

Gyulai Zoltán

Az „egy gondolkodás atlasza”

(Tandori Dezső *Ördöglakat* című kötetéről)

A műalkotást (az akként elismert [szellemi] „termékeket”) lehetetlen elképzelni a médium nélkül, amely hozzáférhetővé, vagyis olvashatóvá-szemlélhetővé-hallhatóvá (stb.) teszi őket. Ugyanakkor ebből a látszólag evidens belátásból az is következik, hogy egy alkotás publikussá tétele egyben szélsőséges állásfoglalást is jelent a mű általános mibenlétét illetően, abban az esetben is, ha az állásfoglalás nem része a szerzői intenciónak. Egy regény például (első megközelítésben) olyan mondatok tipográfiaiilag egységes sorozata, amelyeket a könyv hagyománya és az ahhoz kapcsolódó szövevényes intézményrendszer tesz lehetővé. A regény megírásakor a szerző (tekintsünk most el attól, hogy a szerző fogalma az említett intézményrendszer egyik legfontosabb alintézményének is tekinthető) mindvégig tudatában van annak, hogy olyan szöveget hoz létre, amely az institutionális rend és a befogadói (vagy fogyasztói) magatartás specifikus eljárásait feltételezi. Talán azt is mondhatnánk, hogy a különböző művészeti ágak – egyébként komoly hagyománnyal rendelkező – elválasztottságát éppen ezek a médiumokhoz köthető sajátosságok teszik lehetővé. A regény (vagy általában az irodalom) inherens tulajdonsága például, hogy feltételezi az idézhetőség egy bizonyos precíz (vesztesség- és „többlet”-mentes) és mindig rendelkezésre álló módozatát, amely a beszédet írásként kodifikáló szigorú rendszer (és a rendszert meghatározó hierarchikusan elgondolt grammatikai szintek) konszenzusos használatán alapul.

Tandori Dezső *Ördöglakat* című kötetét érdemesnek látszik a mediális meghatározottságok problematizálásának hivalkodó gesztusa felől megközelíteni. A kötetbe (vagy a fentiekhez kapcsolódva: könyv formába) szerkesztett rajzok és kézírásos szövegek (versek, verstörédek, idézetek, kommentárok, címek stb., a kötet megjelölése szerint: „*aforizmák, képversek, vélemények*”) ugyanis a közlés módjával rögtön kétségbe vonják az irodalmi közlés elfogadott módozatait, hiszen a kötet előtt nyomtatásban vagy kiállításokon megjelent rajzok most nem egy nyomtatott szöveg vagy egy kiállítóterem muzeális tere által keretezve válnak láthatóvá, hanem egymásra vonatkoztatottságukban, vagyis egy kézbe vehető és lapozgatható könyv lehetőségei által. Ugyanakkor a már említett, szó-kásos idézhetőségkritériumoknak ellenállni látszanak a rajzok. A négyzet alakú kötetben ugyanis nem található oldalszámok, ami már önmagában is ellehetet-

leníti egy belső hivatkozásrendszer felállítását (tartalomjegyzék), illetve megnehezíti a kötet intézményesen elfogadott metadiszkurzusba való bevonását (kritika). Mindezt tovább bonyolítja, hogy a paratextus és a textus (mint főszöveg), és a textuson belül elkülönülő egységek (pl. versek, rajzok, fejezetek, ciklusok stb.) hagyományosan jól érzékelhető határvonalai itt voltaképpen eltörölődnek: nehezen állapítható meg például egyes rajzoknál, hogy a felül vagy alul (esetleg oldalt) szereplő szöveg címnek tekintendő-e vagy kommentárnak, esetleg eleme a „kompozíciónak”. (Paratextuális elemként csak az [időnként szintén elhagyott] „TD” monogram és a szorosan hozzáfűzött dátum fogadható el). Végősoron a textuális és grafikus elemek azonos szintű érvényességét az adja, hogy a kézírás és a rajzolás vizuálisan is képes megőrizni valamit a létrehozás eseményjellegéből, míg a nyomtatásban megjelenő szöveg esetében ez lehetetlen¹. A kézzel írt szövegrészeket átjárja a rajz vonalvezetésének esetlegessége, így grafikus jelentéslehetőségekkel egészítődnek ki, azaz egy szó szerinti ismétlés a nyomtatott szöveg eszköztárát meghaladó többletekkel élhet (például a jól megformált és az elnagyolt íráskép közti különbség jelentősen módosíthatja az értelmezést). Ezzel párhuzamosan a textuális elemek grafikus játékba hozása, tematizálása is a kötet jellemző eljárásai közé tartozik; ilyenek például a végtelenjel, a hiányjel, a felkiáltójel, az „i” betű stb., amelyek az írásjelként betöltött funkciójuk és ábrázoló elemként való felhasználhatóságuk közti határon jönnek játékba, átmenetet, de időnként feszültséget is létrehozva a vizuális jel grafikus és grafematikus jelölésmódjai között, amely feszültség voltaképpen a nyelv szekvenciális-dinamikus és a kép egyidejű-statisztikus jól ismert szembenállásából eredeztethető.

