÁRRA című kisregényéből. „*Technikává lett egy tulajdonságom, tehát nincs külön technika, érdemben [...] talán a felmutatás van csak, és én rejtem el, amikor nem bukkan elő, és én bukkanok elő, amikor valami nem rejtheti.*” Ez az általánosabb érvényű vallomás a félreütésekre is vonatkozik. „*Le kell ütni a gép összes betűjét, jelét stb., és alá kell írni FÉLREÜTÉSEK (és megszorításul jelezni, hogy a gépen ezek a betűk, jelek stb. voltak, egyéb nem, de az összes ott van a képen), tehát minden leütés félreütés, ám az összes félreütésből kijön a helyes összesség (ha kell ilyen)*” – írja egy Veszelszkynek ajánlott ötletének magyarázatában. A félreütés tehát játék, de nem pongyolaság, nem a szerzői simítások hiánya – ahogyan egy kritikusa véli²² –, hanem új és tudatos, többletmunkát igénylő jelölési mód. Új jelölő szint, a heideggeri–derridai törlés, a kettős jel, a digráf rokona, ahol egyszerre ott van a betű és az azt áthúzó írásjel, mindkettő megőrizve érvényességét, persze bizonyos sorrendiségre is emlékeztetve a néző-olvasót.²³ A Tandori-félreütés olyan digráf, amelyben nem is válik

kérdéssé, melyik változatot kell elfogadnunk, hiszen hierarchizáltan mind a kettőt, a rontottat és a javítottat is közli velünk a szöveg előállítója. És ha létezik termékeny félreolvasás, akkor miért ne léteznék grafikai változata, a félreírás. A félreírás termékenysége. A félreütések *közteségel*ve magyarázza azt a rejtvénynyelvet is, amelyet a KOPPAR KÖLDÜS (1994) tett hírhedtté, ám a technika jóval korábbi. A helyettesítés és a szövegromlás jelentésfunkcióiról olvashattunk már az EGY VERS VÁGÓASZTALÁ-ban. Rejtvényyszerű, kettős jelentésű nyelvjátékok vannak az ITT ÉJSZAKA KOALÁK JÁRNAK és a MIÉRT? lapjain.

Tandori egész pályáját végigkíséri a „*kis dolgokba vetett hűt*” és a „*maximális igény*” egymást kiegészítő bipolaritása. Az elsőt a művészeti *minimalizmusok* világában jellemezhetjük, az utóbbit pedig tetten érhető a *szupermű* komponálásának jeleiben, melyek a nyolcvanas-kilencvenes évek fejlődési tendenciáiban válnak jól láthatóvá. Az egybekomponálás ilyen jelei: a pálya legkorábbi és legkésőbbi pontjainak összekapcsolódása (a kilencvenes évek Wittgenstein-értelmezései, melyek erre az első kötetre utalnak vissza); az egyes művek (versek, novellák, esszék, regények, verskötetek) egymásra és idegen művekre történő utalásai címmel, motívummal, témával, motívóval; a szövegek egymásba írása (a könyvek autonómiája relativizálódik, a folyóirat-publikációk egymás variációi és folytatásai). Egy-egy téma számos publikációs helyen felbukkan, gondoljunk például a Linda Perry-, a Szép Ernő-, az evicencler-, a royalizmus-, az Am Hof-érzet-variációkra. Úgy látszik, *témák* szervezik az író életét, és ezek szerint dolgozik. A téma új értelmezést kap – egy-egy műben nem ér véget. Az indigórajzok is szériákban és permutációkban jelentek meg. A kezdetektől a legújabb művekig következetesen jelen van a variabilitás formaalkotó elve. A TALÁLT darabjai gyakran a TÖREDÉK variációként mutatják felfogásbeli újságukat, A LÉLEK ÉS A TEST utalásaiban például.²⁴ A TALÁLT-ban szeriális kompozíciók vannak, a MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ?-ben a regény részei „*egy összefüggő redőny részeként*”, „*meghatározott sorrendben*” bukkanak fel.

