

Bányai János

Szó és rajz

(Tandori, Lator, Nádasdy, Tandori)

Tandori Dezső második kötetének, a nevezetes „sárga könyvnek”¹ megjelenése óta figyelhető a múlt századi magyar költészetben az avantgárd tapasztalatával már rendelkező késő modernség, egyben a modernség változatai nyomán egy „utáni”² lírai paradigma, amit alighanem tévesen posztmodernnek illik tudni, holott nem jelent leszakadást a múlttól, hiszen éppen azt bizonyítja, hogy az „utáni”-ban továbbra is „írható” akár a modern, akár a késő modern, sőt az avantgárd vers is. A „sárga könyv” versei élnek is ezzel a lehetőséggel. Vagyis, amíg redukciókkal és minimalizálással kitérítik a lírai beszédmódot, meg is őrzik a „korábbi”, hisz bennük a múlt relativizálása történik meg a jelen relativizálásának eszközeivel. Mintha a beszéd lehetőségének végső határáig „csökkentenék” a nyelvet, miközben az elődök megszólításával a beszéd teljességének a modernséget definiáló illúzióját tartják fenn. Az „utáni” tehát semmiképpen sem jelent egy merőben új és minden előzményt kizáró paradigmát, sokkal inkább jelenti a megőrzés, nem utolsósorban a védekezés poétikáját, ami azt jelenti, hogy Tandori számára és mások, Petri vagy Parti Nagy Lajos számára nem múlt el, nem múlt és emlékezet csupán akár a századelő, akár a századközép poétikája. A modernség változatai az „utáni” paradigmában úgy fordultak át hagyományba, hogy megőrizték jelenlétüket és írhatóságukat. Aligha vitatható, hogy a múlt század végén „írható” volt akár modern, akár avantgárd, akár későmodern vers, és nemcsak azoknak a költészetében, akik alakítói vagy alapítói voltak a modernség változatainak, hanem azokéban is, akik már az „utáni” jegyében alkottak, mint Balla Zsófia, Rakovszky Zsuzsa vagy Borbély Szilárd. A modernség változatai nemcsak választhatók, hanem jelenlevők is ezekben a költői diszkurzusokban. Tandori Dezső költészete sem úgy konstituálta az „utáni” paradigma poétikáját, hogy leválasztotta volna magát akár a modernségről, akár a késő modernről, hanem úgy, hogy elszakadásában megőrizte akár a szonett, akár a jambus, sőt az elégia „írhatóságát”, amiből nem költészetének köztes – paradigmaközi – helyzete következett, hanem egy merőben új megvilágítása és használata a költői

1 Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973. Második kiadás: Enigma, Budapest, 1995.

2 Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007. 12. old.

nyelvnek. Ami majd a későbbi, a szavakat és a rajzot egybeolvasztó *Ördöglakat*³ című „kézirásos” könyvben teljesedik ki.

Tandori Dezső költői képei ugyanis nem vihetők át vizuálisba, képei nem lát-hatók, semmiképpen sem vihetők át látványba, „csupán” írhatók, ezáltal magát az írást helyezik kitüntetett helyzetbe. Ezzel együtt a rajzot is. Ezt jelzik többek között a versben hagyott „félreütések” az írógépen, aminek radikális változata a *Koppar köldüs* kötet.⁴ Maga az írás tekinthető ekkor, és majd később is a Tandori-poétika főszereplőjének. Az írás, mint a létezés végső meghatározottsága. Az írás, mint a líra önreprezentációjának lehetősége. Az írás, mint a költői beszédmód döntő lehetősége, ezáltal nyitott a hagyománynak nemcsak választá-sa, hanem ápolása és fenntartása felé is. Tandori sajnós kevésbé méltatott kötete, *A becsomagolt vízpart*⁵ mások imitációjára, a citátumok kitüntetésére, a mottók kiaknázására épülő, allúziókra és parafrázisokra építkező poétikája jelzi, hogy ami írható, az létező is, a saját ellentétében létező. A költői megszólalás „utáni” pozíciója Tandori versírásában tehát egyidejűséget is jelent, a korábbiak és az utána következők egyidejűségét, többek között a versszerűség jeleinek fenntar-tásában, nem utolsó sorban a hagyományosnak vélt lírai témakörök őrzésében. Ahogyan Tandori versei az elődök verseit olvassák: az említett „sárga könyv” címében is József Attilát, vagy a későbbi *Vagy majdnem az*⁶ szintén címében Szabó Lőrincet, meg ahogyan a versek Kosztolányi, leginkább persze Szép Ernő verseit „olvassák”⁷, abban nem csupán a hagyományválasztás jegyei láthatók, hanem az elődök verseinek „írhatósága” is leginkább. Tandori nem ír Szép Ernő-verset, se Kosztolányi-verset, de mindkét előd versét nemcsak olvashatósága és értelmez-hetősége felől, hanem az „írás” lehetősége felől is megközelíti, ily módon vonva vissza az „utáni” paradigmájában a múltat, mint a költői beszédmód befejezett változatát.

