

KURUCZ Anikó

Széchenyi István Egyetem, Apáczai Csere János Pedagógiai, Humán-
és Társadalomtudományi Kar
Neveléstudományi és Pszichológia Tanszék
Győr, Magyarország
kuruczkovacsaniko@gmail.com
ORCID 0009-0008-8023-2544

„EGY PONT KÖZT”

Tandori Dezső költészetének intermedialis kötődéseiről

“Amongst a single point”

Thoughts on the medial attachments of Dezső Tandori

„Između jedne tačke”

O intermedijalnim vezama poezije Dežea Tandorija

Tandori Dezső lírája a modernségtől a neoavantgárdig egészen különböző megszólalásmódokat foglal magában: a filozofikus versektől a minimal art, a koncept-költészet, a szóköltészet experimentális darabjaiig (és még tovább) ível költészete. A vizualitás és verbalitás közötti mediális átkötéseket példázzák ideogrammái, rajzprózája, rajzaforizmái, ábrákkal kísért metamatematikai fejtegetései. A gondolati tér vizualizációja és az erre való folyamatos reflexió mindig érintkezik a szubjektivitás, a közölhetőség és a világ összefüggéseinek végiggondolásával. Ennek értelmében Tandori intermedialis művei nemcsak művészetek közötti határátlépések vagy konfigurációk, hanem egyszersmind olyan alkotások, amelyek a szubjektum médiumszerűségét is hangsúlyozzák. Ezt artikulálják Tandori terminusai: *intermedialis-átélt, médium-art-élt*. Jelen tanulmány azt igyekszik megmutatni, hogy milyen sajátos egzisztenciális-ontológiai jelentés társul a „Tandori-féle intermedialishoz”, hogyan válik a szubjektum gyűjtőhellyé: a *meglét* és a *tűnt volt* hordozójává, közvetítőjévé.
Kulcsszavak: Tandori, intermedialitás, szubjektivitás

Tandori Dezső egyik kedves metamatematikai problémája a kör négyszögesedésének/négyszögesítésének elgondolható variációsora. Ezt a közelítést a

matematikában „exhaustiós” eljárásnak, a kimerítés módszerének mondják.¹ Tandori közelítési kísérleteinek mediális átkötéseit, átlépéseit nemcsak az avantgárd performatív gesztusai, az experimentális költészet, a koncepek stb. mutatják (életrajzaiban intermediális grafikusként tartják számon), hanem a gondolati tér vizualizációja, a kéz „ügyei”, a rajzolás-írás-indigózás nyomhagyó gesztusai s az élet és mű összefonódását kimondó, az *anyagtalanodás és az epifánia*² rendjében elgondolt létmód eseményeit összekötő intermedialitás Tandori-féle értelmezése.

A személy (f)eloldása

Tandori szövegvilágának állandó önreflexiói, visszaütései folyamatosan megidéznek, szóba hozzák az első köteteket, amint a Tandori-recepciónak is állandó hivatkozási pontja, referenciája a *Töredék Hamletnek és az Egy talált tárgy megtisztítása*. Az értelmezési hagyomány, illetve irodalomkritika attól függően, hogy hol érzékelt törést a lírai beszédmódban, helyezte a cezúrát először az első és a második kötet közé, később pedig a többinek az első kettőtől elütő radikális mássága vált a kritikai elhatárolás alapjává. A kritikai vonulat a *Töredéket* és a Sárga könyvet (*Egy talált tárgy megtisztítása*) egyfelől a csendarchitektúra és a szétírt/túlbeszél líra móduszaiban, a beszéd és a némaság, a kimondható és a kimondhatatlan fogalompárjainak dimenziójában tárgyalja, másfelől a személyesség, illetve a személyiség és annak hiánya lesz a recepció horizont bevetett, megegyezésszerű vonatkoztatási alapjává. A hetvenes évek reakciói egyúttal a lírai kód bizonytalanra válását rögzítik Tandori költészetében, vagy legalábbis a líraisághoz korábban hozzárendelt poétikai ismérvek egyértelmű-

¹ A kör területének egyre nagyobb oldalszámú sokszögek sorozatával való megközelítése Arkhimédész infinitezimális módszere. Ezt az antik kimerítési módszert, indirekt bizonyítást a 17. században nevezték el „exhaustiós” eljárásnak (vö. Szabó–Gazda 2014).

² *Anyagtalanodás és epifánia; Bécs* címmel esszét írt Tandori, melyben így nevezi egyfelől a szubjektivitás alakulásának, világig előrenyomuló határainak keretrendszerét, utalva Wittgenstein *Tractatus*-beli mondatára: „[a]z emberi szubjektum nem része a világnak (nem tartozik bele), hanem mindig csak határa. Vagyis ameddig előrenyomulunk, mintegy vizet kinyomó testként, »addig vagyunk«, [...] addig vagyunk meg, onnét jön a világ... mintha a falunk tábláját tolnánk előbbre és előbbre [...]” –, másfelől az élettörténésnek, a narratív identitásnak hiánynyal és megjelenéssel leírható képletét. Esszéjében beszél arról is, hogy madarainak tűntével a ló, a verseny, illetve az utazás váratlan felmerülése, eseményhozó meglepte következett el. *A Karamazov testvérek*ből idézett példájában pedig az Iljusecska sírjára, az odaszórt morzsákra repülő madarak képe szintén az eltűnés-keletkezés egymásra torló, egymásban felmutatott képzeteit jeleníti meg (Tandori 2001a).

ségének felülírását jelzik. Bár Menyhért Annának a Tandori-recepció értelmező alakzatait elemző tanulmányában (Menyhért 1997) Radnóti Sándor 1974-es írását (Radnóti 1974) a magabiztos, önnön előfeltevéseit meghaladni nem tudó kritikaként, a hetvenes évek recepciók horizontjának tipikus példajaként idézi, ám a Radnóti-írás összességében úgy építkezik, hogy a megütközés tapasztalatának közreadásától halad egy nyitottabb látásmód felé, hiszen tulajdonképpen az általa felvetett, kérdéssé tett lírakategóriák nem az előíró műfajiság számonkéréseinek bizonyulnak, az esztéta pusztán a megszólalás szokatlanságát tudatosítja, s a *Mi líra még*, illetve a *Mi személyiség még?* kérdésekkel az eddig összerendezett, a korábbi évszázados poétikai gyakorlatokból összetartozónak gondolt, „megszokott” fogalompárok (líra és személyiség) határainak kiszélesítésére mutat rá. A finoman hangolt, kontúrozott személyiségről és a szétszóródó, a tárgyakban feloldódó énről az első két kötet tárgyalása, összehasonlítása kapcsán beszél.

A Személyiség Nagy redukciója kettős: a személyesség elburjánzása mindazokban a jelentéktelen részletekben, amelyek nem tartoznak egy személy szubsztanciájához, s minden lényeges érzelem, cselekvés, viszony személytelensége, jellegtelensége, a személyiség behelyettesíthetősége (Radnóti 1974, 124).

E megállapítás által implikált szubsztanciális én-fogalmat azonban elbizonytalanítja az a nagyon is modern tapasztalat, amely a személy ún. szubsztanciájának egységét, repedésnélküliségét vonja kétségbe, illetve a személy esszenciájaként elgondolthoz éppen hogy hozzátartozónak vagy legalábbis nem leválaszthatónak véli a jelentéktelent, a részletet, az esetlegeset, a darabot, a töredéket.³ A szingularitás – vethetnénk az idézett megállapítás ellen – nem valamilyen kimódolt értéksorrend alapján szerveződik, a lényegesre és lényeg-

³ Vö. Várnagy Tibornak a Tandori Dezsővel folytatott beszélgetésével a Liget Galériában bemutatott kiállítás-trilógia anyagának rendezésekor. „Mert éreztem egy ilyen széthullást. Talán azért, mert ilyen sokféle rajzot láttam. Most ebből lett egy koan. Tehát így ez az anyag, így dolgozik saját magán is, nem? Ránéz az ember és de sokféle! Tudod? S akkor én is fáradt voltam, mert nagyon sok minden történt ebben az évben és éreztem, hogy szét vagyok hullva. De ugyanakkor nem voltam, mert ezt a koant meg tudtam írni. Ezt a három sort. Akkor már nem vagyok annyira széthullva! Így lett az, hogy »Széthulltam arra az egy darabra, ami mindig is voltam.« De ebben van valami szomorú is, mert az az egy darab az mindig egy széthullt darab volt. Tehát nem is egy kerek egész voltam, hanem ha egy voltam is, az mindig egy széthullt darab volt. Véletlenül egy! De ugyanígy lehetne ez kilencszázhatvan darab is. Akkor se lehetne széthulltabb, minthogy én egy vagyok, aránylag összetartom magam, de attól még nagyon szét vagyok hullva, bár egy darabban vagyok” (Tandori–Várnagy 1996).

telenre redukáló (daraboló), hierarchizáló szemlélet érvényét veszti. Legalábbis Tandori szubsztanciálisa – amint ez a későbbi kötetekben is egyre világosabbá válik – a madarakkal, mackókkal, lovakkal s a „kívülről” partikulárisnak ítélt közös történéseikkel együtt elgondolt létezés.