A *szuperszöveg* – szöveg és önmaga paratextusa, mely segíti, kíséri és értelmezi az el-

sődleges szöveget. A cím, a mottó, az önreccenzió, a lábjegyzet, a kontextus (az életkörnyezetet is ideértve) – olyan teljes dekórumot hoz létre, amely már az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA egy-két versénél is jelen volt. A MIÉRT? önmagyarázó, önértelmező esszéisztikusságában is megfigyelhető ez a vonás, a SÁR ÉS VÉR ÉS JÁTÉK című nagyregény pedig éppen szuperszöveg-szerűségében jelentős Tandori-mű. Ez a nagyregény azonban kitekintéseivel (működésével) belső műfaj- és művészetköziségeivel (zenei kompozíciók, látványanyagok: nyomdatechnikai látványszervezés, rajzok, vers, novella egybefonása és így tovább) – még autonóm, kontúrozott alkotás.

A *szupermű* nemcsak a szövegtől fent sorolt megjelenési *egyetlen* műben, mondjuk egy elbeszélésben, hanem több mű összegződése az egymást folytató, egymásba kapcsolódó, egymást értelmező, egymás témáinak variációiként megjelenő művek szétpublikálásában: *életmű-komponálásban*. Egyes komplex művek egymással való sokszoros, „*pánreláció*” kapcsolata annak a kompozíciós elvnek a továbbfejlődése, amelyet a verskötet-szervezésben (MÉG ÍGY SEM, 1978) és a korai epikában is láthattunk, és amely Szentkuthy PRAE-jében található meg egyik előzményét.²⁵ Szentkuthy mintha Tandori törekvését fogalmazná: „*Igyekszik azt az abszurdumot megvalósítani, hogy a különböző eseményeket teljes időmentességgel mint tiszta tér-elemeket helyezze el...*” „*...Az egyes epikai részletek ide-oda úszkálnának az idő bénító vályúja helyett a tér szabad vizében... állandóan változtatják egymáshoz való viszonyukat...*” A MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ?-től a MADÁRSOKÉ darabjaiig a Tandori-epika folyamatosan ilyenféle jelenségként törekszik az idő „*bénító vályújából*” kiszabadulni. „*Ha egyszer minden tévúton végigjárnunk, tökéletes vonalrendszert kapunk.*” Szinte szó szerint behelyettesíthetnénk ezt a Szentkuthy-mondatot Tandori félreütésekről szóló meghatározásába. Az ő kompozíciós gyakorlatában is a viszonyítások gazdagságát, az ábrázolás sokvonalas képét látjuk, *pánrelációt* a mű elemei között. Az összes permutáció eszméjét a kártya-mérkőzés-leírásokban, a löversenyjátékokban. Ismét a PRAE íróját idézve ide: „*Nem egy halmazt köitünk át egy spárgával, hanem a halmaz minden egyes elemét minden másik eleméhez külön-külön hozzákapcsoljuk.*” Szentkuthy kérdésnek álcázott állítá-

sa egybevág Tandori felfogásával: „*Mi az érdemes realitás? A dolgok vagy a kapcsolataik?*”

A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján a kicsiny-nagy ellentétét ötvöző alkotáselvi jelenségeként ismét fontos szerepet kap a lírában a *dal*, az epikában a klipszerűség.²⁶

A videoklip színvonalasan megcsinált film egybevetésének tűnik, a *prózaklip* valamilyen nagytörténet szegmensének. Emennek nem a klasszikus novella sűrítettsége az előzménye, nem is a short-story arabeszkessége, sokkal inkább az önévelésű szövegirodalom. Rész és egész egyben, szerény a hagyományos epikus alapelemeket illetően, és nagyigényű a szövegkonstruáló munkában. A HOSSZÚ KOPORSÓ-ban, amely 1991-től várt kiadásra, vagy a KOPPAR KÖLDÜS-ben, a KÍSÉRTETKÉNT A KRISZTINÁN vagy a MADÁRSOKÉ elbeszéléseiben s versekben is felbukkan a Maury–Morny-fabula. Fantasztikus és redukált gengsztercsaládragény, mely stilizáltságával és a szerzői biográfia mozzanataival történő összevillanásaival, időnkénti egybecsúsztatásaival új epikai világ ígérete is. A féltestvérek: Maury és Morny, a szép Charlen, a nagy eltűnő és a néma Anarchist Aristocrat a szerző több művében is élnek már sejtelmes életüket, brutális kalandjaikat, mondogatják jó-rossz szó-fa vicceiket – hol TD, hol Topo D'Azaray, hol a 4 Non Blondes együttes, hol Wittgenstein szellemének társaságában.