Ami Tandori Dezső, korábban Orbán Ottó, később Parti Lajos költésze-tében jól láthatóan mutatkozik meg, a múlt és a jelen egyidejűsítése a költői para-digmában, az ugyanazon tendenciaként, mégis másként jelenik meg Lator László késő modern lírájában és Nádasy Ádámnak a populáris felé nyitó, feltételesen posztmodernnek mondható költészetében. Lator későmodernségét a már meg-támadott, de még létező én pozicionálása határozza meg. Miként Nemes Nagy Ágnes verseiben, vagy a kései Pilinszky-opusban a fellazított lírai beszédmód nem jelenti az én felfüggesztését, vagy éppenséggel kívülre helyezését a versen, úgy az én Latornál is megmarad kitüntetett helyzetében: az én lát és tapasztal, az én emlékezik és figyel, az én olvas verset és figyel meg festményeket, de ez egyút-tal nem jelenti azt, hogy az én nem távolodott volna el a vers testétől és jelen-

3 Tandori Dezső: *Ördöglakat*. Pro Die Kiadó, Budapest, 2007. A kötet különlegessége miatt álljon itt a nyomda neve is: Kapitális Kft., Debrecen.

4 Tandori Dezső: *Koppar köldüs*. Holnap Kiadó, Budapest, 1991.

5 Tandori Dezső: *A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987.

6 Tandori Dezső: *Vagy majdnem az*. Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

7 Erről lásd a szerző „Kettőshang”. (Tandori) Dezső (Kosztolányi) Dezsőt olvas című írását. In. *Az emléke-zés elevensége*. Szabadka, 2007. 299–307. old.

tésétől. Az én itt jelenvalóságában válik kérdésessé, még abban is, ahogyan az élményből átmegegy grammatikába, a személyesből nyelv(tan)i alakzatba. Latort közvetlenül érintetlenül hagyta a „sárga könyv” kezdeményezése, de ezáltal nem ment át anakronizmusba, hanem bizonyította, hogy a késő modern poétikájának ideje nem járt le. Nem járt le abban sem, ahogyan a költői képet kezeli. Ahogyan leginkább a metaforát mozgatja meg. Lator képei kivételesen pontosak, határozottan körvonalazottak, érzékelhető keretbe illesztettek, ám ezáltal nem válnak leképezhetőkké. Az *elhagyott színtér*⁸ versei között az 1956-ban keletkezett *Tél* című vers egyszerre mutatja meg a kép és az én egymás mellé rendeltségét. A megszólalásnak ez a pozíciója azonban le is választja az ént a képről. Az egymás mellé rendeltség nem jelenti az én és a kép összefonódását. Ellenkezőleg, a kép: „*Gyémánthideg csönd búborékát / bicegő hangok verdesik. / Üvegcsenüülve szórja szét / a fény éles szilánkjait*” – színesztéziák sorával vonja vissza a leképezés lehetőségét, amivel utat nyit az írhatóság és az írásosság felé. Így válik bizonyossá, hogy „*az írásosság inkább érzéki önreprezentációja, mintsem par excellence médiuma a modern líra nyelvszemléletének.*”⁹ A „*csönd búboréka*”, a „*bicegő hangok*”, a „*fény éles szilánkjai*” éppen ezt mondják: a költészet mutatja fel magát, nem a kép, az írásosság reprezentálódik, nem a vizualitás. Első pillantásra a téli kép leírásának látszik a vers első, itt idézett szakasza, de a teljes vers is ezt a látszatot kelti, vagyis az erős vizualitás látszatát, holott valójában lebontja a képet, írássá redukálja, amely redukció ugyanakkor a lírai beszéd késő modern egyik változatát mutatja fel, azt a változatot, amelyből már visszavonult az én, hogy helyet teremtsen az írásosságnak. Majd a vers harmadik és negyedik szakasza bevezeti az ént, de a képet nem utalja át sem a vizualitás keretébe, sem pedig az én léthelyzete analógiájába. „*Kegyetlen évszak! Csak tarold / kopárra elmém, fogd laza / létem keményre pántjaiddal, / szigorú, ordas éjszaka!*” A téli kép külső, a benső – az én – nem keres vele hasonlóságot. A „*kopárra*” tarolt elme, a „*laza lét*” csak kinyúl a téli kép, a „*kegyetlen évszak*”, az „*ordas éjszaka*” felé, ezt jelzik a felkiáltó jelek, valójában a megszólítást jelzik, a hívást és felszólítást. Amely nyelvi építmény majd az utolsó szakaszban omlik össze, amikor az én számára csak az ismétlődő könyörgés adatott meg: „*Félek, mégis, hogy bírom el / az eget jégtüzeivel, / Ha szólnál egy jó szót, talán / meghallanám. Meghallanám.*” A kép nem „*szól egy jó szót*”, nincs mit meghallani, a kép és az én elválasztottsága definitív és végleges. Ha a kép nem vihető át az én szituációjára, ha a kettő között nem létesül megfelelés és analógia, akkor nyilván a klasszikus modernség képi világáról leváló költői beszédmód létesül a versben, amely beszédmód fenntartja kapcsolatát a modernséggel, sőt rá is települ a modernség képszemléletére és a megfeleltetésekre, de belátatja, hogy ez már nem tartható, mert nincs mit meghallani, nincs „*jó szó*”, csak a kép van, magában, önmagát prezentálva, kívül az én-en. A kép lebontása ez, ugyanakkor a kép és az én idegensége, már nincs lehetőség a megfeleltetésre. Lator László így vonta vissza a metaforát, kívül helyezve azt a létezés élményének analógiáján. Természetesen nem vitatható, hogy az irodalom „*a nyelv retorikai, figurális potenciáljával*” azono-