Írhatóság

Bányai János *Szó és rajz* című írásában (Bányai 2008a) Tandori Dezső, Lator László és Nádasdy Ádám költői beszédmódját vizsgálja, mint a modernség utáni, de a modernséggel kapcsolatot fenntartó megszólalás változatait. A jelenvalóságában kérdésessé váló, a személyesből grammatikaivá váló én problematizálódik lírájukban. Bányai János Lator László késő modern verseiben én és kép szétválását tudatosítja, a kép „kívülre kerülését”, a metaforizáló, analogikus világleképezés végét, pontosabban a képek *leképezhetetlenségét*, szinesztéziák sorával a leképezés lehetőségének visszavonását. „[...] a költészet mutatja fel magát, nem a kép, az írásosság reprezentálódik, nem a vizualitás” (Bányai 2008a, 33). Az önmagát képnélküliként felmutató költészetet s a kioltott referenciájú vizualitást tematizáló gondolatsor feltehetően nem számúzi a képet végérvényesen a lírai nyelvhasználatból – annál is inkább, mivel a nyelvitől nem választható el a nem-nyelvi/képi, azaz a képalkotás szükségszerűen megtörténő folyamat mind az alanyi részről, mind a befogadói, pragmatikai oldalról –, hanem arra utal, hogy az elsősorban az ént tematizáló metaforaalkotás egy deszemiotizáció során a jelentés kiüresítésével/megragadhatatlanságával metonimikus irányba tolódik el. Ez a történeti avantgárdra, az absztrakt expresszionizmusra egyébként jellemzőnek tartott eljárás az antropomorfizáló, szinesztetikus képalkotással a tárgyiasítás és a perszifikáció közti ingadozást, dinamizmust, az érzékelés szokott módjainak összezavarását jelöli. Az írássá redukált képet így a késő modern lírai beszéd olyan változataként, meghatározó eljárásaként mutatja fel a tanulmány szerző, amely már nem az én léthelyzetének analógiáját hivatott jelezni, pontosabban nincs átvitel a kép és az én között, azaz a metaforaképzés nem az én által elindított, nem az én köre szervezett-szerveződő. Az idézett tanulmányban a három, bizonyos értelemben közös nevezőre hozott szövegvilág poétikai sajátosságának a képről leválasztott én – személyesség ellenében megalapozott – írhatóságát jelöli meg. A tanulmány gondolatvezetésének logikája szerint ugyanis az írás képisége vezet át majd Tandori rajzaihoz, rajzos szövegeihez, bár az írás képe/ikonikussága nyilvánvalóan nem azonos a metafora képével, előbbi esetében a graféma vizuális-fenomenális megjelenéséről, utóbbinál pedig a trópus *elképzelt* jelentéséről van szó.

Tandori *Koppar Köldüs* című kötetében az írás akarati/irányított gesztusa írhatósággá alakul, amennyiben a szerző az írógép általi félreüteseket meghagyva – semmit sem törölve – helyet adott a gépnek az alkotó folyamatban: a szellemiről nem egyszerűen a jelölősor materialítására, az írás láthatóvá tett médiumára, hanem a végrehajtás testiségére, az önkéntelenség „hibásan” hagyott/nem javított automatikus gesztusára helyeződött át a poétika fókuszra. A tulajdonképeni írás, az írás fenomenális-érzéki aktusa maga lesz a lírai önreprezentáció módja. Az *Ördöglakat* című kötetben pedig az író-rajzoló kéz mozdulatsora kiiktatja a gép általi közvetítettséget, nyomatékot adva a készülés, a keletkezés eseményjellegének.

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 [...]. Tandori mindent az írógéppel és a kézzel azonosított én nézőpontján át mutat meg és láttat [...], itt minden a személyestől függetlenített én, az én mint grammatikai jel és ikon megnyilatkozása (Bányai 2008a, 38–40),

azaz az írás, az írott itt nem egyszerűen médiuma, közvetítője a mondottnak, hanem a megjelenés epifanikus rendjében maga a költészet. Bányai János ikonról beszél e megjelenítés kapcsán. „Az íráshoz, a tollvonáshoz már nem rendelhető semmiféle megelőzőttség, semmiféle referencia, az írás is, a rajz is önmaga lényege és teljessége az *Ördöglakat* lapjain” (Bányai 2008a, 38), illetve „[...] a kéz van és az írógép, a rejtély van, amelynek jele az írás [...]” (Bányai 2008a, 41). Bár az íráshoz a megelőzhetetlenséget és referencianélküliséget rendeli hozzá a tanulmány szerző, az utóbb idézett mondatok mégis jelelméleti/jelhasználati értelemben definiálják az írást, amely a rejtett, a rejtély *jeleként* lesz meghatározott, így a kétosztatú (vagy kétosztatúnak vélt) metafizikai/platóni modell képlete áll elő mégiscsak, holott szándéka szerint a szerző éppen ezt érvénytelenítené gondolatmenetében. Gyulai Zoltán Tandori sakktabla-rajaival kapcsolatban némiképp hasonló módon jegyzi meg: „[...] az üres rácsokat valamilyen kimondhatatlan rejtély bejelentéseként vagy ígéretként értjük” (Gyulai 2008, 50). Azaz ebben az indexikus vonatkozásban az ábra, a jel a távollevőről tudósít, megidézi, bár nem reprezentálja a jelen-nem-levőt, híradás a ki/elmondhatatlanról. A sakktabla (a mindig máshogyan megvalósuló játék, variálódó lépések sorozata és kombinációja) és a héraleitoszi tétel (semmi nincs kétszer) ideogramma Tandorinál az *ugyanazság* létkategóriájának tagadása, s így az azonosság eszmei megalapozhatatlansága, amelynek nemcsak a megragadhatósága vagy jelölhetősége, hanem eleve a léte is kérdéses.

Bányai János *Tandori Dezső (zen-es) jelversei* című írásában (Bányai 1971) a jelre-egyszerűsödés technikáját azonosítja Tandori néhány versében, amelyekben már csak a váz, a grammatikai jelek és kategóriák maradtak meg, a megnevezések (mint jelentéssel dolgok) elhagyhatókká válnak. A váz, a pusztas viszonyokat rögzítő váz biztonságát, egyértelműségét megkülönbözteti attól a fajta konkrétságtól, amit a vers akkor nyerne, ha a grammatikai jelek fel/kitöltődnének a megnevezésekkel, mert az így megszerzett konkrétság destabilizálná a vers általános érvényűségét, modell-jellegét. Bányai Jánosnak ebben a tanulmányában is előáll a korábban is megidézett kétosztatú territórium, a realitás és a realitáson túli. A recepció egy vonulatának gyakran alkalmazott értelmező eljárása az a fajta metafizikai olvasat, amely ezt az osztottságot, az inneni és a túli elválasztottságát azonosítja Tandori verseiben. Ugyanakkor az az állítás, hogy „Tandori viszont pontosan azzal számít és szándékosan arra céloz, ami a versben nincs, illetőleg, ami *csak* a vers mentén van meg” (Bányai 1971, 724) [kiemelés tőlem – K. A.], mégsem tételezi a materiális-érzéki versvalótól függetlennek az általa színre vittet vagy elgondolhatót.

A szubjektum és a rajz

Tandorinak akár a kísérletező, experimentális darabjait vesszük szemügyre, akár az *Ördöglakat* egészében kézzel írott, illetve rajzolt könyvét, mondhatjuk, hogy az ismeret „szerkezetét”, a keletkező-megtalált gondolatot közvetíti. A rajzolás nem pusztán egy másik médiumba helyezése a leírtnak, az adekvát-nak tételezett konvertálás/átfordíthatóság jegyében, hanem a gondolatnak egy másik médiumban való más aspektusból történő szemügyre vétele, másként értése, approximációja, közelebb hozása. Többször is kommentálja egy dolog „szóba hozását” az ábrázolhatósága felől. Hangsúlyozza, hogy a rajz nem a szó illusztrációja, illetve, a rajzolás és a beszéd kapcsolatáról azt írja:

[...] a szó (a fogalmiság) és a jel (rajz) küzdelme, illetve valami küzdelem *párosuk* révén. Küzdelem, sejtés, érintőlegesség... Rengeteg elágazás adódik: a rajzolat mint érintőlegesség; a fogalom mint érintőlegesség stb. Fogalmiságok, melyek lerajzolhatatlanok; rajzolatok, melyek nem felelnek meg pontos fogalmiságnak (Tandori 2005a).