Ugyanakkor Tandori írás- és rajzművészetével kapcsolatban nem csak a nyelvi és képi reprezentáció eltérő lehetőségeit és viszonyait kell figyelembe vennünk; az életmű Tandori által is „máig” érvényesnek tartott (és a tárgyalandó kötetben is feltűnő gyakorisággal újraidézett, újramondott) poétikai és filozófiai „eredethe-lye”-ként is meghatározható első két kötete ugyanis láthatólag mondás és csend, hangzó beszéd és némaság problematikáját igyekszik mindegyre megközelíteni, igaz, eltérő irányokból. A *Töredék Hamletnek* című kötet (rendkívül sokat elemzett-idézett) paradigmatis érvényű *Koan III.* c. kétsorosának szóhasználata például nyilvánvalóvá teszi, hogy itt nem (csak) az irodalmi megnyilvánulás (elsősorban mégiscsak) textuális dimenziójában értelmezendő a némaság ténye, hiszen első vonatkozásában éppen a hang helyetteseként jön szóba, amit persze az első olvasásra redundánsnak látszó második sor rögtön felül is ír; az a némaság, vagyis a második soré, már a *mi* kérdő névmással jelölt behelyettesíthetetlen helyettese, vagyis a felfoghatatlan némaság határáig radikalizált költői kérdés; még éppen kimondható. (Ennek értelmében veendő a kötet és az idézett vers paradigmatisztikus státusa: Tandori legendás produktivitása, fáradhatatlan szövegtér-építkezése és -felmérése – igazságtalan egyszerűsítéssel élve – éppen ennek a határolhatatlan helynek [ennek a „behelyettesíthetetlen”-nek] megkönyékezésére és környéké-

1 Ugyanakkor pl. a *Koppar Köldüs* című kötetben mégis lehetségesnek látszik (többek közt) az írógép nyelvmódosító és -roncsoló jelentőségére való rájátszás által a megírás esetlegességének, időben való szituáltságának kiaknázása.

nek *élhetővé* tételére tett „próbálkozások” sorozatának mondható). A kimondhatóság és a mondhatatlanság (és persze a jelölhetőség és jelölhetetlenség) hasonló problematikája a sárga kötetben a hagyományos versforma kiforgatásával, újragondolásával, a (vers)formára való végletekig vitt reflexióval (legnyilvánvalóbb módon pl. *A szonett* címűben) a vers létmódját is újragondoló motívummá bővül. „*Valóban csak láthatjuk ezt a költészetet*”, írja Radnóti Sándor a kötetéről szóló recenziójában. „*A versek csak elolvashatók, de alig hiszem, hogy előadhatók lennének. Az írásjelek szerepe megnövekedett: szinte az írásjelek képi költészete állt elő. [...] A költő megakadályozza, hogy verseit elmondják, s ezzel a vers közvetlen szavának utolsó lehetősége pusztul. Ami marad, az mind csak reflexió.*”² (El)olvasható, de nem felolvasható, fel- vagy (el)mondható szövegek: a *némaság*, a hallgatás határait ebben az esetben a klasszikus versbeszéd elhallgattatásával is megkönyezőző képződmények, amelyek sok esetben egy lehetséges (vagy éppen lehetetlen) struktúra felmutatását viszik véghez, és – tárgyunkhoz közelítve – a későbbi rajzokhoz (képversekhez) hasonlóan a verbális közlés hagyományos módozataitól eltávolodva, logikai, nyelvi, poétikai (stb.) tények, működések, jelenségek (stb.) „ábrázolását” célozzák. Ábrázolásról pedig a kötet (az *Ördöglakat*) hátoldalán olvasható „*EGY GONDOLKODÁS ATLASZA*” felirat kapcsán beszélhetünk: olyan leképező (analogikusan ábrázoló) jelölésrendszer, amely egy térfelületen való eligazodáshoz segít. A méretarány ugyanakkor szinte mérhetetlen (hétmilliárdszoros) nagyításról tudósít. A „valóságos” méretarány, vagyis az „egy az egyben” való megmutatás lehetetlen a kényszerű részletesség ilyen léptékénél. Hogyan remélhetnénk tehát térképpontosságú eligazítást egy olyan kötettől, amely éppen azt a rálátást kénytelen nélkülözni, amely egy atlasz kicsinyítő felülnézetének kétdimenziós vetületében megvan? Amikor térképet készítünk egy beláthatatlanul kiterjedt területről, akkor azt azért tesszük, hogy a saját érzékelésünk végességéből fakadó szükségszerű tudatlanságot és esetlegességet egy számszerűsített, pontosan meghatározott kódrendszerrel jól látható határok közé szorítva egységesítsük. A kötet hátulján lévő arányszám második tagjának (az egyesnek) aláhúzása és ily módon való kihangsúlyozása az *egy* metafizikai hagyományát játékba hozva az egységnyi mértéket jelölő, csak aránypárjával együtt értelmezhető szám relativitását valamilyen beláthatatlan abszolútum önálló jelölőjévé avat(hat)ja. A felirat feletti ábra szóbuborékjában olvasható „*túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál!*” szellemes-játékos aforizmája így válik a határtalan-határolt gondolkodás és beszéd halálosan komoly tudásává, az időben szituált, de időn-túlira vonatkozó *mondás* sírkőbe zárulásának paradox képletévé, és ennek folytán hang és némaság, valamint grafikus jel és írott szöveg szövevényes problematikájának hordozójává.