8 Lator László: *Az elhagyott színtér*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1992.

9 Kulcsár-Szabó Zoltán: i. m. 50. old.

sítható¹⁰, de ezzel nem válhat bizonyossá a kép és az én összetartozása. A késő modern poétikákban éppen a kép és az én összetartozása válik problémává, és a vers nyelve ezzel a széttartással néz szembe. Így válik a modernségnek ebben a változatában az én irányából uralhatatlanná a kép, hiszen ha megszakadt a megfelelés én és kép között, akkor mind az egyiket, mind a másikat csupán az írásosság uralhatja: a kép írható, de nem képezhető le, az én is írható, de nem értelmezhető a kép irányából. Az én és a kép kettéváltsága ugyanakkor felerősíti a „nyelv retorikai és figurális potenciálját”, de visszavonja illusztratív szerepét, meg is szünteti azt, hogy maga a kép, mint írás legyen mondható. Ennek a Lator László költészetét egészében átható késő modern visszavonó nyelvi mozdulatnak egyik ágán ismerhető fel az írógép (és a kéz, az író kéz!) félreütéseinek a szövegben való megőrzésével poétikai gesztust reprezentáló gyakorlata Tandori Dezső költészetében. Ott a szövegre utaltság jele a félreütés megőrzése és javítása, itt – Lator Lászlónál – a vers versszerűségének felerősítése a kép és az én kettéválása. Amilyen szigorúan megszerkesztettek Lator költői képei, amilyen szívós munkálással tartja fenn és erősíti a nyelv figuratív lehetőségeit, olyan erőteljesen mutatkozik meg költészetében az én problematizálása. Amennyiben az ének nincs többé hatalma a kép felett, hiszen a kettő véglegesen kettévált, akkor a költői kép önálló életet él, önmagát írja, mégpedig nem képszerűvé, hanem írásossá írja át magát. Megszüntette ezáltal a képnek rajta kívüli jelentéssé való átvivését valamilyen megfeleltetés alapján, minek folytán kívülről már nem lesz értelmezhető, csupán hang lesz, valami, ami mondható, de nem látható, valami, ami írható, de rajta kívüli jelentéssel nem azonosítható. A késő modern líra költői képe nem jelenít meg jelentést, hanem a szó szó szerinti létét szerzi meg magának. Lator László *Tél* című versének szinesztéziáit és metaforáit így kell érteni. Írásnak venni nem keresni bennük más jelentést, mint amit szó szerint jelentenek.

Tudom, nem kerülhető meg, hogy a vers 1956-ban keletkezett, és keletkezésének ideje lehetővé tesz egy másfajta olvasatot is, de a versnek a történelem eseményeivel való viszonylatát feltételező olvasat, bármennyire is indokolt lehet egy másik gondolatmenet keretében, arról nem feledkeztethet meg, hogy a vers éppen erős versszerűsége folytán inkább poétikai és nem történelmi olvasatot igényel. Akár még a költő szándéka ellenére is. Amennyiben valószínűsíthető, hogy az 1956-ban keletkezett *Tél* című vers éppen azon év történelmi eseményének a telét mondja, márpedig ez valószínűsíthető, főként mert a verszáró szakasz a „félek” szóval indul és „jégtüzet” mond, ami éppen a szinesztézia hangzása folytán hozható a (fegyverrel) tüzelés közelébe, akkor nem tévedünk. Akkor tévednénk, ha itt megállnánk és nem folytatnánk a vers poétikai olvasatát.

Nádasdy Ádám *Az az íz* című verseskönyve a költőnek 2005 és 2007 között írott verseit tartalmazza, vagyis újakat és legújabbakat. A két évszám a korábbi kötetek alcímében is jelzett évek folytatása. Így volt azokban is feltüntetve a versek keletkezésének ideje. Talán nem véletlenül, és bizonyosan nem a filológusok munkáját megsegítendő. Feltételezhető ugyanis, hogy a versek keletkezésének évszáma, mint Lator László *Tél* című versének esetében, az értelmezés

10 Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Ictus, Szeged, 1999. 23. old.