A szerző krimi iránti vonzalma, a Simeon-, a Chandler-regények eredeti szempontú értékelése a hatvanas évek óta ismert (Marlowe magádetektív „névjegyet” megtaláljuk a TALÁLT-ban). (A *felügyelőség* a MIÉRT? világának egyik alapelve.) A filozófiát és művészeti hitvallást rejtő *Nat Roid-álkrimik* is ennek a mitológiának a terepei. Ez a bűnügyi sik most olyan mitológia törmelékeként jelentkezik, amely egyre többet árul el részleteiről, de nem tudunk meg mindent az egésztől. A szereplőkkel a fontos dolgok megtörténtek az elbeszélés ideje előtti életükben, az előzményeket nemcsak az olvasó nem ismeri, de a szerző sem. Az író állítja, hogy nem is kell ezeket ismernie; az olvasót pedig, aki a kilencvenes évek videosikerein edződött (Tarantino, Oliver Stone), többé már nem maga a történet, az előzmény, a lezárás érdekli. Az író is látta persze ugyanezeket a darabokat, beszél erről többször is.²⁷ Hatásos,

villódzó, kimunkált, erőszakos effektusok jellemzik ezeket a fabulatörmelékeket. A tudatalattira is ható, szórakoztató videoklip nézőjét nem kísérti meg a gondolat, a rafinált, szinoptikus Tandori-klip viszont intellektuálisan is, érzelmileg is mély. A klip rövidítés és sűrítés. A HOSSZÚ KOPORSÓ esetében a cím alatti „rövidítés” megjelölés az egész regényre vonatkozik, hiszen sűrítőmánya és rövidítése különféle kész, készülő, saját és kisajátított anyagoknak. A vad, néhol közönséges, durva, nonszensz, fantáziadús, szadoerotikus krimibetét a Nat Roid-könyvek világára emlékeztetően rohanva jelzi csak a cselekményt, vázlatosan a figurákat, diszletként a helyszíneket.

A fikcionált vagy lirizált alkotói szubjektum tehát egy elvileg tetszés szerint bővíthető vagy zsugorítható szellemi csavargóregény kohéziós központja, s ebben a pikareszkes kalandozásban, ahol műfajok, művészeti ágak, kulturális szintek és tájak együtthatása figyelhető meg, az individuális mű kontúrjai, *határai* elmosódnak. A *pántextus* – életmű-egységítés. Egyfelől állnak a szinkronidejű művek, másrészt alakul a biografikus és publikációs (kiadásokban megvalósult) sorrendiség egybetervezése, együttlátása, egybeszerkesztése. Ennek logikájából következik, hogy ez a mű pántextusát létrehozó törekvései közben egy pillanatra sem sugallja önmagába zártágát. Sokirányú és nagy kiterjedésű kapcsolatairól tud ez a szövegvilág, amely a nagyobb egész (a magyar irodalom, a huszadik századi világirodalom, zene, képzőművészet, film, filozófia) szempontjából ismét *rész*, *részlet*, *magyszabású töredék*: „*pánklip*”. Mindez a befogadás szempontjából problematikus, de hát már Mallarmé, Joyce vagy Forster óta hozzá kellett szoknunk a visszatekintő olvasáshoz és ahhoz, hogy egy-egy mű vagy alkotástípus értelmezői afféle titkos szövetségben ismerik fel egymást. Sem Mándy Iván, sem Nemes Nagy Ágnes, sem Bodor Ádám vagy Esterházy Péter művei nem közelíthetők ilyen vagy olyan területekre vonatkozó (életanyag, kultúrelmény) olvasói bennfentesség nélkül. A Tandori-szöveg mindenesetre új típusú fogyasztót tételez fel. Egyetlen mű olvasása: a részlet olvasása. Így többszörösen is részleges érvényű az értelmezés, a befogadástörténetis folyamatszerűségében megragadható jelentéseinek csupán töredékes, hiányos, részleges megismerése.