„*A szavak azért vannak, / mert különben / nem tudnánk / egymásnak mit mondani*”, olvasható a kötet első lapjainak egyikén. Az aforizma (nevezzük jobb híján annak) előtti lapon egy első pillantásra nonfiguratív „ábra” (sűrű vonalak alkotta kivehetetlen alakzat), amely alatt az „*A-Z vágat, lasszóval*” szöveg olvasható, amely a kép újbóli megtekintésekor megvilágító erővel bírhat: nehezen bár, de előáll

2 Radnóti Sándor: *Talált tárgyak költészete. Tandori Dezső második kötetéről*. In. Uő.: *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálókat*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988. 213–14.

az „A”, a „Z” betű, a lasszó, sőt a betűk együttesen talán egy a feje fölött lasszót forgató, lovagló figurát adnak. A teljes betűkészlet, azaz a világ megnevezésére alkalmas teljes eszköztár allegorikus figurája az „*egy találó költői képpel megragadni a valóságot*” jellegű frázisok jegyében lasszóval próbálja foglyul ejteni a dolgokat (egyáltalán valamit), a figura körül azonban csak az üres fehér lap látható, illetve az azonos betűkészletből (tehát a figurából) való felirat. A kép (különösképpen a rákövetkező lap vonatkozásában, amelyet nem jelöl külön monogram és dátum) a „*nincs semmi a szövegen kívül*” belátást is példázhatja, és ebből következőleg a lasszózó „A-Z” (a keresztény kultúrkörben alfa és ómega mint a kezdet és a vég, az isteni teljesség, a világ totalitásának és egységének szimbóluma és allegóriája) nem ejthet foglyul semmit, ami nem azonos önmagával, ami nem része annak a teljességnek, amelyet a szöveggént elgondolt mindenség (azaz önmaga) magában foglal. A kötetben olvasható önidézetek leggyakoribb forrása a *Töredék Hamletnek* című kötet, amelyet – habár Tandori saját bevallása szerint a kötetet megírásakor nem is ismerte még – Wittgenstein nyelvszemléletével szokás rokonítani (később sokat idézte Tandori azt a Wittgensteintől származó kijelentést, miszerint filozófiát igazából csak költészetként lehetne művelni). „*Egy olyan válaszhoz, amelyet nem tudunk kimondani, nem tudjuk kimondani a kérdést sem. A rejtély nem létezik. Ha egy kérdés egyáltalán feltehető, akkor azt meg is lehet válaszolni*”³, mondja Wittgenstein a *Tractatusban*. Az „A-Z” motívuma a kötetben „*ómega és alfa*”-ként is visszatér „*A csodálatos horgászat*”, „*Az ómega s az alfa*” feliratú képen, ahol a levegőben (mindenesetre *magasabban*) lévő hal formájú alfától *egyenes*⁴ (damil) vezet egy ómegaforma csónakhoz. A rajz szintén az önmagán túllépni, a saját határait átlépni képtelen megismerő nyelv általi korlátozottságát, ha úgy tetszik nyelvbe zártságát példázza, és a világ elérhetőségének problematikája mentén kapcsolódik Babits *A lírikus epilógja* című verséhez, amely éppen a lírai szubjektum önmagába börtönözöttségét tematizálja („*Vak dióként dióba zárva lenni / s törésre várni beh megundorodtam. // Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm*”...), sőt, a kép alá írt szöveg nem más, mint a versből vett idézet⁵. Annak belátása ez, hogy a világban (a nyelv által) nem nyilatkozhat meg semmilyen *magasabb*, semmilyen rejtély, illetve nem olyan, amely a világhoz való *hozzáférés* eddig ismert módozataitól eltérne. Tandori egy Szép Ernő lírájának „*élhetőségéről*” értekező esszéjében éppen a *túl-kerülés* vagy *túlélés* lehetőségeit értékelve írja: „*[e]z a mintegy-kívül-kerülés (önmagán; magunkon), a rálátás, a rácsodálkozás: a legszebb, a legtöbb elérhető helyen talán a Milyen jó nékem lefeküdni szakaszaiban lelhető fel*”. A hétköznapiaság tényeit rácsodálkozva elősoroló és „*mintegy-kívül-kerülő*” versbeszéd aztán az idézett szöveg hatodik-hetedik szakaszában meglepő fordulatot vesz: „*[a]z egyik legélesebb vágás líránkban! Nem lehet felejteni, nem lehet nem élni az átváltozását!*”⁶.