egyik lehetőségét kínálja, ebben az esetben nem a történelem, hanem a magánélet irányából. Mert a kötet alcímében jelölt folytonosság az időben arra enged következtetni, hogy Nádasdy Ádám egyetlen kútból meríti versei élmény- és tapasztalatvilágát, az énnel egy különös, akár életrajznak is mondható forrásból. Az *Az az íz* versei akár tárgyakat szólítanak, vagy szólaltatnak meg, akár emlékeket idéznek fel, akár múltat hívnak elő, akár jelent határoznak meg, egyről szólnak, az én-ről, a személyeshez majdnem megtévesztően közel álló költői énről. Mintha csak a magyar költészet késő modern „utáni” szituációjában az énnek mégis uralhatóságát mondanák. Nádasdy nem rejti el, hogy versei tükrök is, amelyekben néha töredezetten, néha torzítottan, máskor alig felismerhetően, nyelvből formált, a költőre látszólag nagyon hasonló arcok tükröződnek. Hogy ezek a hol közelről, hol távolról felvillanó tükröképek kire vagy mire vetíthetők vissza – járhatatlan út, bár könnyű volna azt mondani, magára a költőre, holott egyáltalán nem tudható, milyen mértékig azonosítható a személyes és a költői én. Vagyis Nádasdy Ádám versei, és nem csak az új kötetben közöltek, megint egyszer csapdát állítanak a megértés elé. Minthogy nehéz megszabadulni attól, hogy a versbéli én hangját a költő hangjával azonosnak véljük, Nádasdy rájátszik erre a nehézségre, mégpedig többszörösen játszik rá. Úgy tesz, azt a látszatot kelti, mintha maga szólalna meg, egyes szám első személyben, hátat fordítva az én megkérdozettségének a modern líra „után” pozíciójában, úgy tesz tehát, mintha ő maga volna versének alanya és tárgya, miként tették a klasszikus modernek, és ebben a csapdahelyzetben az olvasó jól érezheti magát, mert mintha hiánytalanul értené a költő hangját, amely csalást még az is megerősíti, hogy Nádasdy közel viszi verseit a népszerűhöz, az énekelhetőhöz, hiszen rímeivel, laza jambizálásával, szabályosnak tetsző sor- és strófafélékkel a hagyományosan modern líra látszatát kelti. Holott ha valaki, hát Nádasdy Ádám tudja, le is írta már, a modern átment hagyományba, és a mai költészetről már nemigen mondható az, hogy modern líra, a mai líra inkább mondható – egyszerűen – kortárs lírának.¹¹ Nádasdy ravaszabb, azaz tudatosabb költő annál semhogy – akár a kortárs lírai gyakorlattal szembenállva – a régi, a klasszikus modern vers újraírását célozná meg. Ezen még az sem változtat, hogy a kötet első ciklusában *Távolodó türelmem*, a harmadikban *Burjánzó aszkézis, puritán vágy*, a negyedikben *Téged faragjon?* címen szabályos, a klasszikus modernekre és a késő modernekre emlékeztető szonetteket közölt. A szonettek felidéznek a múlt lírai hangját, de nem azon a hangon szólalnak meg. Úgy fordulnak el a régi hangtól, hogy ezáltal a hagyományválasztást mint újraolvasást és újraértelmezést érvényesítik. A *Téged faragjon?* kérdőjele azonban azt is mondja, hogy ami verstanilag szabályos, annak jelentése egyáltalán nem szabályos. A vers felszínéből ugyanis nem olvasható ki jelentésének többértelműsége. A vers a kamaszból felnőtté válás nehézségét mondja két idősíki ütköztetésével. A szonett kérdéssel indul: „*Kamasz vagyok, ki félálomban játszó / kamasznak apja*

11 Nádasdy Ádám: *„modern” és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használat-története*. Replika. Társadalomtudományi folyóirat, 1998. június. 33–40. old. „*A huszadik század nagy, dialektikus antagonizmusa (hogy stílszerű maradjak) a hagyomány és modernség harca volt. A harcnak vége: a modernségből hagyomány lett.*”