Az az érdeklődés, amellyel Tandori Klea művészete felé fordult, már mutatta egyféle minimalizmus iránti vonzalmát, amely azonban sosem vált egyetlen dogmatikusan felfogott irányzat követésévé. Egyik Kleenek szentelt versében a textúrát, a felületet hangsúlyozza a textussal szemben. Az ilyen szövegeknek a felülete azonos a mélységével, a megalkotottság maga a jelentés, „*ha minden beledől / abba, ami így lesz kint-bent: rakásnyi / vagyis ha se elásni, se kiásni / nem kell semmi elől, se semmiből* –”. (197614/4.) Már a TÖREDÉK változásállapotokat megjelenítő verseiben szó van a szövegekben konstruált szubjektum egészének, egységességének elvesztéséről. A töredékesség a minden, amely egyetlen. (EGYETLEN lett volna a kötet eredeti címe, ahogyan erről több helyütt is említést tesz a szerző.)²⁸ A *rész* – *minden*, a részleteknek egész érvényességük van. A minimalista esztétika *része* ez.

Az EGY SEM ennek a gondolatnak a megfogalmazásával már a TÖREDÉK HAMLETNEK-kötet egyik értelmező darabja:

„*Aki elveszti egészét,
megleli részeit.
Őrzöd pár töredékét,
idegen egészét.*”

A szintén 1966-os keletkezésű MIND, MIND A RÉSZLETEK és a FÉLREÉRTED azt a „*roppant igényt*” mutatják, amely az alkotói korszak egészét is jellemzi. A vállalkozás minimalista kontósában jelentkező abszolútumra törekvést:

„*Mind, mind a részletek!
Hadd legyenek csak övék.
Így lesz majd kevesebb,
mintsem hozzám elég.*”

A részjelleg, a széthullottság felismerése a világban oly kihívás Tandori számára, mely a jelenségek felszínén áthatoló tüzetes vizsgálatra készíti. Művészi-gondolati konklúzióként nem e töredékesség tagadásához jut, hanem az egész megalkotására irányuló, örökösen meg-megújuló poétikai küzdelem vállalásához. A részjelleg, a „töredék” természetének örökös és precíziós vizsgálatával, „megdolgozásával” fáradhatatlanul keresi az *egész*et.

A TÖREDÉK HAMLETNEK című vers nemcsak azért fragmentum, mert gondolati-kulturális előzménye van, hanem azért is, mert

a hamleti magatartás filozófiájának és etikájának *egy vonatkozását* egyetlen szempontból vizsgálja a költő; a részlet részét. Az eredeti „egyetlen” az el nem gondolás következménye. „*Ily egyetlenél el nem gondolás tehet csak.*” Az egész Hamlet-idea világszerűségében adott vagy feltételezhető, de a megközelítések – így az alkotás és az értelmezés is – torzíthatnak. „*Minden megközelítés már / önmagától tünékeny: mérték, / melyet mindig saját / változása teremt meg*” – folytatódik a következtetés.

A kötet versei világok és világdarabok: rész mivoltuknak is tudatában vannak. Ez gyakran a terjedelemben, tagolásban és az írásjelezésben is érzékelhető. De ezt sugallják a ciklusok is, ahol a nyitó- és záróversek egymásnak felelnek. A záróversek a következő ciklus fő témájától viselősek, és gyakran versformai alapjellegzetességet előlegeznek – „*mindig előre, mindig megszületetlen.*” Az egész kötet ugyanígy vállalja részjellegét az életművön belül: az HOMMAGE a kötet első verse, a H. KIRÁLYFI, MOSTOHAAPJA ELŐTT az utolsó. Az HOMMAGE a visszaútra pillant („*visszanézhetnél e hüllő vetésre* –”), az előzményekre. A Hamlet-vers pedig „*közben kezdődő*”, a folytatásba nyitja a kötetet.

A részlet, a „*kis dolgok fénye*” mindenkor ki-tüntetett az író világképében, akár az életet szemléli, akár „*az Urísten a részletekben látó, láttató műveket*”, a Kleeeét, S. Plathét, Szép Ernőt. „*Szép Ernő egyébként Eliot egyik legizgalmasabb korszakával egyenrangú-kortárs!*”, „*Hírmondó ő, ki nem tud semmi újságot*”, és: „*hatásai nélkül olyan líra, amelyet én maximálisan érvényesnek tarthatok, nem létezik!*” – írja Tandori.²⁹ A részletek dörzsrajzaiban is főszereplők. A HÉRAKLEITOSZ H.-BAN (önelemző esszé és képek) 1981-ben jelent meg, a kiállítás anyaga a hetvenes évek termése. Ezen a hatvani kiállításon üdvözölte Korniss Dezső e képeket érzékeny, finom, újszerű jelenségként. Ekkor hangzott el talán először nyilvánosan nálunk a később nagy karriert befutott „új érzékenység” fogalom. A dörzsrajzok a *valóság azonnali lenyomatai* Max Ernst és Duchamp szellemében. (Éppen 1995-ben láthattuk véletlenül egyszerre a Liget Galériában Tandori gyűjteményes kiállítását és Max Ernst grafikáit a Szépművészeti Múzeumban.) Ezek a frottázsok a hiperrealizmus technikájától és elvétől is távol vannak, az eredményt, a produktu-