Az *Egyetlen* (a *Töredék Hamletnek* eredeti, Tandori által választott címe) enigmatikus gnómáit, zen-koanjait részben nyelvfilozófiai-ismeretelméleti,

részben pedig poétikai szempontból közelítette meg a recepció.⁴ Tandori a *Töredék* 1999-es kiadásának utószavában ugyanakkor megjegyzi, hogy „[n]álam mindig arról volt szó, hogyan lehet létezni, mikor igazából nem lehet. Nem a nyelv, hanem a meglét lehetőségei kerültek kérdőjelek közé nálam” (Tandori 1999, 126). Tehát tulajdonképpen egy nyelvitől elválasztott ontológiai problémacentrumról beszél, azonban a *Koan III.* című verset kísérő metareflexiójában a helyettesítést mint létmódot tematizálja, így ennek értelmében érvénye van annak az olvasatnak is, mely a nyelvi figurativitásból származó helyettesítések sorozatos, egymásra utalásában végtelenített módjára hívja fel a figyelmet.⁵

Azt írja Tandori az *Ördöglakatban*: „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...?” (Tandori 2007). Azaz ebben a véleményben, reflexióban (Tandori *Ördöglakatának* saját műfajmegjelölése: képversek, vélemények, aforizmák) a rajzolás gesztusa, illetve a rajz mint produktum bővíti eggyel a helyettesítések sorát, pontosabban a rajzolás is illeszkedik a helyettesítések láncolatába, a szó és a rajz (vagy: a nyelv és a kép) azonos szintre helyeződik. A szólás kontextuális meghatározottságai, irányai (a valakinek valamiről valamit) közül a *mit?* pozícióját betöltő

⁴ Menyhért Anna olvasatában a vers „a nyelv helyettesítő (metaforikus) voltának belátásából kiinduló visszakérdezés-kényszerről beszél [...], amely vers kontextusában voltaképpen a nyelv figurativitásába való beletörődő [...] bele nem törődésről [...] árulkodik, a »mindig csak máshogy mondjuk« állapotára való folyamatos rákérdkezés-beismerés-rákérdkezés végtelenített sorozatáról” (Menyhért 1997, 550–551). S bár Kulcsár-Szabó Zoltán polemizál a Menyhért Anna-féle értelemadással/kódfejtéssel, de értelmezésében is egy tropológiai értelmű szubsztitúció-sor megszakadásáról, illetve másik ajánlatként egy szemiotikai jellegű háromszög-alakulatról van szó, ahol is a némaság interpretáns, s a végső jelölt hozzáférhetetlen (Kulcsár-Szabó 1997, 569). Doboss Gyula *Új Forrás*-beli tanulmányában a *Koan III.* kapcsán egy képzőművészeti technika, s ennek nyomán egy látásmód/vizuális észleleti technika poétikaivá válásáról ír, az anamorfortikus síkváltásról, egy olyan térdimenzióváltásról, amely egy új kognitív rendszer keretei között teszi lehetővé a megfigyelést, illetve értelmezést. Ezt a technikát, illetve mechanizmust alapvető formaalkotó aspektusnak tartja Tandori műveiben (Doboss 2004a; 2004b).

⁵ „Mit akar jelenteni az egész? Ha eltekintünk a költői kerekdedségtől, a rejtélyes találat-féleléstől. Egyszerűnek látszik nekem már rég. A »hang« (a beszéd, a megnyilvánulás, a tippelés, fogadás, igyekezet stb.) helyett: a némaság. Csak az a nagy kérdés: honnét jön ez a némaság? Mi lenne a helyén? Vagyis: ha a hang helyett némaság jöhet, nyilvánvaló: amennyiben ez igazi dolog, hát minden más is – valami helyett jön, jöhet. [...] A némaság is valami helyett van. A hang helyett lett az a némaság – amely, ki tudja, »mi helyett« lett, került ilyen szerepbe. [...] Bármilyen helyett lehet a némaság. És ez a némaság van a hang helyett. Tehát a hang minden helyett van. A hang helyett minden van. A hang, ha ilyen (ez a viszony, ha ez a viszony ilyen), hát olyan, hogy minden lehet helyette, semmi sem riad el tőle. S onnét: némaság alakjában van” (Tandori 2001b).

szavak és rajzok válnak a kapcsolódás ontológiai biztosítékaivá. Itt még nem a mondás eseménye, irányultsága, másikat feltételező aktusa válik bizonytalanná, hanem a *mit* halmazt kitöltő/megképező (szó/rajz)világ. Bányai János szerint

nem a szavakat és nem a rajzokat mondjuk „egymásnak”, a szavak és a rajzok vannak, léteznek, mert írhatók és rajzolhatók, hanem valami mást, rejtőzködőt és kimondhatatlant [...]. 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 (Bányai 2008a, 41).

Ehhez hozzátehetjük, hogy nyilvánvalóan nem *a* szavakat és nem *a* rajzokat mondjuk olyan értelemben, hogy valamiféle kommunikatív funkció beteljesítőjeként határoznánk meg az intenció, a gondolat eszközszerű vagy transzparens ekvivalenciáiként azokat, hanem a mindig mást (is) mondjuk, mondjuk a magunkét a nyelv többleteivel és hiányaival, az odaértettel és a félreértettel, az intonációban eleve megidézett tartalmakkal. Ebben az értelmezői keretben azonban a szavak és a képek – azaz a nyelvi és a nem-nyelvi komponensek – mintha egy személyfölötti létezés hordozói volnának, a rejtélyes, a kimondhatatlan jeleiként. Hogy ez a jelekkel működő abszolút áttételektől mentes lenne-e, illetve, hogy a világ közvetítések nélküli tapasztalata adott lehet-e számunkra, kérdéses. A végső kérdés, az „amiről nem lehet beszélni” wittgensteini csöndje talán arra vonatkozik, hogy a „lakott szavakban lakályos módon” lakozáson⁶ túl az elmondhatatlannak, kimondhatatlannak nincs köztése, közege. A szóvilágból száműzhetetlen képvilág s a képvilágból kiiktathatatlan verbális után leképezhető-e másmilyen sorra, lekottázható-e ez a közeg? A szó legszélesebb értelmében vett nyelvire, illetve vizuálisra szabotyon túl/kívül hogyan lehet közlekedni?

A rajzolás mint olyan Tandorinál persze nem csak koncept – ahogy ő maga is utal rá –, s nem pusztán teorémák, elméleti problémafelvetések magyarázó illusztrációja. Rajzos kötetei (az *Ördöglakattól* egészen az utolsó, *Nincs beszédülés* című kötetéig) mellett e kiterjedt életmű számtalan darabjának szerves része a *rajzolt*, ráadásul olyan szövetségekben is, ahol nemcsak saját szavainak kísérője a képi, hanem más poézissal társulva jön létre a különös formá-

⁶ A „s lakályosan élnek lakott szavakban” sor Rilke verséből származik, Tandori gyakran idézi. Vö. Rilke *A magányos* című versével.

ció. Ilyen a Pilinszky–Tandori-kötet: *A semmi napja mielőtt* című (Pilinszky–Tandori 2008). Pilinszky-versek a Tandori-rajzok szomszédságában. Bányai János egy másik írásában ismét megidézi a tartományt, a nyelvi és a vizuális retorika által sejtetett, de teljességgel fel nem mutatott régiót, ami a rajzolhatón és a kimondhatón túl van, s amit a nyelvi és a képi egyaránt csak csonkán közelíthet (Bányai 2008b). Azonban úgy is fogalmazhatnánk, hogy éppen ebben a szomszédosságban, társulásban mutatkozik meg valami más, ami nem egyszerűen a médiumok összeadódott értékéből következik: a képből kiolvasott, a képihez hozzátett nyelvi, a nyelviben megjelenő/imaginált képi sajátos arányokkal veszi igénybe a befogadói gyakorlatot. A rajzok ebben az esetben sem a versekhez készített illusztrációk – persze attól nyilván nem függetlenek –, hanem egyfajta olvasói-értelmezői képek Tandori-féle szövegre nyitásai. A *Balkonban* szintén ugyanebben az évben, 2005-ben, a „konzisztencia évében” megjelent egy írása Tandorinak *Anorex konceptualizmus* címmel. Itt főleg legkedvesebb, leggyakrabban előhozott ideogrammai szerepelnek némi szöveges magyarázattal. Az „arról hallgatni kell” Wittije is megidéződik az írás végén csakúgy, mint ahogyan szóba hozza Tandori azt a tapasztalást, mely szerint az elmondhatatlan közelítése és így közeledése a rajzolás által megtörténhet. „Nagyon úgy nézem: az elmondhatatlanság és az akkor-erről-ne-is KÖZTESE a konceptuális. Mivel azonban minden művészet konceptuális... Másnap lett, megrajzoltam a rajzolatokat, jobban kibírom, ami elmondhatatlan volt, és akkor szinte beszélek is róla...” (Tandori 2005b).

Szubjektum és geometria, metaaxiomatikai problémák, konzisztencia és kontinuitás

Tandori rajzvilágának van egy folytonosan visszatérő geometriai problémacentruma. Amint ebben a szövegüniverzumban, sosem identikusan, de ismétlődnek a gondolatok és mondatok, úgy a metamatematikai kérdések rajzos végiggondolása állandó megjelenítője lesz szemléletének. Ideogrammákat gyárt Hérinek, Wittinek és saját magának is: nevének kezdőbetűiből ördöglakatként összedrótozott szignatúrája hol sírhalomként, hol vitorlás hajóként, hol grammatikai jelként (a múlt idő jele a -t, -tt és a -td, mondja Tandori) funkcionálva mesél.