3 Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, Atlantisz, 2004. 6. 5.

4 A kötet vége felé az egyik lapon a kör mondja: „*De hát az egyenes? Hogyan hiheti, hogy valami másból jön és másba tart?*”

5 A vers utolsó sora így szól: „*jaj én vagyok az ómega s az alfa*”.

6 Tandori Dezső: *Szép Ernő (Az elérhető líra V.)*. In. *Irodalomtörténet*, 1991/1. 87–88.

A kommentár arról a váltásról szól, ahol a lírai szubjektum önmagát megkettőzve teszi saját magát szemléletének tárgyává:

*Most elbúvok, mint búvócskában,
Falnak fordúlok bajtól-bútól,
Egy sóhajom maradt: elűzöm,
S fáradt lelkemben angyal dúdol.*

*Az ágyam szélére leülnék
Ha lehetne, mikor elalszom,
A villanyt újra felcsavarnám
S nézném az én idegen arcom.*

*Hajamat gyöngéden legyezném,
Igazgatnám a takarómat,
Lesném, álmomban mit beszélek
És megtanulnám minden szómat.⁷*

Az esszéből idézett rálátást itt a feltételes módban elbeszélt találkozás valósítja meg: a beszélő egyidejű magánkívülisége és magánál léte egy gondoskodó-odafigyelő cselekvéssorban jön létre, a(z ön)megértés egy olyan lehetőségeként, amely a szubjektum valós tér- és időbeli szituáltságának korlátai között egészen egyszerűen lehetetlen. Hasonló módon jut el (Tandori) a *Virágok miért hallgattok* című vers olvasásában is a „*hihetetlenül elemi*” rákérdések mentén a túl-élet poétikai lehetőségével játszó szakasz értelmezéséig-értékeléséig. „*»Meghalhatok, szemem csak bámul tovább, tovább...« Sőt, még ezt a sort is serkentőnek érezhetjük: »Talán lát egy tavaszt itt sárgán lobogni majd...« Éniünk való tekintetének kitégítésára érzünk rá, [...] tehát ha valamiféle halál-utáni állapot is »ugyanezt« adja majd, illetve semmiféle nézésünk nem szerezhet igazi kérdésekre igazi választ, akkor... ?*”⁸ Tandori Szép Ernő-értelmezésében (legalábbis az itt idézett esszében) az élıhetőség – a túl-élıhetőség elbizonytalanító vagy éppen reményteljes, de minden esetben kitüntetett esztétikai értékű sorainak megidézései mellett – az átélés fogalmával alkot egymásba alakuló vagy alakítható rokon fogalmakat: a fentebb már idézett „*túlélésről akkor beszélj...*” mondás az *Ördöglakat* hátulján, az ábrával és az atlasz- vagy térképszerűségre felhívó szöveggel az *Ördöglakat*ot éppen abba az esztétikai (és végső soron ismeretelméleti) (érték)rendbe ágyazza, amely a maga rácsodálkozó-kívülkerülő, és gondoskodásra (*felügyelésre*) felhívó poétikai eljárásai és világszemlélete kapcsán nevezetiek élıhetőnek. Az élıs költészethez köthető igekötős alakjai (át- és túlélés) a mindig kívülkerülő-határátlépő mozgásra való törekvés képzetét kísértve alapoznak meg egy térviszony-metaforák