lenni kényszerül?” A kérdés újabb kérdést szül: „*Téged faragjon felnötté belül / apró szemem?*” Majd ismét csak kérdéssel folytatódik: „*S a rád zúdított száz szó // hidalja át a csendet, a hiányzó / erőt, mibe a férfilét kerül?*” A sort újabb kérdés zárja: „*Segítsek elviselni emberül, / hogy töredezett ez az épnék látszó?*” A szonett két négy-sorosra zárta a negyedik kérdés. A válasz nélkül hagyott kérdések sora, pontosabban a válasz elhagyása a vers erős retorizáltságát mutatja, ezzel együtt a hang rezignáltan emelkedő regiszterét, amivel a felnötté válást mint veszteséget mutatja meg, illetve azt, hogy töredezett, ami épnék látszik. Könnyű a sort záró kérdésben felismerni a klasszikus modernnek töredezettség-tapasztalatát, azt, hogy minden egész eltörött. Csakhogy ehhez a motívumhoz Nádasy éppen a kérdéseket záró utolsó sorban a mutatószavakkal – „*ez az*” – a kötet címadó versére emlékeztetve enyhén ironikus hangszínt kölcsönöz, amivel a szonettet ki is emeli a hagyományos szépségeszmény köréből. Ezt az ironikus színfoltot vetíti vissza az előző kérdésekre, majd – a tradicionális szonett szabályát fenntartva – a verszáró háromsorosokban a rezignációra irányítja rá. Arra, amiben bizonyos: „*Kicsit tudok már nyugodtan maradni. / És tudom: türelem ez, nem szerelem.*” A türelmet kínálja hát, a minden egész eltöröttel szemben a türelmet, nem a szerelmet, amivel egészében kilép a hagyományos szonett keretéből: nem szerelmes verset, hanem a türelem versét írja. Két időszik és két tapasztalat ütökzik hát a versben, az emlék, aki a versbeli én volt egykor, a kamasz és a jelen énje, aki megszólalt, és akinek a hangja hallatszik ki a versből, az ironiával átítatott rezignált felnött hangja. Ez a rezignált hang ismerhető fel a *Totálplán* című vers zárósoraiban: „*Nem vagyok hős, csak számottevő színfolt / azon a széles tablón, jó mellékalak. / Erdők, vadállatok, folyók, halak, / sűrű az én világom, társakkal teli, / nem tudom, hogy kell-e fényleni.*” És ugyancsak ezt mondja a *Másodvonal* című vers: „*Így élnek – mondta egyszer Anna csöndben – / a másodvonalbeli zongoristák: / egy Nagyterem, két-három kisterem / évente, biztosan. Engem gyötörne, / ha mérni tudnám: mennyire szeretnek.*” Nem hősök a zongoristák, csak számottevő színfoltok a másodvonalban, nem tudják, „*kell-e fényleni*”, azaz kiténni vagy különbözni, a szeretet pedig nem mérhető. A kérdések sorából épülő szonett és e két vers a türelmet kínálja, szerelem helyett is, vagyis az ironikus rezignációt, mert így lelhető meg és élhető túl a felnőttkor. Kinek a hangja hát ez a rezignált hang? A *Másodvonalban* Annáé, a *Totálplánban* a grammatikai első személyé, amott idézet, emitt közvetlen megszólalás, amott eltávolodás az én-től, emitt azonosulás vele, mégis a megszólalások hangfekvése között különbség, hiszen mindkettőben a nyelv szólal meg, egy személyhez nem köthető általános tapasztalat. De önarckép is a két vers, önidentifikáció a nyelvben. Northrop Frye „*a lírát kihallgatott beszédként határozza meg*” és így érvel: „*A lírikus rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz – a természet szelleméhez, a Múzsához, egy közeli baráthoz, szerelméhez, egy istenhez, egy megismerésített absztrakcióhoz vagy egy természeti tárgyhoz. [...] A költő úgyszólván hátat fordít hallgatóinak.*”¹² Nádasy Ádám versei mintha ilyen „*rendes körülmények között*” hangzanának el. Úgy tesz, „*mintha magában beszélne*”, vagy „*valaki*

12 Idézi Jonathan Culler. In. *Figurák*, Szeged, 2004. 120. old.

máshoz” fordulna. Odafordul egy dologhoz, például egy *Vidéki házhoz*. És akkor a ház szólal meg, a ház húz maga köré kerítést, hogy uralhassa a völgyet. Mintha Nádasy hátat fordított volna a hallgatónak, de ezzel együtt az én-nek is. Ám ha nem az én hangja, akkor valaki másé szólal meg a versben, itt most éppen a vidéki ház, máshol a „*Budai hídfő*”, de megszólal Szeged is 1959-ből, amikor „*halkan kell mondni: / Klebersberg Kunó*”, megint máshol *A nipp*, majd tovább az *Olasz Alpok*, 1957-ből... Mindezekből a versekből a természet szellemének, a történelemnek, az emlékezetnek a hangja hallatszik ki. A hangsúly azonban mindvégig az emlékezetre esik. Az emlékezet azonban nem az én emlékezete, még akkor sem, ha a vers élményanyaga személyes, netán életrajzi. Az emlékezet Nádasy verseiben az én visszavonása, egészében áthelyeződése a nyelvbe, és végül grammatikai alanyként szólal és szólítható meg, ezáltal a többszintű értelmezés felé nyit, amivel egészében a klasszikus modern verseszményét eleveníti fel. Megtartja a modernség verselésének eszményét, szabályos szonettet ír, hibátlanul rímel, bár itt-ott el is játszik a rímmel, visszafogottan jambizál, vagyis a modernség szépségeszményének verselési eszköztárát kamatoztatja, miközben a tanultság e szembetűnő jegyei mögül kimozdítja és kivonja az ént, a személyest és az intimet áthelyezi a grammatika keretébe, amely keret egész költészetének metaforikusságát problematizálja. A klasszikus modern metaforákban beszélt, titkokat és rejtélyeket szólaltatva meg a jelentés sokféle áthelyeződésével operált, a szóba rejtett léttartalmakkal, amely tartalmak Nádasy visszavont metaforáiban éles fényben mutatják meg magukat.