A Honlap utáni esszékötetében külön fejezet értekezik a geometriáról (Tandori 2005a). „Felvettem egy rendszert...” – kezdi. E rendszer alapaxiómája az euklideszi értelemben felvett, kiterjedés nélküli *pont* lenne, de már a tételezése is – a pont mint teoretikus kiindulópont – bizonytalanná válik a *meglét*

vitathatatlan fakticitásával szemben. Azt mondja Tandori, hogy a pontnak (így a belőle létrehozott-létrehozandó vonalnak, körnek stb. is) nincs ideája, eszmei megalapozhatósága, ugyanakkor nyilvánvalóan *van*, adott, hiszen létrehozza azt a mediális hordozók és eszközök találkozása (körző, ceruza, papír). A kör, vonal stb. elvi-eszmei megalkothatatlansága szorosan következik az előzőekből: ha nem tudjuk, mekkora is egy pont, adódik a kérdés, hogy a pontok milyen számszerűsíthetőségeként áll elő majd a vonal és a kör. Milyen távolságban következik a második felveendő pont az elsőtől? A pont figurakonstituáló szerepe kérdőjeleződik meg itt. A távolságprobléma nyilvánvalóan az egyébként megidézett Zénón-paradoxonokra (is) utal. Tandori több helyütt elmeséli egy, a kimondása pillanatában talán számára is meglepő mondatának, „a legrövidebb út egy pont közt”-nek a történetét. Ez a tétel elhangzásakor szellemeskedésnek, talányos gnómának tűn(hetet)t, ugyanakkor, jegyzi meg, ha ezt az alapvetően geometriai-logikai rendszert nyelvvel egészítjük ki, méghozzá az intonáció jelentéségyértelműsítő komponensével – ami nyilván a verbálisban, a hangzóban nyeri el nyomatékát –, akkor az így létrehozott „geometrico-logico-linguistico” alapon már értelmezhetővé, sőt értelmessé válik a mondat. Így a legkisebb távolság (a legrövidebb út) egy pont, azaz épphogy (éppen csak) a *közt*. A köz, a köztesség „minimális” teljesülése a távolság legkisebbike. Csakhogy, mondja Zénón-Tandori, a távolság mindig felezhető, csökkenthető, akkor végső soron felvehetetlen az elsőtől különböző, második pont stb. „[...] ha egy kört (a kört) pontok összességeként stb., vagy a nem gondolhatóság áll fenn, vagy annak esete, hogy a kör fakticitásként gondolható csak, ugyanakkor e fakticitás eszméjeként nem gondolható. (Mert nem alkotható meg saját ideája szerint.)” (Tandori 2005a.) Sőt, kiterjeszti a fakticitás értelmét Tandori és a ténylegességet, a manifesztálódót, a megvalósultat akarati aktusként definiálva önkényességként határozza meg. Így a geometriai problémaegyüttesek, egzakt teoreémák az analógiás gondolkozás megfeleltetéseket kereső mintázattal párosulva ismeretelméleti-egzisztenciális vonatkozással bírnak ezekben az okfejtésekben. „A távolság lehetlene a közvetlen érintkezés lehetlenségével egyenlő” (Tandori 2005a). A *Töredék Hamletnek* ebben a gondolatkörben is origószerű kezdetet vagy inkább tengelyt jelöl, amiről mértéket vesz a későbbi. „Természetes, hogy a koanok nem távol-keleti lelkület kifejezői, hanem azé a »geometrizmusé« (nevezzük így), mely az alkalmasint első geometrikus monodramát előhozta magyarul” (Tandori 2005a). Az önvallomás tanúsága szerint tehát a töredék darabjai, az *Egyetlen* részei, fragmentumai (például a *Töled távolabb-e...*, illetve a *Megritkulsz...* stb.) éppen a távolságdilemma belátható-beláthatatlan konzekvenciáival a szubjektivitást (a nem-statikust, vagyis a

változót, a bővülőt, a dinamikus), a Másikat, az elérhető, a találkozást vagy éppen annak elvétését jelzi. A Zenón-apória logikáját követő távolságfelezés módszerével a darabokra osztott, megfagyott idővel pedig a kontinuitásra magára, a személy „folyamatosságára” irányul szomorú szkepszise. Tóth Ákos írja tanulmányában:

A Tandori-mű önértéséhez és megértés-elképzeléséhez tartozó ismert formula, mely „*a legrövidebb út: egy pont közt*” paradox kinyilatkoztatásával egyszerre ismeri el a létezéshez evidensen tartozó, szétzárt felek közötti distanciának s az ebből következő, örök visszakereső mozgalmasságnak a hatását, és egyszerre vonja vissza egy mindenkor igazolhatatlan egység nevében a teret a számára már levezethetetlen sokaságnak számító kettősségtől is [...] (Tóth 2013).

A megismeréshez szükséges térteremtés ambivalenciája. A Másik megtapasztalásához evidenciaként szükséges távolság/distancia, a reflexió visszahajlásához megteendő út – paradox módon – a soha-nem-egyesülőnek, egyetlenélnem-gondolhatónak is a forrása. Tandori térértelmezése ugyanakkor szoros vonatkozásban áll saját lételméleti s egyben nyelvfilozófiai rendszerével, az *anorexisztencializmussal* (Tandori 2005a). Egzisztenciája akkor konzisztens, mondja, ha a *globál-perszonál-humánanorexia* elve érvényesülni tud. Bár több helyütt is kifejti, hogy a fizikai, „technikai” jóllétéhez a „csont és bőr” állapot a legmegfelelőbb, az anorexia elsődleges értelmében itt nem a test által elfoglalt tér csökkentésére, hanem az emberi kapcsolódások minimalizálására vonatkozik. Mindamellet a kevesebb terű jelenléte, a testi fogyást mint kifordított bőséget anti-epifániaként értelmezi, Musil nyomán pedig a szellem elnémítását és a világ pantomim elemével érintkező testmozdulatot, mimikát írja le az anyagtalanság és epifánia oszcilláló rendjében (Tandori 2001a).

„A gondolatképződés (»abszolutista konceptum«) szabad tere azonos a matériaelfogyás, elhagyás tendenciájával, az étkezésre vonatkoztatva anorexiának nevezett izével. [...] Valamint ennek alapvető konstituálója a »csak sok kapcsolatot ne!« landartos, tértisztázó tendenciája” (Tandori 2005b). Vagy: „Fizikai valóm leszobrászása, testleépítés, fellegvári landart” (Tandori 2005b). Ennek kidolgozásához Gödel nem-teljességi tételeire alapoz, elsősorban a másodikra. Tandori parafrázisában ez azt jelenti, hogy amennyiben egy rendszer (matematikai) konzisztens, úgy nem tudja saját konzisztenciájának ellentmondás-mentességét bizonyítani. Tisztában van vele Tandori, hogy ennek értelmében saját konzisztenciájának – „nem-érintkezésből” fakadó – egészlegességét bizonygató argumentációja is gyanús. E matematikai tétel ontológiai vonzáskörzetében

feladattá lesz, hogy a „gödelező gyakorlatok” viszonylatrendszerében hogyan határozható meg a saját lét, mennyiben bizonyul az konzisztensnek, illetve inkonzisztensnek. E matematikai premisszák saját létre mért konzekvenciáit sorolja elő. Tandori konzisztencia-meghatározása olyan „belső állagszerves-séget” jelöl, amelyben nincs „elkötetlen világ-elem” (Tandori 2005c). A *te és a világ* kapcsolatrendszere nem átjárhatóságot biztosító kapcsolati formaként értelmeződik számára, pontosabban maga az *átjárhatóság* kérdőjeleződik meg, amennyiben ez az átjárás csak a konzisztencia épségének a rovására történhet. Minden érintkezés divergens természete. A világban, mondja Tandori, csak inkonzisztensen, „elderítő-felhárító” módon, idegen testként lehet létezni. A kapcsolódás/kötődés megteremtéséhez és fenntartásához evidensen tartozó valamilyen fokú érintkezés, így a nyelvvel való közlekedés is csak az egzisztencia konzisztenciájának sérülését okozza. Az író/költő sajátlét-rendszerének kulcsterminusa (itt is) a *helyettesítés*. „A beszélgetés-helyeti, az érintkezés-helyeti: rendszer” (Tandori 2005a). Hangsúlyozza Tandori, hogy elkötetlen világelem nincs a konzisztens egzisztenciában, azaz az elkötés a valamilyen fokú „feldolgozást” jelenti. A magunk képére megmunkált, magunk számára interpretált, közvetített világ így természetesen része a sajátlétnek, ám a világ számára evidensnek lenni, netán evidenciát bizonyítani, illuzórikus és hiábavaló törekvés. „Spontán, elsődleges, elemi stb. evidencia csak a magunkbázartság. A műé is” (Tandori 2005c). Amint az *Ördöglakatban* is írja: „Semmi sincs rajtam kívül. Minden rajtam kívül van” (Tandori 2007). A bennünket interpretáló világ, de még a közeli Másik is csak másodlagos evidencia, illetve szurrogátum. „[...] minden, ami mondandó, csak a konzisztenciafelrúgás megengedhetetlen vágyából fakad” (Tandori 2005c). A hétköznapi beszélgetést Tandori műfordítási gyakorlatként szemlélteti, méghozzá olyanként, amelyben az „önmagát átültető” szembesülni kénytelen az átültetés-átfordítás hermeneutikai szituált-ságával, pontosabban azzal, hogy nem önmagam (önmagam éppen legtel-jesebb képletét) kapom vissza attól, akinek a tükrében szemlélem magam.⁷ A mondható, a közölhető, így a szubjektivitás vagy a műalkotásban megképzett én a nyelvnek éppen a helyettesítésből, a kiiktathatatlan, szükségszerűen elfogadott metaforikusságából (figurativitásából) fakadó természete miatt sosem