mot tekintve viszont első pillantásra nagyon hasonlóak. Ám a hiperrealizmus aprólékos, gondos, körülményeskedő, precíz munkával a valóság *grafikus* hűségű másolatát adja, a frottázs pedig a valóság lenyomatát (szintén egyáltalán nem magát a valóságot). A frottázs minimalista elvű technikájával téve időzjelbe a realizmust, minden ízében autonóm grafikai képződmény, a mimetikusság utánzásának paradoxona.

„*Az egészről jogaít követelő rész a nyolcvanas évek impulzusa, diszciplináris és országhatárokat nem ismerő törekvés, univerzális jellegzetesség az irodalomban, filmben, képzőművészetben, életérzésben.*”³⁰ Az amerikai posztmodern irodalomból kinövő minimalista próza a hetvenes és nyolcvanas években indul. A MIÉRT? 1977-ben jelent meg, a TALÁLT TÁRGY 1973-ban. A rész minimalista felértékelődése Tandorinál egyidős az amerikai posztmodern minimalizmus hasonló tendenciájával, illetve megelőzi azt. A ZSALU ilyen értelmű utalásait tartalmazó tanulmányai a hetvenes évtized derekán íródtak. A minimalista vonzódik a kommersz műfajhoz. Egy sikerült videoklipre Tandori számos helyen hivatkozik versben, tanulmányban, a világirodalom nagyjaival és filozófusokkal egy lapon. Ez ismét kulturális szintek közötti határátlépést jelent. Így kerül „sikerlistája” élére a kilencvenes évek elején Arany János mellé a 4 Non Blondes klipje, a WATS UP, és Linda Perry, az ócska kalapban előnytelen imágót kialakító „manó-nő”. Így válik nála témává nem egy hírhedt peremművészeti produkció. „*Az elhanyagoltságok, megvetettségek pártján*” áll. „*Verebek stb. ... A popzene. A gombfoci. A lovak*” – írja egyik fontos új tanulmányában.³¹

Bizonyos minimalista-konceptuális művészeti jelenségek a kezdetektől vonzották Tandorit. Egy Keserű Ilonáról szóló tanulmányában Cy Twombly firkálásait Veszelszky Béla pointillista gesztusteknikájával rokonítja.³² Első verskötetétől foglalkoztatja a Zenkoan, akaratlanul nagy szerepe van a haiku divatossá válásában, lefordítja a JAPÁN HAIKU VERSNAPTÁR-t. A költészeti minimalizmusa-konceptuális fogalmilag a TALÁLT-ban hívja fel magára a figyelmet. Kortárs képzőművészeti jelenségek irodalomba transzponálásának példája parodikus színezetű „katalógusa” a SALON; ÉVSZÁM. A SÁRGA KÖNYV-

ben egysoros, egyszavas vagy néhány nyomdai jelre, jelzésre redukálódó konkrét verseket találunk.

A MIÉRT?-et a „totalizálhatatlan valóságra adott intimizált horizontú alkotás mód”³³ jellemzi. A hős a világban káoszt, esetlegességet érzékel, a világot a másikkal való kapcsolatban, a társsal közösen viselt világgondokban éli meg (emlékezzünk Tandori „másikunk” elnevezésére). E világ privát és családfókuszú; melyben a következményes személyiség zsugorított jelentőségű, elliptikusan közölt cselekmény alanya; ahol az objektíve vagy a többség által jelentéktelenségeknek ítélt köznapiság kerül az igazi érdeklődés fókuszába. A Tandori-hős rezignált túlélő, akinek sorsa kevéssé motivált. A megírásakor és olvasáskor megismert állapotnak az előzményei minden részletezés ellenére homályban maradnak. A rezignált hős D'Oré, Ron Sadle, az Állatnyomozó-iroda szomorúsan bölcseledő főnöke vagy a „semmi-örökvélt célt nem kutató” fogadó a HOSSZÚ KOPORSÓ pályáról.³⁴ Az egész művet jellemző paradoxonosság egyik megnyilvánulása, hogy ugyanakkor a MIÉRT? a helyes és boldog élet regénye is, mely a művészet és az emberekhez fűződő kapcsolatok értelmét kutatja. Épp ilyen kettősségeivel lép túl a posztmodern jellegén, „ahol a hagyományos értékek aligha hozhatók összhangba a posztmodern helyzettel”.³⁵ A MIÉRT? számos posztmodern jellegzetessége mellett persze nem tekinthető nyelvi vezérlésű experimentumnak, és a történet képzése sem ironikus-parodisztikus alapelvű, mint azt az Entrópiacsoport írójánál (Sukenicknél, Barthelme-nél, Coovernél) láthattuk.