7 Szép Ernő: *Milyen jó nekem lefeküdni*. In. Uő.: *Összes versei*, Szukits Könyvkiadó, 2003. 51–52.

8 Tandori Dezső: i. m. 83.

által elgondolható esztétikát és költészetkonceptiót, amely a világ evidenciáira, *közhelyeire*, köznapi dolgaira rácsodálkozva, emlékezve, vagy egyszerűen csak ezeket előszámlálva remél megsejteni valami mögöttest vagy túlit. (Vegyük észre, hogy a Szép Ernő költészetében Tandori által formalétesítő elvként felismert (le- [„túl”!]egyszerűsítő vagy halmozó-burjánzó) *túlzást*⁹ is ide kell vennünk, mint az eltávolító-túllépő szövegépítkezési mód fontos retorikai vagy stilisztikai eszközét. Az átlépés vagy *át-élés* mindezek fölött az olvasás legalapvetőbb mediális működését is jelenti, amennyiben eltérő nyelvi közegek közti átjárást értünk rajta. Saját otthonos nyelvünkől átlépni, „*átélni*” egy másik nyelvbe, s annak élhetőségét például szokatlan szóválasztásaiban, módosult szóalakjaiban, a központozás felhívó különbségeiben (tüntető hiányában), vagy éppen sajátos szószaporításainak, ismétléseinek, felsorolásainak vagy szűkszavúságának túlzásában megtalálni, s így válni ismerőssé egy élhetővé tett műben (életműben), illetve annak nyelvében; mindez szintén a kívül-kerülés, átjutás motívumkörébe, és bizonyosan az átélés köznapi fogalma mellé tartozik A „*túliség*” sejtelme és a világ szövegi reprezentációjának *túlzásba vitele* pedig a *Töredék Hamletnek* című kötet utószavából ismeretes *nyelv* és *meglét* szembeállításának (vagy legalábbis elkülönítésének) problémájához vezethet: „[*n*]em a nyelv, hanem a meglét lehetőségei kerültek kérdőjelek közé nálam”, mondja Tandori, de gyanakvásunkat, s a nyelvre utaltság – minden visszautasítás ellenére – központi jelentőségét erősíti, hogy az említett meglét (lehetőségeinek) megkérdőjelezését a kérdőjelek közé rakás metaforájával szemlélteti, sőt így folytatja: „[*d*]e a kérdőjelek mintha idézőjelekké váltak volna, így lehetett – kizáró önellentmondás nélkül – végigcsinálni, amit e kötet első (számomra) érvényes verse óta végigcsináltam”.¹⁰ Csak a nyelv közegében s esz-köztárával, az írásjelek segítségével képzelhető el az is, ami az írás irányultságát tekintve nélkülözne (túlhaladná) a nyelviség szintjeit: az idézőjelek átmenetiséget, idegenséget, aktuális szövegbe beágyazó-fordító funkciót jelölnek, egy másik szöveg (vagy valóság) fentebbi értelemben vett egyidejű magánkivüliségének és magánállétének, jelenlévő túliségának lehetőségét.

Mindezek után érdemes újabb pillantást vetni a Babits-vers rajzvariációira, hiszen a modern szubjektum ismeretelméleti dilemmáját, magára zártságának nyomasztó tapasztalatát „elbeszélő” vers nyomán a fentebb tárgyaltakhoz hasonló térmetaforika látszik kibontakozni. Nyilvánvaló, hogy A *lírikus epilógja* című vers belátásait a világ (és nyelv) érzékelésének egy egészen más horizontja határolja; a vers beszélője ugyanis úgy ad számot a „mindenséghez” való eljutás lehetetlenségéről és önmagának redukálhatatlan túlkínálatáról, hogy képes egy olyan poétika fenntartására, amely egy koherensnek mondható lírai szubjektumot működtet. Babits versének beszélője a világ elérhetetlenségét próbálja kifejezésre juttatni, méghozzá legfeljebb tematikusan kapcsolódó alakzatok egy-

9 „A *túlzás* eleme az, amit eleinte bámulattal fogadunk Szép Ernőnél; s (lassan-e? hirtelen?) elfogadjuk (vagy: esetleg elutasíthatja a kedély, el) a stilizációnak ezt a minden-más-fele fokát, ahol a dolgok mintha azt az »oldalukat« mutatnák, melyet sem a láthatóság szokása nem csiszolt közkopottassá, sem a »kőben-maradás« nem tesz viszonylagossá, csak-sejtetővé (ráfogások kész tárgyává, előnyösen anyag-ködössé).” Tandori Dezső: I. m. 89.