⁷ „A műfordítás nem »megöli az író«, ellenkezőleg [...], túlerősíti zsánerét, mert az író ily helyzetekben [...] mintha eleget akarna tenni egy megoldandó (műfordítói) feladat követelményeinek. Átültetni a beszélgetésbe önmagát és önmagát és önmagát ad infinitivum, s várni, legyen megfelelő az eredmény, az, akivel beszélgetni kénytelen, értse meg... nem őt, de azt a képletet, mely pillanatnyilag a leghitelesebben »ő«, s ilyenkor a tömörnél tömörebb önmeg-fogalmazás is sok az írónak magának s a másik félnek is” (Tandori 2005a).

lehet adekvát és ekvivalens a végső soron mindent máshogyan fikcionalizáló és referencializáló, velünk szemben álló, külön világok számára. Bár azt is mondja Tandori, hogy néhány régi verse és újabb ideogramma esetében talán nem sérül ez az autenticitás.

A „pont közt” logico-geometrico-linguistico alapélményének poétikai vonatkozásai is vannak. *A dal változásai* című előadás-sorozatában (Tandori 2019a) a dalról ugyanis olyan műfajként ír, amely nem más, mint *a legrövidebb út egy pont közt*. Az általa gyakran idézett, felhasznált, továbbírt kleei sírfeliratot (*Megfoghatatlan vagyok e világon / Mert éppúgy lakozom a holtak közt / Mint a meg nem születetteknel / Valamivel közelebb a teremtéshez mint szokás / De még így sem elég közel*) itt szintén a távolságprobléma poétikus-metafizikus olvasatában tárgyalja. A „nem elég közel” egzisztenciális alapélménye a „legrövidebb kifejezés vágyában” artikulálódik. Sem műfajelméleti fejtegetésekkel, az egyedit az általános alá soroló szigorú, taxonomikus rendszerezésekkel, sem történeti vizsgálódásokkal nem találkozunk ebben az előadásban, hanem – a 19. és a 20. század elsősorban magyar dalköltészetének, költőinek érintésén keresztül, Aranytól Pilinszkyig – saját műfaji emlékezetének hálózatával és összekötéseivel, a dal ősiségéről, múltbéli lét-evidenciájáról, populáris változatainak ihlet- és kontinuitásanyagot biztosító forrásairól, a daljegyű hétköznapokról, a fizikailag is megélt, a saját életben is megmerített dalról, amely „formája által védi ki a tartalom tragikumát” (Tandori 2019a). Az átélés érzéki valóságához tartozik a dal „eldalolási hője” (Tandori 2019a) és zárt formája ellenére is ható sugárzása, mondja, azaz ezek a műfaji jegyekként felsorolt „termodinamikai” jellemzők a líra testtel együtt létező modalitására, a dal, illetve általában a költészet jelenléthatásaira, nem szemantizálható összetevőire, a kommunikáció anyagságaira is utalnak. (A dal, de különösen az *eldalolt* a megszólaltatás testi-kinesztetikus eredőire irányítja a figyelmet, arra a jelenléthatás és a jelenléthatás közötti oszcillációra, amelyre [nem csak] a költészet vonatkozásában Hans Ulrich Gumbrecht is felhívja a figyelmet.)

Nincs beszédülés című, utolsó kötete (Tandori 2019b) (mely halála előtt két hónappal jelent meg) egy rajzos könyv.

Már nem volt elég az írás, és rengeteg időt fordítottam a rajzolásra külföldi útjaim során és itthon is, úgyhogy nekem sok ezer rajzom van. Korábban egzisztencialista rajzokat csináltam meg filozofikus rajzokat. Az Ördöglakat az egyik könyvem, amely az ilyen rajzok gyűjteménye. Ezek a fejek a legújabb fejlemény. Annyit olvastam ezeket a szerzőket, hogy hirtelen átsaptam rajzolásba (A. Horváth 2018/2019).

A kötet cím magyarázataként is olvasható vers, „*A Búcsú utcai bejárat*”: Madárkánk mind meghaltak. / Ezek a rajzok / mintegy / helyettük voltak. / Beszédültek mintegy / az életünkbe, és... / NINCS BESZÉDÜLÉS” (Tandori 2019b, 210) a másfajta lényel-léttel találkozásból származó verbális ellehetetlenülést példázza.

Rajzprózának és prózarajzásnak is nevezi Tandori könyvét. Fejrajzokat tartalmaznak a füzetlapok, írókét s szereplőikét, akik „örökké adták léteztető voltukat” (Tandori 2019b, 170). „Eleinte csak őket olvastam, később már őket is csak rajzoltam... Belelátom őket magamba? Vagy ők látnak ki belőlem?? És ezt látják ki???” (Tandori 2019b, 190), illetve: „Ahogy a »sok olvasmányból« EZ lett, ez a dolog, most ez, EZ A DOLOG az egyetlen olvasmányom. Rajzolvasmány, igen” (Tandori 2019b, 209). Azaz az olvasás szellemi (nem-materiális) művelete a „kéz ügyévé”, testivé-érzékivé lesz, illetve mediális formát nyer, közvetítődik. (Amint Szabó Lajos filozófus kalligráfiai is lapszéli jegyzeteiből, „margináliáiból”, mikrografikáiból nőttek ki. Ez tulajdonképpen az olvasottat kísérő argumentáció, kommentár és reflexió grafikalizálódása, nyomban végződése.) A materializálódott pedig újra fikcionálissá lett, az olvasás tárgyává, amely nem a szekvenciális-lineáris előrehaladás, hanem a képi mentén szerveződik. A próza (ki)rajzik, rajzzá lesz, a rajz újra prózává. A rajzpróza, a rajz által „elbeszél” nem valamilyen eseménysort rögzít, hanem egy olyan történést, amely az irodalom által bensővé tett, bensővé vált imaginárius arcképcsarnokot a sajáttól elválaszthatatlanként – visszautalva a korábbiakra: konzisztens világunk elkötött világ-elemeiként – mutatja fel. „Megint írok, írok hát, írok. Jó, ám amikor *rajzoltam*? [...] A baj az, hogy nem lehet jól kibírni a rajzok után is/se, hogy nem csinállok semmit. Csak gondolkodom” (Tandori 2019b, 178). Majd pedig: „»Ezek a rajzok« (mondjuk ezt is idézőjelben): vannak. Nem helyettesítenek semmi mást, ami másképp *van, lenne, lehetne*. [...] Nem pótolják a gondolkodást, már ha helyettük gondolat is állhatna” (Tandori 2019b, 183). A többször megidézett, helyettesítésre épülő lét-sorból, sorozatból így kikapcsolja, kiveszi a rajzolást, azaz a közvetlen rámutatás gesztusa nem a mindig máshogyan levőre vonatkozik. „Ezért *rajzoltam csak* annyit, hogy most a végén el-beszéljem? Beszéljem, hogy nem beszélek?” (Tandori 2019b, 173.) A képek több helyütt szöveges kísérettel ellátottak, így a pusztán rajziba beöltődik az írott, grafikusba a grafematikus, s e kettő korrelációja, feszültsége, illetve töréspontjai olyasfajta játékot idéznek elő, amelyben az egyik médium keltette asszociációkat a másik fűzi tovább. „A rajzhoz vissza az írás hoz. A rajz hoz vissza az íráshoz” (A. Horváth 2018/2019). A vonalvezetés korábbi akcióiból, az ideogrammból valami személyes lesz. Az arcok persze nagyon

is hasonlítanak egymásra, nincsenek jellegadó, radikális individualitást megmutató ábrák a felismerhetőség vagy azonosíthatóság igényével és ígéretével.