Az emlékezés hangja uralja Nádasy Ádám *Az az íz* című kötetének verseit. A versek elrendezése is erre utal. Öt ciklusba sorolta új verseit, mégpedig öt évszakba. Az „*Első évszak*”-tól az ötödikig követik egymást a ciklusok. A mindennapi tapasztalat négy évszakot ismer, a költő hangja az ötödiket is ismerheti. Az ötödikkal arra figyelmeztet, hogy itt nem az „*évszak*” szó szótári jelentése hangzik, hanem egy másik hang „*évszak*” szava, a természeté, a Múzsáé, egy közeli baráté, vagy akár egy megszemélyesített absztrakcióé, legfőképpen azonban az emlékezésé, hiszen az öt évszak az élet öt állomása, a gyerekkor, a kamaszkor, a fiatalság éve, a felnőttkor és az öregedés állomásai. Ami viszont arra utal, hogy az *Az az íz* versei egy töredékekben, részletekben, darabokban létező folyamatos történetet mondanak, tehát a versekben megszólaló hang forrása egy lehetséges, ám meg nem formált életrajz. Kinek az életrajza? Könnyű volna azt mondani, hogy a költőé, ha nem tudnánk, nincs emlékezés a nyelven kívül. Csak a mondható tekinthető emléknek. A mondható pedig a nyelvből jön elő és a nyelvben létezik. Ahogyan Nádasy Ádám egy másik versében mondja, a szobrász előhívja a márványban lappangó szobrot. Régi és majdnem közhelyes kép, de a költő sem tesz mást, a nyelvből előhívja az emléket, azaz a verset, ami mögött valami egészen rejtélyes módon „*az az íz*” érzékelhető, ami nem más, mint maga az emlék. Az *Adatátvitel* című versben „*ahogy a szobrász vési magát a nyers márványba*”, ahogyan a szobrász „*hajszálanként, héjanként tárja föl / a márványban régtől ott lapuló szobrot*”, úgy vési a költő az ént a nyelvbe és hívja elő a nyelvben „*régtől ott lapuló*” verset. A nyelvbe vésett én grammatikai személy csupán, amelynek arcát, fejének tartását és szemének színét aligha lehet a sze-

mélyessel azonosítani. Ahogyan Lator László versében a képről leválasztatott az én, úgy tépődik ki a személyesből a nyelvtani én. Az *Adatátvitel* Nádasdy Ádám ars poeticájának is vehető, a költő nyelvi művelését a szobrász példázatával mintázza, átviszi a szobor előjövételének rejtélyét a vers előjövételére a nyelvből, és közben a verset írhatósága szintjén határozza meg, semmiképpen a személyessel való azonosság szintjén.

Innen, a visszavont metaforából, az ének grammatikába való átfordításából vezet át az út Tandori Dezső *Ördöglakat* című könyvébe. Tandori a kötetének a címlaptól a kolofonig, az első oldaltól az utolsóig minden lapját kézzel írta. A nyomda kézírásból kézírásként nyomtatta. Korábbi könyveiben a félreütéseket nem törölve, hanem jelölve az írógépnak juttatott szerepet a versírásban. A gépet bevonta az írás menetébe. Valójában az alkotás szokványos megítéléséről rántotta le a leplet. Bizonyítván, hogy az írásban az írógép is részt vesz. A nevezetes *Koppár köldüs* kötetben emelte át ezt a gyakorlatot a versformálás és a versszerűség amúgy a hagyományos poétika által védett területére. Megingatta az értelmezhetőségbe vetett bizonyosságot is, mert ami „régiesen” a szellem és az intellektus felségterülete volt, azt most kimozdította a saját pozíciójából és áthelyezte a poétika felségvizeire. Az *Ördöglakat* kézzel írott és kézzel megformált lapjain most magát az írást és a rajzírászt mozdította át a poétikába. A tiszta költészet eszményét támadta meg, miközben a metaforák visszavonásával és az én problematizálásával egészében a tiszta költészetet reprezentálta. Ikonokat tervezett és ikonokat valósított meg a könyv oldalain, nem szentképeket, mert kihagyva minden stilisztikai közvetítőt, magát a költészetet írta tiszta alakjában, sallangmentesen és közvetlenül. Az íráshoz, a tollvonáshoz már nem rendelhető semmiféle megelőzőttség, semmiféle referencia, az írás is, a rajz is önmaga lényege és teljessége az *Ördöglakat* lapjain. Amiben a játéknak, a játékosságnak is kitüntetett szerep jutott. Aligha hihető, hogy a sorozatos át- és kimozdítások játék nélkül lehetségesek lennének. A kéz került a játékos szerepébe, a nem közvetítő kéz, a nem mechanikus mozdulatokat végző kéz, hanem a kéz maga mind az írásban, mind a rajzban. Nem egyszerűen kézzel írott könyv tehát az *Ördöglakat*, hanem a kéz műveleteinek, a kéznek, miként korábban az írógépnak, áttemelése a költészet világába.

Tandori az azonosságig közel hozta egymáshoz az írást és a rajzot, a kettőt egymásból eredeztette és egymásra írta, jelezvén, az ő írásában írás és rajz összeér, minek nyomán a szavak, nem mellőzhető kivételek ellenére, ábrázolhatók, vagyis leírva, kézzel írva átmennek rajzba. Nemcsak a rajzok, a kör, a négyzet, a homokóra, a lófej, a felhő, a csillag, a nap, a hold, maga az ördöglakat, a nappal és az éjszaka, a fűszálak, a palackposta, a gyertya meg a gyertya lángja, a tojás rajzolható meg, mindezzel együtt a Tandori Dezső név két kezdőbetűjének összeírása, ahol a kisbetűs d egyenes oldala átmegegy t-be, ami keresztnek is vehető, hanem maga az írás, hiszen a szavak írása is rajz, szóként és rajzként egyszerre olvasható, egy-két helyén a könyvnek nézhető, de nem olvasható. A könyv egyik megrázó oldalán *A menet átvonul a tdemetdön* cím alatt, az ikonnak összeírt td-k menete félkörben, talán a sír körül, vagy még csak a sír felé közeledve, közben elszórtan egy-egy kisebb és nagyobb td, majd a lap alján zárójelben a td megfejté-