10 Tandori Dezső: *Utószó*. In. Uő.: *Egy talált tárgy megtisztítása*, Fekete Sas Kiadó, 1999. 126.

más mellé halmozásával; a szöveg integritását valójában az E/1-es grammatikai forma referenciális funkciója adja. Ez voltaképpen azt jelenti, hogy szubjektum és objektum összevonása az én fennhatósága alatt történik: „mert én vagyok az alany és a tárgy”, mondja a beszélő, s ezzel a gesztussal a kimondás performatívuma – a grammatikai forma megőrződése miatt – rögtön ellent is mond annak, amit a szöveg konstatálni látszik. Szubjektum és objektum (egyébként felfoghatatlan) tökéletes azonosulásának a versbeszédben való következetes alkalmazása valószínűleg meghaladná a nyelv lehetőségeit, és elhallgatáshoz vezetne. A csodálatos horgászat felirattal ellátott rajz éppen a Babits-szöveg központi szervezőelvét és terminusát (az *ént*) iktatja ki azzal, hogy a szöveg újragondolásában a hangsúlyt a mindenséget szimbolizáló két betűre fekteti. A Babits által csalfának nevezett vágy által sejtett túliság – amely a túljutás utolsó esélyét jelentené – átvitt értelemben már eleve kérdőjelek közt áll, s Tandori asszociatív rajzos motívum-folyam(at)ába lépve a kérdőjelek sajátos, s a kötet rajzaira igen jellemző módon változnak idézőjelekké. Itt újra az ábrázolásról kell beszélnünk, egy logika felmutatásáról. Babarczy Eszter a *Koan III.* kapcsán mondja, hogy „a szöveg nem ábrázol, hanem működik”¹¹, amit a rajzok kapcsán úgy fogalmazhatnánk át, hogy céljuk láthatóan egy működés ábrázolása, egy-egy paradox ismeretstruktúra minimális eszközzel való megmutatása, működésbe hozása. Mintha éppen a Szép Ernő kapcsán tárgyalt túlzás-programnak a túlírással, túlszövegeléssel ellentétes alternatívájaként adódó (túl-)egyszerűsítés működne ezekben a rajzokban (és éppen eme következetesség miatt van, hogy a rajzok látszólagos dilettantizmusuk ellenére sem szorulnak semmilyen magyarázkodásra vagy mentegetőzésre). Az idézőjelezés (idézőjelesség) a rajzoknak (és az „aforizmáknak”) nem technikájuk, hanem létmódjuk (sokuk már amúgy is idézve került a kötetbe, ráadásul a mondások és szállóigék mindig hordoznak valamiféle mindig már idézésre szánt beszédmódot), és ez leginkább a meglévő versrészletek idézésekor válik nyilvánvalóvá, s ugyanakkor leginkább érdekessé is, hiszen a kézzel írott szövegek a rajzok mellé kerülve különös módon saját jelentésüket és lemásolásukat ábrázoló feliratokká (emlékművekké?) válnak, amelyek – örök viszonyítási pontokat kijelölve – a Tandori-életműben játszott nélkülözhetetlen szerepüket reprezentálják, s ugyanakkor a többi felirattal és rajzzal létesített kapcsolatuk függvényében jelentésük-jelentőségük folytonos módosulásban is van (hosszan elemezhetnénk pl. azt, ahogyan Szép Ernő *Néked szól* című versének [hiábavaló] elutazásairól szóló [és egyéb] szakaszai a kötet három „mozgatható lapján” hogyan lépnek interakcióba a 0 kilométerkő motívumát variáló rajzokkal, vagy a határ fogalmát érintő Wittgenstein-parafrazisokkal...).

A rajzok és szövegrészletek eltávolító idézetjellegét figyelembe véve talán jobban megérthető a fentebb már idézett „A szavak azért vannak” kezdetű szöveg: a beszéd célja a valamit mondás, vagyis az egyik lehetséges olvasatban maga a beszéd. Az érvelés (igen szűk) körben forog (érdemes észben tartani, hogy egyes geometriai alakzatok milyen fontos szerepet játszanak a kötetben), a szavak csak arra jók, hogy valamit (bármit) mondjanak, de nem arra, hogy mondjanak

11 Babarczy Eszter: *A szent melengedett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról.* In: Alföld, 1995/12. 69.