Tandori utolsó versei és rajzai az *Óbudai Anziks*zban jelentek meg. A Horváth András a *Nincs beszédülés* című utolsó Tandori-kötetről szóló recenzióját így azokkal a rajzokkal, versekkel, füzetlapra írt kommentárokkal zárja, amelyeket Tandori postán küldött a szerkesztőségbe, illetve a telefonba diktált le (A. Horváth 2018/2019). Az egyik füzetlapon ez a mondat szerepel:

„A rajzok, mondom, csak kitekintések, nem hű portrék. Jellegek. Magányom oldói. Tartozásom lerovói; a sok ló, mackó, madár után: emberek” (A. Horváth 2018/2019).

A Tandori–Korniss-illuminációk

Az arc nem csak a *Nincs beszédülés* fejrajzai között tűnt elő és lett témává. Korniss Dezső 1945 és 1948 között készített *Illumináció* sorozatának darabjait felhasználva Tandori indigóval készített frottázsokat. Maga az indigólap mint technikai médium több funkcióval bír: a sokszorosíthatóság, sorozatgyártás, illetve a színnel/tintával való átítatás sajátos eszköze oly módon, hogy a létrehozás alatt „eltűnik”, önmagát rejtje el. Hegyi Lóránd értelmezésében az elfedés-feltárás technikai/érzéki allegóriája ez (Hegyi 1988, 42). Maguk a Korniss-képek az ablak-kereszt-arc motívumsora köré szerveződtek. Ezt használta fel kartonpapírból készített sablon formájában Tandori úgy, hogy az a frottázsolás, azaz a dörzsölés materiális alapját képezte, majd saját vonalrajzaival „folytatta”, interpretálta. A performatív aktus egyrészt a már meglévőre épít, a kész produktumot, a ready made-et hívja elő, de nem identikus formában ismétli, hanem dörzsöléssel, érintéssel, körömmel, a testi nyomhagyás gesztusával papírra hívott képet hoz létre, s az így *áttűnt* alapra írja rá a sajátját. Magában az indigóban rejülő egyszerűsége és esetlegessége (az eredmény kiszámíthatatlanságára) Tandori is felhívja a figyelmet. Emellett verseket is ír az illuminációkhoz. Tóth Ákos, a nagyon avatott, értő, s ugyanakkor poétikai lendületől is áthatott tanulmányában nyomatékosítja, hogy ezek az ekphrasziszok nem impresszionisztikus képleírások, ahol a kép csak elrugaszkodási alapot, alkalmat szolgáltat valamilyen célzottabb (ideológiai vagy esztétikai) mondandóhoz.

Alig találkozunk a kép anyagi létmódját, eredendő és minden fordításnak ellenálló más-létét oly szisztematikus munkával szóra bíró kísérletekkel, mint amelyeneket Tandori itteni versei sorjázhatnak. Ő ugyanis a képhez (a képeslaptól, a fényképtől, a művészi kiképzés szinte összes lehetőségéig

terjed érdeklődése) mint mindenkor kérdéses, szemantikai értelemben jelentéstelen (vagyis a szó egyértelműsítő hatásainak ellenálló), ugyanakkor értelmes és értelmezésre szoruló jelzéshez fordul oda, közelít, s kis eredményekből, a kép részlet-kérdéseiből összeadódó, a levezetés minden pontján reverzibilis, a gondolatmenet kezdetéig visszabontható vagy elvethető kísérlete a feltételeesség egyszerre állító és egyszerre kételyt adagoló modalitásában fogan (Tóth 2010, 90–91).

Az arc állványai; illumináció című versben, azaz a „közöhegypontra vett képversek” (Fogarassy 1988, 14) egyikében, e feltételes megállókban az én, a szubjektivitás megragadása a tér-, a vonal-, a hullámsáv-metaforák és a rész-egész (az épület egy része, a tér egy helye) metonimiák mentén történik. A kijelölhetőség („mintha hellyel kínálná a teret arc-váz bel-tere kockánk”) (Tandori 1983, 261) és a közvetlen rámutatással végzett azonosítás (ez vagy te) elégtelensége bizonytalanítja e feltérképezést. Az állványok az arc állványai, a kornissi ablak és a kereszt, mint a világot bizonyos módon beemelő-beengedő koordináták, a világot méretre szabó keretek, a felállványozott, kitekintésre berendezett tájék (az arc) vázai. A *Széthullt illuminációk*ban pedig a részekre/darabra hullás, a meglét és a tűnt volt – mint az anyagtalanosítás és epifánia örök témája a költőnél –, a jelhasználat elvételei („Van-e bárminek rám illő jele, illenek-e bármire jeleim?”) (Tandori 1983, 260), pontatlanságai, a hasonlatok, a mintha-konstrukciók (a nyelv, illetve a megtalálni vélt forma) menedéket és veszteséget egyszerre hozó, az esetlegesben valamit ígérő működésmódja szoros szálakkal kötődik a *Töredék Hamletnek* koanjaihoz.

Tandori intermedialisa

Radnóti Sándor már idézett kritikája az újnak érzékelt megszólalást (a Sárga könyvben), az érdektelent szinte taxonomikus módon lajstromozó, az „elmondani sem érdemes történekekről” apróra beszámoló magánbeszédet vonatkozásba hozza a prózával – az alulstilizált, hétköznapi beszédet és a vég nélküli fecsegést a próza vonzaskörzetébe tartozónak mondván –, és a montázstechnika kapcsán pedig a film médiumával, a filmszerűséggel is. A filmes analógiát az *Egy vers vágóasztala* című vers mozgósítja, amely az *A. Rimbaud a sivatagban forgat* című vers kommentárja, metareflexiója, háttér-tanulmánya. A címben megnevezett eljárás magától értetődően közvetlenül utal a filmkészítési, a vágási műveletsorra, technikára. A *Képet*, a filmes szcenikát összerendező Rimbaud, azaz a háttér és az előtér relációját, színeit stb.

kiválasztó/beállító *rendező* és a vers anyagának történéseit megképző *költő* a létrehozás módjaira, a potenciálisból az aktuálisba vezető útvonalra kérdez rá. Ez az anyag pedig „[f]olyamat, amelynek eljutunk a papíron leírt első betű által határolt kezdetétől a papíron látható utolsó – hiányzó – írásjellel jelzett – nem jelzett – végpontjáig” (Tandori 2010). A vizuális rendben/képi térben az objektív „talált tárgyakat”, ezek szomszédosságát a látószög, a megvilágítás, a beállítás szubjektivitása, a költemény szavait a vers grammatikai-retorikai rendjében pedig a nyelvhasználat személyessége rendezi össze. Mindkét mediális történésemben, a filmkészítésben (vágásban) és a versírásban közreműködő alanyiség és annak elbizonytalanítása jut szóhoz. Tandori versében a sivatag, az illúziót keltő (délibábos) táj – Rimbaud forgatásának helyszíne – a figurativitás képlékenységevel *alak és alakzat* helyettesíthetőségére mutat rá. S nemcsak a létrehívott, megmutatott alakoknak és a választott alakzatoknak, hanem magának a megmutatónak, kiválasztónak, összerendezőnek a léte válik kérdésessé a helyettesíthetőség dimenziójában. Itt nem a személyiség redukciójára vagy a gyakran emlegetett deperszonalizáló tendenciákra kell feltétlenül gondolni, hanem inkább a *ki*-mozduló, áttűnő személyességre. „Minden hogy kitégult, mióta / elmozdulhatok nézéseem mögül. / Nem fedí el többé képeivel / azt, aminek már nevet sem adok, / amibe már csak hanyattbukhatok. / Áthullok eszméletemen. / Állandóan következem” (Tandori 1999, 8). Szintén az *Egy vers vágóasztalában* találkozunk az emlékezésnek, méghozzá a Másik (bennünket) megtartó emlékezetének a személy kontinuitását, folyamatosságát megalapozó szerepével. A költő e helyütt megidézi a más műveiben is gyakran emlegetett *Ilyen hosszú távollét* című filmet,⁸ annak clochard (csavargó) főhősét, aki nem emlékszik életére, színes folyóiratokból vág ki képeket, azokat katalogizálja, rendezgeti – saját múlt és emlékezet híján –, s akiben egy asszony rég eltűnt férjét véli felismerni. „Valami módon az a konkrét, fel nem ébreszthető emlékezés, amelyre a másiknak szüksége van belőlünk, több, mint az Egyetemés Bármi” (Tandori 2010).

⁸ Az *Ilyen hosszú távollét* című film Pilinszkyt is foglalkoztatta. Az *Új Emberben* megjelent rövid írásában elsősorban a film forgatókönyvíróját, Marguerite Duras-t méltatja, aki korábban az Alain Resnais rendezte *Szerelmem, Hirosima* című film forgatókönyvét is jegyezte. Megállapításai, illetve megérzései a filmes nyelv fejlődésére vonatkozóan médiatudományi szempontból ma nyilván meglepőek. Pilinszky értelmezésében ugyanis a film írott/nyelvi alapanyaga az, ami igazán figyelemre méltó, s a film nagykorúsodásának, illetve művészi artisztikumának zálogát az írásos médium (a minőségi írói alapanyag) adja majd. Meglátása szerint az *Ilyen hosszú távollét* atmoszférájának és vizualitásának ereje az írott szöveg erőteljes képiségében rejlik (vö. Pilinszky 1962, 7).