A minimalista koncepciót és a szupermű (pántextus) konstruálását is jellemzi a legtágabb értelmű *közteség*, az átmenet és a paradoxonosság folytonos jelenléte. Az átmenetiségében, a folyamatosságában, egyúttal pillanatnyiségében érzékelt világ a hérakleitoszi önanonosság-másság dialektikájában és a wittgensteini határkonceptióban vált Tandori metaforájává. „Hérakleitoszi” jellegzetességek figyelhetők meg az életműben, és alapvető wittgensteini gondolatok költői megjelenései, függetlenül attól, hogy mennyiben és mikor ismerte meg a szerző Ludwig Wittgenstein tanulmányait. Mint ahogyan a HÉRAKLEITOSZ BUDÁN című, 1984-ben lezárt monográfiából kiderül, számos wittgensteini

tétel párhuzamát feltételeztem Tandorinál jóval a kilencvenes évek előtt. (Egy 1970-es versében barátja Russell-művet olvas, áttételes Wittgenstein-hatás így is valószínűsíthető.) Tény azonban, hogy a direkt utalások a „határról”, hogy „filozófiát csak költeni lehetne”, későbbiek: „1993. aug. 26. és 29. között Bécsben tartózkodtam, és a [...] Ludwig Wittgenstein vagy inkább csak Wittgenstein, most már a leginkább Wittl névvel illelhető nem-is-tudom-mi következett el.” És: „egy épp 21 éves, jószerelem félig művelt srác eleget tesz az általa csak 32 év múlva, pontosabban 1993 augusztusában megismert Wittgenstein-filozófia kívánalmának. Érdemben – s amit a TÖREDÉK tömörsége megengedhetett – minden lényeges pontban... ne is folytassuk”.³⁶ A biográfiai és publikációs adatok tanúsága szerint olyan filozófiai költészet és filozófiaközeli epika alakult a hatvanas évek közepétől a TÖREDÉK HAMLETNEK című kötetétől a VAGY MAJDNEM AZ verseiig, másfelől az ITT ÉJSZAKA KOALÁK JÁRNAK és a MIÉRT ÉL NÉL ÖRÖKKÉ? című regényektől a KÍSÉRTETKÉNT A KRISZTINÁN vagy a MADÁRZSOKÉ című 1995-ös prózákötetelig s az 1996-os AZ EVIDENCIATÖRTÉNETEK-ig, amely sok vonatkozásban a wittgensteini gondolkodás, a wittgensteini filozófia szinte szó szerinti megfogalmazásokban, de csak újabban *hatásként* tetten érhető irodalmi párhuzama. A filozófia és az irodalom általános közeledésének megnyilvánulása egy hazai alkotónál. Ez és az előbbieken kifejtett köztességgel és életmű-komponálás három évtizedes jelenléte utólag, a pálya legkorábbi és mai pontjainak újbóli összekapcsolásaival (át)-értelmeződik (az alkotó önelemző megállapításaival is). A „legújabb” Tandori-művek: a TÖREDÉK HAMLETNEK, az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA és a – hasonlóan korszakos jelentőségű – MIÉRT ÉL NÉL ÖRÖKKÉ? a recepcióra önmaga kritikus felülvizsgálatának feladatát róják.

Jegyzetek

1. Kenyeres Zoltán helyezi Tandori költészetét liránk filozofikus-ontologikus vonulatába. In: K. Z.: EGY VERSMÉRŐK. *Új Írás*, 1969. 3. 125. o.
2. Tandori kifejezése a TÖREDÉK HAMLETNEK (1995) utószavában.
3. Eredeti címe: A RIMBAUD A SIVATAGBAN FORGAT