is (kimondjanak) *valamit*, vagyis valamit, amit kimondani nem csak a mondás kedvéért érdemes. Ugyanezen a lapon azonban, a tautológia egy lehetséges feloldásaként, egy csillagszerű, sietve rajzolt elválasztó jel után a következő olvasható: „*Mikor rájöttem, hogy / a rajzok is, / rajzolgatni kezdtem.*” Az előző szakasszal kiegészítve: „*Mikor rájöttem, hogy a rajzok is [azért vannak, mert különben nem tudnánk egymásnak mit mondani], rajzolgatni kezdtem.*” A szavak – a nyelv – értelmére vonatkozó belátást az olvasás haladásirányában a rajzolás értelmére vonatkozó belátás követi: a rákövetkezés azonban megteremti annak lehetőségét, hogy nem csupán idézetek esetleges és felcserélhető együttállásáról és így az előző tézis megismétléséről van szó, hanem olyan következményről, amely magában foglalja annak lehetőségét, hogy a szavak – egy igen sajátos értelemben – nem mondanak semmit, hiszen csak a mondás kedvéért mondódnak, a nyelvvel csak a nyelvig lehet elérni (itt nem árt felidézni, hogy Tandori állítólag fordítás – meghozzá éppen a nagy kihívást jelentő Musil-munka – közben kezdett rajzolni¹²), míg a rajzolatás, ebben az összefüggésben megszabadítja, *eltávolítja* a közlést a nyelv tautológiájától. Rajzzal valamit mondani: olyan predikatív szerkezet rejlik az elgondolás mögött, amely (logikailag) túllépni látszik a nyelv állította csapdán (hasonló problémát fejteget Heidegger a *Lét és idő* bevezetőjében, amikor a létre való kérdezés nehézségeiről beszél a kérdésben grammatikai szükségszerűségből mindig jelenlévő létige kapcsán). A harmadik, szintén csillaggal elválasztott szakasz pedig a wittgensteini gondolkodáshoz hűen a végső felismerésről csak dadogva és elhallgatva, egy jövő idejű kérdő mondatban vállalkozik megnyilatkozni: „*Rájövék-e majd, hogy... / amikor... végül...?*”. Talán éppen a rejtély és a rejtvény szó etimológiai rokonságának és ezzel egyidejű szemantikai szembenállításának köszönhető, hogy Tandori előszeretettel használja a sakkjáték és a sakkfeladványok jellegzetes formáit (és időnként terminológiáját). „*A sakkfeladvány*” feliratú sematikus saktáblarajz felhasználja a rejtvényűságból ismeretes formai sajátosságokat (pl. a „*megoldás*” fejjel lefelé olvasható az ábra alatt), de rögtön ki is forgatja (mondhatni, idézőjelek közé teszi) azokat, hiszen a „*sakkfeladvány*” szó előtti határozott névelő azt sugallja, hogy nem valamelyik feladványról van szó a sok közül, hanem egy minden rejtvényként (azaz egyetlen rejtőzködő, de mindig előkeríthető megoldással rendelkező feladványként) értett kérdést meghaladó rejtély kérdőre vonhatóságáról, egy valamikor majd el- vagy bekövetkező helyről (vagy éppen „*nemhelyről*”), amelyre már nem a sakkjáték szabályzata (lesz) érvényes. A megoldás helyén egy kérdés áll, amely nem old meg semmit, sőt éppen a megoldás segít ahhoz, hogy az üres rácsokat valamilyen kimondhatatlan rejtély bejelentéseként vagy ígéretként értsük.

Befejezésül a kötet egy rendkívül hangsúlyos motívumát szeretném érinteni, amely, visszatérően a dolgozat elején tárgyalt mediális sajátosságokhoz, a nyelvi

12 Egy interjúban a fordítás közben elkezdett rajztevékenységről az őrléteből való megmenekülés-ként beszél Tandori: „[Horváth András:] – *Meddig fordítottad A tulajdonságok nélküli embert?* [Tandori Dezső:] – *Két évig.* [H. A.:] – *Fordítottál mellette mást is?* [T. D.:] – *Persze, hát valamiből meg kellett élni. Aztán ahhoz, hogy bele ne örüljek, kezdődött a rajzolás.*”. Ld.: *Az irodalom több, mint az élet* – Tandori Dezsővel beszélget Horváth András -. In. *ÉS*, 99/30 vagy <http://www.es.hu/old/9930/interju.htm> (2008. szeptember 12.)