A személyes avantgárd című, *Holmiban* megjelent Tandori-tanulmány (Tandori 1991) nem az avantgárd művészet- és gondolkodástörténeti, illetve kultúrtörténeti bemutatására, teoretikus megalapozására vállalkozik, annál kevésbé, mivel az avantgárd történeti változatainak, a prae- és a post-előtagok jelentésségének, illetve elméleti, poétikai és művészeti összetevőinek számbavételét végső soron másodlagos kérdésnek látja. A mindenkor megújulni képes, nem a „zöm-derékhad” törvénnyé, szokássá vált ösvényeit választó gondolkodás megvalósulásaként értett avantgárd tandoris variációját tárja elénk úgy, hogy az intermedialitás saját magára szabott, mértékké tett koncepciójának korántsem médiatudományi kifejtésével szolgál. Az intermedialitás médiumközöttségét, a médiumok koncepcionális egymáshoz kötöttségét külön rámutatás nélkül is jól példázzák Tandori képversei,⁹ rajzversei, rajzos aforizmái, véleményei, töredékei, ideogrammai. Az avantgárd koncept felől (is) érkező Tandori performatívumai pedig egyértelműen művészetközi aktusok, események. Tandori vizuális-nyelvi retorikájában a mediális „többletet” természetesen nem a komponensek összeadódása hozza létre, hanem az egymásból kibontott, a másik által életre hívott jelentéskomplexum. Tandori a rajz és a fogalom, a képi és a verbális érintőlegességéről beszél. Ez az érintőlegesség csakúgy, mint a roncsolt nyelv jóváhagyása (*Koppar Köldüs*) mint „beszédülési” lehetőség, mint „kapcsolatlehetés” örződik Tandori világában. A vonalvezetés egyszerűsége, a dolgok gyermeki leképezése, a formalizált jeleknek (lásd: hiányjel, gyökjel, hullámvonal, végtelenjel/fekvő nyolcas stb.) a nyelv túlkínálatával való – sosem kiszámítható – játéka. A nyelvnek a materiális, tehát hangalaki, a hangalakban mint jelölősorban bekövetkező, véletlenszerű módosulásaiból, a szóhatárok önkényes felbontásaiból adódó új értelmet a rajzban is felmutatja aztán Tandori. Madarairól írja:

⁹ Sándor Katalin éppen a *Hérakleitosz-émlékoszlop* című verset hozza fel részben annak igazolására, hogy az az elgondolás, mely a címmel rendelkező figuratív képverset illusztrációnak, multimédiálisnak, azaz médiumok pusztán egymásmellettségének tart, árnálható. A paratextus, a cím nem feltétlenül áll tautologikus viszonyban a képpel, azaz a képi nem kizárólag a nyelvi/szövegszerű megismétlésére hivatott. Tandori versében a kép ikonikussága – a kirajzolódó oszlop alakja – ugyan egyértelműen igazolja, beteljesíti a cím által keltett elvárásokat, de a „hérakleitoszi” akkor nyer értelmet, ha a szövegbeli felszólítás teljesítésének lehetetlensége – tehát, hogy első olvasásra nem sikerül a feladat, hiszen a képi és a nyelvi kódfejtés nem egyszerre, egyidejűleg történik, így a második, már eredményt hozó olvasás sosem lehet az első, a primér; az olvasás lineáris-szekvenciális előrehaladási iránya alapvetően különbözik a vizuális befogadás ritmusától – eljuttat a „minden változik”, a „nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” filozófiai tradíciójáig, Tandori Héri-centrumáig. A cím persze eligazít a filozófiai hagyomány, a kulturális emlékezet megidőzésében (Sándor 2011, 42–43).

Tizenhárom év csomagolatában elhelyezkedő mozgó, életalakító, retteg-tető, örömszerző, objektív „alkotás” ők. S folyamatosak, még-még-még. [...] Meglétük lényege, velünk-együttesük, egymással-együttesük, együttesük-azzal-a-ténnyel-hogy-nekünk-ők-ezt-jelentik [...]: ez intermediális alkotás, sőt médium-art a mi házibb szóhasználatunkban, [...] közvetít az el nem érhető élet-másféleség s magunk közt [...]. Végső Távolság marad ember és madár közt, miközben mindent megteszünk, s ők is, tudom, „tesznek” és adnak mindent, a kapcsolatért, a kapcsolatba minden létüket beleadják, s marad a távolság (Tandori 1991, 1015).

A lakás tere is intermediális alkotás, mondja Tandori, a „Szpéró+magam+mi+valami könyv... Kunstforum v. Utrillo” (Tandori 1991, 1015) mobil keveréke. Az *intermediális-átélt*, *médium-átélt* vagy *médium-art-élt*: a körbejárással becsomagolt tér, a valamire való rányitottság: „Rá legyek tárva, mint az a tárt-tér a lény-s-lény között, az össze nem érő évmilliók másságok között, pl. ember és madár. De hát már a HAMLET-kötetemben ott volt ez a tárás, átzuhanás, átsüllyedés etc. motívum. Ez most legföljebb *land art*ba, *city art*ba »megy át«, kikerül a térbe” (Tandori 1991, 1017). A tárás, átzuhanás, átsüllyedés motívum gyakorlati, performatív, előhívó mozdulatsora a Korniss-sablonra indigózó Tandorit idézi meg. Az *intermediális-átélt* vagy *médium-art-élt* poétikai megvalósulásaiként Szép Ernő verseit (a *Néked szól* és a *Magányos éjszakai csavargás* címűeket) említi példaként. E művek kapcsán (de különösen a *Járok-kelek*, *megállok* kezdetű versnél) egy újabb terminussal bővíti az intermedialitás térpoétikáját Tandori. A *mászkál-art* találóan mindjárt meg is idézheti a csavargás, kószálás poétikájának modernség tapasztalatához köthető hagyománytörténetét, a baudelaire-i–benjamini flâneur figuráját. Az elnevezés rámutat arra, hogy a mozgásban, a helyváltoztatásban a térbeli egymásra következés, a (nagy)város tereinek nem célzatos, nem teleologikus feltérképezése, útba ejtése válik a narratív identitás alapjává. Az élményanyag impresszionisztikus fluktuálásának fókuszai így a sétálás során érintett helyek, melyek az emlékezetbe idézés alkalmával mnemotechnikai funkcióval is bírnak. A tér és az én relációjában alapozódnak meg, illetve jönnek létre ezek a benyomások. A rögtönzött perspektívaváltásból adódó vizuális váltakozik az imaginárius/fiktív képekkel. (Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargásában* a kószáló hol az égre tekint, hol a folyóba, egy ház ablakán keresztül az ott élők elképzelt mindennapjaira stb.) Az „útba kerülés” kifejezés passzív rendjét érzékelteti az a fajta poétikai eljárás is, amely az ént metaforizáló képekben, én-hasonlatokban egy eltávolító, tárgyiasult mását rögzíti ennek a szubjektivitásnak. „Mentem,

mert vitt a járda a tág Andrassy-úton, / Lassan mellém húzódtak, s múltak a barna házak, / Nem is sétáltam; mentem, de nem tehettem róla. / Mentem, mint egy darab lécz, kit a csendes folyó visz, / Mint a kék lénia, mely elszáll mikor pipáznak, / Mint az egy húron húzott hosszú, halk hegedűhang” (Szép 1989, 53). E sorokban a tárgyi-materiális és az illó/múló mint a hang és füst: az én vágyott alakulatai, alaköltései.

Tandori „mobil kompozícióinak” vannak konstans elemei. A Lánchíd „maga-csomagolata” vagy a maga-csomagolta Lánchíd például azt mutatja, hogy ez a hely miként fogja össze a tandoris történéseket, a madár-találás, az első kísérletezések eseménysorát, a szoba ablakából a híd téli látképét, az elcsúszások, az áthaladások történetét stb. Ezekben az „avantgárd-élet-példákban” a szó, a nyelvi, a madár, a tárgy, a madár nevét viselő templom, a címer, a kifehéredett szárny, a lóverseny fogathajtó kocsijának szélesre tárt szárnyai abban az egzisztenciában találkoznak, amely befogadója s egyúttal köze, közege, magában *teret engedője* e dolgok közötti kapcsolatoknak. Ezek a relacionális kapcsolódások, metonimikus vagy metaforikus alapú asszociációk aztán megjelennek a rajzokban, a versekben, a prózában, az egymást tartalmazó képiben és nyelviben. A meglét, felbukkanás és a tűnt volt (madaraké) előreláthatatlan egymásra következőséről emlékezett Tandori a már említett *Anyagtalanodás és epifánia; Bécs* című írásában. Gumbrecht *A jelenlét előállításában* az epifániát a tartóztathatatlan, mulékony jelenléthatásként érti – utalva például valamilyen váratlan, magával ragadó természeti jelenségre vagy a zenére –, s elsősorban az esztétikai élmény epifánia-összetevőit vizsgálja (Gumbrecht 2010, 92–93). A Tandori által egyfajta értelmezési keretként is felhasznált epifánia-fogalomnak az esztétikai mellett egzisztenciális vonatkozásai is vannak, amennyiben a lények – ha nem is heideggeri – közeledésének és visszahúzódásának önmaga számára megalkotott jelentése válik létértelmezésének alapjává. Mindennek természetesen időbeli karaktere van, ugyanakkor egy térbeli is, hiszen az előtűnés és eltűnés a formálódás, a testet öltés fenomenális dimenziójában valósul meg.