se: „(A múlt idő jele a t, tt és td).” Van valami mély szomorúság és fájdalom abban, ahogyan a népes menet Tandori rajzos szövegében átvonul a temetőn, azaz a „*tdemetdön*”. A temető neve, ahogy írva van, kimondhatatlan, tehát nem mondható hangosan, csak némán, a semmi jegyében mondható. És mint „rajz” nézhető, szemlélhető. Éppen a könyvnek ezen oldalán ismerhető fel részint, ahogyan szó és rajz összeér, részint, ahogyan a beszéd, a személyes átmege grammatikába és írásjelbe, hiszen a személynév névjele odaáll a múlt idő jeleinek sorába. Az írógép meg a kéz kitüntetett szerepe egyben támadás a személyes ellen, hozzáértve a lírát, a lírait is. Ezért olvasható, szemlélhető Tandori egész költészete tiszta költészetként.

Tandori Dezső rosttollal ír, hol vastagon, amikor megnyomja a tollat, hol vékonyan, amikor kevesebb erővel nyomja a tollat a papírra, és eközben mintha számára az olvashatósága az írásnak kevésbé lenne fontos, mint az írás látványa. Nem tudom, igazából nem is érdekel, hogy mit olvashatna ki Tandori kézírásából holmi szakértő grafológus, magam az írásából a rajzoló, a rajzokból az író, azt, aki ír, nem feltétlenül a művészt olvasom ki. Más szóval, Tandori Dezső *Ördöglakat* címen kiadott kézírásos könyve a vizuálist az elvonttal, a láthatót a gondolhatóval, az elérhető az elérhetetlennel egyesíti, miközben az ént egészében feloldja az írásban és rajzban.

Az „*ördöglakat*” összetett szó, az értelmező kéziszótár leírása szerint játékszer, mégpedig „*két többszörösen meghajlított és egymásba akasztott, türelemjátékként szét-szedhető drót*”. A könyv címdalán az író nevének kezdőbetűiből képzett ikon, amelyen a d kisbetű keresztnek is tekinthető, hosszú szára fent tojásdad alakú körben végződik és ezen egy hosszú, drótszerű vonal megy át, jelezvén, hogy a címdali rajz az „*ördöglakat*” stilizált ábrázolása, hiszen Tandori egymásba akasztotta „névjegyének” képpé, azaz meghajlított dróttá formált alakját, az ikont, és a másik, akár horizontnak, akár felhőnek, akár arany metszetnek vehető drótot. A szó ábrázolása ez, az egész testes könyv megközelítésének lehetséges útiránya, annak jelzése, hogy az *Ördöglakat* könyvoldalai kivétel nélkül egymásba akasztott írás és rajz. Ahogyan a játékszer két többszörösen hajlított drótja türelmes kísérletezéssel szétválasztható, úgy a könyv lapjai mind sorra türelmet, vagyis elidőzést, tűnődő odafigyelést igényelnek, csak így közelíthetők meg, ugyanakkor azonban, bármekkora türelemmel is forgatjuk a lapokat, a két drót, a szó és a rajz, nem választható külön, mert egymásból következően szorosan egybetartoznak.

Tandori külön oldalt szánt a könyv alcímének: „*50+1 év válogatása: aforizmák, képversek, vélemények*” – áll az alcímben, amivel a rajzoló szerző azt mondja, több mint ötven év rajzaiból és írásaiból válogatta a könyv anyagát, és megnevezi a könyv írásainak műfaját is. Ezzel mintha leszűkítené, túlságosan leegyszerűsítene a könyv szöveges részeit, hiszen aforizmákon, képverseken, véleményeken kívül bőven olvashatók itt értelmezések, átírások, idézetek és önidézetek, parafrázisok és pastiche-ok... Az irodalom rövid műfajai követik egymást az *Ördöglakat* lapjaiban, látszólag egymástól függetlenül, ha a szerző a könyvoldalak összetartozását külön nem jelzi, mégis van valami, ami a rajzos és szöveges könyvoldalakat összefűzi és egyben tartja, mégpedig az „*50+1 év*” története, ami akár életrajzként,

önéletrajzként is olvasható. Ennyiben az *Ördöglakat* a korábbi *Költészetregény*¹³, az újabban kiadott *Kilobbant sejtcsomók*¹⁴, vagyis az önéletrajzi könyvek sorába is tartozik. A könyv lapjai nem kevésbé életrajziak, mint Nádasdy Ádám versei vagy Lator László lát- és tájképei. Nem is nagyon különbözik tőlük, legfeljebb külalakjában és kézzel való megmunkálásában.