és a grafikus jelölés különböző időaspektusai közti feszültség felvetéséhez vezet-
het, konkrétan tehát a hérakleitoszi filozófia mindegyre való leegyszerűsített
újra-tematizálásáról van szó, ami Tandori esetében a „nem léphetsz kétszer ugyan-
abba a folyóba” szállóige folyómotívumának folytonos variációját jelenti, ami hol
cérnaként vagy magányos hullámvonalként, hol pedig három „párhuzamos”, pl.
palackpostát szállító folyóként jelenik meg. A palackposta-motívum önmagában
lehetőséget ad arra, hogy a megszólítás, üzenés allegóriájaként a költői „üzenet”,
és egyáltalán a kötet beszélőjének vagy rajzolójának megértéssel kapcsolatos
alapállásáról képet kapjunk. Ha minden áramlásban van, vagyis mindent kivétel
nélkül átjár a változás, akkor a könyörtelen változásba vetett beszéd, a közölhe-
tőség illúziójával együtt, szintén ki van téve az önazonosság elvesztésének. Ezt
a problémát érinti az „Önazonos Héri” felirattal ellátott kép (alul: „Palackposta”),
amelyen három hullám mögött (vagy előtt) hosszúkas, belül is hullámokkal teli
palack látható. A palackposta (ami minden kommunikáció szélsőséges metafo-
rájaként is felfogható) éppen egy olyan hordozó közeg volna, amely az üzenet
számára fenntart egy olyan belső teret, amely soha nem érintkezhet a külvilág
pusztító elemeivel (itt a vízzel), vagyis megakadályozza a minduntalan mozgás-
ban lévő víz rongáló munkáját, mintegy konzerválván az üzenet állandóságát,
önazonosságát. Tandori palackpostája azonban kiforgatja az üzenetközvetítés
által felállított kint és bent szigorúan elhatárolt szembenállását belső hullámaival
(amelyek ily módon az üzeneten belüli további palackok létét is megengedhe-
tik). Ugyanezt a témát variálja a „Belső palackposta” szöveggel ellátott rajz, csak-
hogy itt már csak a palackon belüli áramlás maradt (az üveg láthatóan be van
dugaszolva), „odakint” két nyíllal, abszurd módon a belső folyásirányt jelölve.
A palack üvegtete jelenti a változás meghaladhatatlan határát, azon túl pedig
csak a mozgás irányelvét jelölő absztrakt emblémák láthatók. Ha minden moz-
gásban van (ez az evidencia alapozza meg Tandori „Héri”-képét), akkor az
üzenet mindennel azonos, ami egyáltalán van, és ez egyben azt is jelenti, hogy
a palackban lévő üzenet – ne feledjük, hogy ez mindvégig a kötet aforizmáinak,
képverseinek és „véleményeinek” interpretációs (vagy feladványainak megoldá-
si) lehetőségeit is érinti – lényegénél fogva – üzenetként legalábbis – hozzáférhe-
tetlen, hiszen üzenet voltából fakadóan minden *kívülről-túlival* való szembenál-
lás lehetőségét magában foglalja (és ezáltal el is lehetetleníti), ahogyan minden
mozgás, amely a mozdulatlanhoz közelítene, szükségszerűen még távolabb visz
tőle. Ugyanakkor az ellehetetlenült, felszámolt szembenállás a rajzban válik ábrá-
zolhatóvá, megmutathatóvá; a világ határa a szemlélet tárgyává tehető, a képi
reprezentáció ábrázoló sémái megmutatják a szemlélhetetlent, igaz, csak saját
paradox jellegükből következő visszavonódásukig érvényesen.

Van a kötetben egy rajz, amely a hátoldalon és az első borítólapon is lát-
ható, a „td” monogramból lett sírkövet vagy hajót variálja (egyébként a könyv
egyik leggyakoribb és legfontosabb motívumának mondható), fölötte a jól ismert
Wittgenstein-mondás (Witti megjelöléssel), a kötetben is idézőjelben: „Amiről nem
lehet beszélni, arról hallgatni kell.”, s az alatta látható „monogram” (valószínűleg itt
inkább hajóként) egy hullámvonalon haladva azt mondja, „EZ A BESZÉD!!”.
A képregegyekből ismerős szövbuborék itt – tekintettel a hullámvonal bal fentről

jobb lenti irányba való lejtésére – a hajó zászlójaként is értelmezhető, ami külön kiemeli a mondat jelentőségét. Hiszen nemcsak egy odavetett, szokványos frázisként (pl. „na, ez igen!”) érthető, hanem a Wittgenstein-idézet szűkszavú, de annál mélyrehatóbb kommentárjaként is, hiszen azt is jelentheti, hogy „EZ [VAN] A BESZÉD!!!”, azaz a beszéd lényegileg nem más, mint a hallgatásra való felszólítás beteljesítése, hogy tehát beszédünk nem más, mint valami mondhatatlanról való szükségszerű hallgatás folyamata, s a rajz is csak felmutatni remélheti az efféle paradox evidenciákat.

Kedves T. Dr.!

A maga nevében mit
bekord
értékelendő
én 4 língv elét se
bechtene komplikáltabbat
kitalálni,
mint hogy
ISTEN ÉLTESSEN.
-Váli.

Váli Dezső: Köszöntés