Az intermediálisnak Tandori által megalkotott értelme, jelentésköre nem merül ki a médiumok egymásra vonatkoztatottságában, a művészetközi teljesítmények avantgárd, performatív összekapcsolásában, „áthuzalozásában”, hanem kiegészül azzal a sajátos szemléletmóddal, amely az intermedialitást egzisztenciális-ontológiai értelemmel látja el. Az átélt egybegyűjtője az *át-élő*, az elérhetetlen élet-másféleségre tárt lény, aki nem kontúrozott egyéniség, hanem az anyagtalanodás és az epifánia dinamikus rendjében, történéseiben, összjátékában alakuló lét: „egy pont közt”.

Irodalom

- A. Horváth András. 2018/2019. Tandori Nincs beszédülés című könyvéről. *Óbudai Anziks.* <http://obudaianziks.hu/a-horvath-andras-tandori-nincs-beszedules-cimu-konyverol/> (2023. febr. 23.)
- A képekről: Tandori Dezső és Várnagy Tibor beszélgetése.* <http://c3.hu/~ligal/TandoriFO.htm>. (2023. febr. 23.)
- A kiállítás: Vízre Írt Név: TANDORI.* Liget Galéria/HTSART. Budapest. 1996.
- Bányai János. 1971. Tandori Dezső (zen-es) jelsei. *Híd* (6): 717–724.
- Bányai János. 2008a. Szó és rajz (Tandori, Lator, Nádasdy, Tandori). *Forrás* (12): 31–41.
- Bányai János. 2008b. Tandori Dezső könyvei között. *Híd* (12): 10–36.
- Doboss Gyula. 2004a. Széjegyzetek egy Tandori-fúgához. *Új Forrás* (10): 54–59.
- Doboss Gyula. 2004b. A Tandori-művek formáló elveiről: A Koan III. elve és a zuhanás-motívum a korai és a legújabb írásokban. *Alföld* (5): 51–56.
- Fogarassy Miklós. 1988. A költészet öröknaptárai. *Tiszatáj* (12): 13–19.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *A jelenlét előállítás: Amit a jelentés nem közvetít.* Ford. Palkó Gábor. Budapest: Ráció Kiadó.
- Gyulai Zoltán. 2008. Az „egy gondolkodás atlasza”: Tandori Dezső Ördöglakat című kötetéről. *Forrás* (12): 43–52.
- Hegy Lóránd. 1988. Tandori, a versrajzoló. *Tiszatáj* (12): 41–43.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 1997. Hozzászólás Menyhért Anna A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban című dolgozatához. *Irodalomtörténet* (4): 567–570.
- Menyhért Anna. 1997. A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban. *Irodalomtörténet* (4): 547–566.
- Pilinszky János. 1962. Ilyen hosszú távollét. *Új Ember* (12): 7. (ápr. 22.)
- Pilinszky János – Tandori Dezső. 2008. *A semmi napja mielőtt: Tandori Dezső rajzai Pilinszky János verseihez.* Budapest: Kortárs Kiadó.
- Radnóti Sándor. 1974. Talált tárgyak költészete. Tandori Dezső: Egy talált tárgy megtisztítása. *Új Írás* (4): 123–127.
- Sándor Katalin. 2011. *Nyugtalanító írás/képek: A vizuális költészet intermedialitásáról.* Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Szabó Péter Gábor – Gazda István vál. és szerk. 2014. *Vekerdi László matematikatörténeti írásaiból.* Budapest: Magyar Tudománytörténeti Intézet.
- Szép Ernő. 1989. Magányos éjszakai csavargás. In Uő. *Hét szín.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Tandori Dezső. 1983. Az arc állványai; illumináció. In Uő. *A feltételes megálló.* Budapest: Magvető.

- Tandori Dezső. 1991. A személyes avantgárd. *Holmi* (9): 1008–1020.
- Tandori Dezső. 1999. *Töredék Hamletnek*. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- Tandori Dezső. 2001a. Anyagtalanodás és epifánia; Bécs. In Uő. *Sohamár: De minek? A holló megváltása*. 83–91. Budapest: Ister. http://konyvtar.dia.hu/document/Tandori_Dezso-sohamar_De_minek.xhtml (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2001b. *A zen-lófogadás*. Budapest: Terebess. http://www.reader.dia.hu/document/Tandori_Dezso-A_zen_lofogadas.xhtml (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2005a. *A Honlap utáni: Tanulmányozások*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány. https://konyvtar.dia.hu/xhtml/tandori_dezso/Tandori_Dezso-A_Honlap_Utani.xhtml (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2005b. Anorex konceptualizmus. *Balkon*. http://www.balkon.art/1998-2007/balkon05_01/02tandori.html (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2005c. Anorexisztencializmus. Gödelező gyakorlatok. *Beszélő*. <http://www.beszelo.c3.hu/05/08/15tandori.html> (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2007. *Ördöglakat*. Budapest: Pro Die Kiadó. http://www.reader.dia.hu/document/Tandori_Dezso-Ordoglakat.xhtml (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2010. Egy vers vágóasztala. In Uő. *Egy talált tárgy megtisztítása*. https://reader.dia.hu/document/Tandori_Dezso-Egy_talalt_targy_megtisztitasa-142 (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2019a. *A dal változásai: Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 1994 márciusában elhangzott Arany János-előadások szövegváltozata*. http://www.reader.dia.hu/document/Tandori_Dezso-A_dal_valtozasai-31036. (2023. febr. 23.)
- Tandori Dezső. 2019b. *Nincs beszédülés*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány.
- Tóth Ákos. 2010. Mint egy megérkezés: Tandori, avagy a nem-ott-lét ontológiája: A feltételes megálló. *Jelenkor* (1): 84–104.
- Tóth Ákos. 2013. *A meglevés szóisméltései: Tanulmányok Tandori Dezső költészetének „középső” korszakáról*. PhD-értekezés. <http://www.doktori.bibl.u-szeged.hu/1931/2/Disszertacio.pdf> (2023. febr. 23.)

“AMONGST A SINGLE POINT”

Thoughts on the medial attachments of Dezső Tandori

Dezső Tandori’s lyric poetry includes quite distinct voices ranging from modernity to neo-avantgarde, his poetry spanning philosophical poems, minimal art, concept poetry, as well as pieces of experimental word poetry (and even more). Examples of the medial ties between visibility and verbiage are his ideograms, drawings-prose, drawings-aphorisms, and his meta-mathematical commentaries accompanied by figures. The visualization of mental space and the continuous reflection on it always connects with the deliberation of subjectivity, communicability, and the coherency

of the world. Thus, Tandori’s intermedial works are not only border-crossings or configurations between art forms, but at the same time, they are works that emphasize the media nature of the subject. This is articulated by Tandori’s terms: *intermediális-átélt* [intermedial lived-through], and *médium-art-élt* [media-art-life/lived]. This study aims to show what special existential and ontological meaning can be associated with the “Tandori-like intermedial”; how the subject becomes a depot: the bearer and mediator of the *meglét* [being/existence] and the *tűnt volt* [seemed was].

Keywords: Tandori, intermediality, subjectivity

„IZMEĐU JEDNE TAČKE”

O intermedijalnim vezama poezije Dežea Tandorija

Lirika Dežea Tandorija od moderne do neoavangarde sadrži sasvim različite vidove izražavanja: njegova poezija proteže se od filozofskih pesama do minimal arta, konceptualnog pesništva i eksperimentalnih oblika haiku poezije (pa čak i dalje). Medijalni transfer između vizualizma i verbalizma predstavljaju njegovi ideogrami, proze u slikama, slikovni aforizmi, matematički izrazi praćeni slikom. Vizualizacija misaonog prostora i stalna refleksija na taj prostor uvek je u dodiru sa subjektivizmom, mogućnostima izražavanja i sa promišljanjem o uzročno-posledičnim vezama u svetu. Stoga Tandorijeva intermedijalna dela ne predstavljaju samo prelazak granica između umetnosti, već je to poezija koja naglašava medijalnost samog subjekta, što je artikulisano i terminologijom koju autor koristi: *intermedijalno-proživljeno, medijum-umetnost-život*. Studija nastoji da prikaže kakvo se egzistencijalno-ontološko značenje pridružuje „intermedijalnosti svojstvene Tandoriju”.

Ključne reči: Tandori, intermedijalnost, subjektivizam