Érdeemes elidőzni az *Ördöglakat* szavainál és mondatainál, és eközben jól odafigyelni eredetükre, mert eredetükből olvashatók ki a költő és író, meg – ne feledjük – a rajzoló életrajza. Nem szokványos életrajz ez, nem a születés, a serdülés, a felnőttkor, az öregedés idejét ábrázolja, főként nem személyiségrajz, hanem a szellem és a gondolkodás térségein való barangolás, minek folytán az életrajz stációi egyidejűek lesznek. A könyv oldalain feltűnő évszámok, egy korábbi és egy későbbi évszám egybekapcsolva, jelzik, hogy a korábbi rajz és szöveg később kiegészült, átalakult, esetleg meg is változott, mindenképpen újraíródott meg újrajzolódott. Ezáltal az idő feloldódott mind a szövegben, mind a rajzban. A Hamlet-kötetből származó idézetek és parafrázisok, a sárga könyvre való hivatkozások, de ezzel együtt a többször szóba hozott Kant és Wittgenstein, a megemlített Klee, a többször előtűnő Kafka meg a hivatkozott Babits és Weöres, legfőképpen persze, idézetben, átírásban, másolatban Szép Ernő; Sziszüphosz és Herakleitosz, Cantor és Gödel, mind sorra elvonatkoztatva, stilizálva, átírva az életrajz egy-egy állomása, mert Tandori mindent az írógéppel és a kézzel azonosított én nézőpontján át mutat meg és láttat. Már az a tény, hogy az egész *Ördöglakat* kéziratos és nélkülöz minden semlegesnek vehető nyomdai betűt és jelet, az énre összpontosít, de nem a személyesre, a kézre, arra a kézre, amelynek bántalmairól, betegségeiről, fáradságáról oly sokszor lehet hallani Tandori más könyveiből, azt mondja, itt minden a személyestől függetlenített én, az én mint grammatikai jel és ikon megnyilatkozása. „*Semmi sincs rajtam kívül minden rajtam kívül van*” áll a könyv egyik lapján négy sorba tördelve, mintha vers volna, de ugyanakkor kép is, látvány, a „kívül”-nek kimondása és ábrázolása, és ebben a mozgalmasságban az én kivetítése a vászonra, ahonnan aztán hirtelen el is tűnik, nyoma sem marad, mert feloldódott a mondásban. Ez az állapot a hatvanas évek óta sajátja Tandori költészetének, azóta, hogy a Hamlet-versek idején kimondta, és most idézi, „*Eggyé-lette halálos, akinek minden rajta kívülség: halála.*” A lap közepén áll a két sor, keretbe foglalva, előtte a hivatkozás a Hamlet-kötetre, miszerint „*Ez 2006–07-re lassan már végképp rég így van.*” A mondat három sorba tördelve, hogy ezáltal teljes legyen a lap képe, hogy jól látható legyen a „kivélség”, a személyesen kívüli én-nek ábrázolhatósága.

Az egyik teljesen írással (szöveggel) kitöltött lapon szólítja meg azt, aki kézbe vette a könyvet, így: „*Olvasóm! Lapozó Nézőm!*” vagyis Tandori számít rá, hogy a könyvnek, nyilván egy személyben lesz olvasója és nézője, amiből persze következik, hogy az *Ördöglakat*, bár lebontja a személyest és grammatikai én-né redukálja, számít mind az olvasóra, mind a nézőre, ám ez a „lény” nem lehet

13 Tandori Dezső: *Költészetregény*. Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 2000.

14 Tandori Dezső: *Kilobbant sejtcsomók*. Virginia Woolf fordítója voltam. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.

kívül, belül kell, hogy legyen, belül a paginációt nélkülöző rajzos könyvben. S minthogy belül van, a titkolt is elmondható, hiszen – áll a könyv elején, mintegy ars poeticaként – „A szavak azért vannak, mert különben nem tudnánk egymásnak mit mondani. Mikor rájöttem, hogy a rajzok is, rajzolgatni kezdtem. Rájövök-e majd, hogy amikor... végül...?” A kommunikációt vágyná, aki így beszél? Első olvasásra talán ezt mondja a szavakról és a rajzokról szóló mondat, ám az olvasó, a lapozó néző itt mást is felismerhet, felismerheti a szavaktól való elidegenedés jelét, majd a rajzokét is, hiszen a két mondat szorosán egybetartozik, az első mondatrészét a második nem ismétli meg, hiszen magától értetődő, hogy szavak és rajzok nélkül „nem tudnánk egymásnak mit mondani”. Vagyis, nem a szavakat és nem a rajzokat mondjuk „egymásnak”, a szavak és a rajzok vannak, léteznek, mert írhatók és rajzolhatók, hanem valami mást, valami rejtőzködőt és kimondhatatlant, amit aztán csak az „amikor” és a „végül” után egyenként következő három pont jelöl. A pont, aminek az *Ördöglakat* szövegei és rajzai között kitüntetett szerepe van, holott „(Zenón alapján, örök felezéssel)” „A pont is létrejöhethetlen”, ezzel együtt „(Ábrázolhatatlan, abszolút)”. Ha a pont létrejöhethetlen és ábrázolhatatlan, hogyan jöhet létre a szó és a rajz? A választ az oldal utolsó szava adja meg, az „abszolút”. Tandori Dezső a mondást és a rajzolást a metaforikus közvetítőktől mentes tiszta költészet, az abszolút felé mozdította ki, amely abszolút abban mutatja meg magát, hogy nincs más, főként nincs egymásnak mondás, a kéz van és az írógép, a rejtély van, amelynek jele az írás, az írás, ami egyszerre és egy időben szó is meg rajz is.