

tanulmány

FRIED ISTVÁN

Tandori Dezső másképpen van

KÍSÉRLET A TANDORI-ÉLETMŰ ÖNÉRTTELMEZÉSÉNEK LEÍRÁSÁRA¹

Ugyanazok maradunk más voltunkban, és
Ugyanazon mivoltunkban mások leszünk...
(*Am Hof*)

Rejtélyt nem is kell szerkeszteni,
a világ minden tárgya és rajza
és ábrája rejtélyes problémává lesz,
ha nem annak nézem, ami,
hanem valami titkos tervet
teszek föl mögötte.
(Karinthy Frigyes: *Rejtvények*)²

Az igen örvendetesen egymást szorosan követő Tandori-válogatások (egyik sem, azaz mindegyik: Best of...) mintegy leképezni látszanak az ismétlésekkel/ismétlődésekkel telített (és az utóbbi évtized meghatározó kötetszerkesztési szempontjává előléptetett) összeállítások rendjét: az önértelmezések és önleírások állandóinak gyakori feltűnése egy a maga helyzetén, értelmezhetőségén, be/elfogadhatóságának némineműségén töprengő alkotó bizonyosságairól, kétségeiről, ezek vonzáskörében megtett útja újragondolásának lehetőségeiről, változó (e változáson belül következetes) fogalomhasználatának teherbírásáról árulkodik. Írhatnám: ezek „árulói”-vá lesznek egy költészet, egy műfelfogás, egy nyelviség „benső világteré”-nek,³ kibeszélik az elkészültet és a készülőt, állandó továbbírási készenlétbe állva sejtetnek, kijelentenek, visszavonnak (látszólag), majd továbblépést imitálnak. Az egymást követő kötetek, amelyek a kiadói és a választott szerkesztők (Tóth Ákos) közreműködésével állnak össze, természetsszerűleg közvetítik Tandori Dezső verses és prózai önleírásait, és ennek során éppen azok a versek olvashatók „másképpen”, amelyek a kötet tervezői intenciói szerint az életmű fontos „kiszögellési” pontjai (a *Párizsi* meg a *Londoni Mindenszentek*, ez utóbbiról még nem könyvelődött el eléggé, hogy a belső rímes, hexameteres forma tudatosan-tudatlanul Babits dunántúli leoninusainak nyomában is jár, felújítván a hajdani mesterkedők Kazinczy által kevés megértéssel fogadott igyekezetét, a *Paper star*, melynek „jelentés”-ét nem győzik a kötetek magyarázni, a *koanok*, több kép- és pontvers örvendetesen sűrűbb feltűnése) korántsem az alkotóerő és -kedv látványos fogyását tanúsítják, hanem – úgy hiszem – azt sugallják, hogy ezeknek a legnemesebb értelemben vett antológiadaraboknak mind az „élet”-ben, mind a műben kiemelt szerepet lehet tulajdonítani, a velük való alaposabb ismerkedés segíti a belépést

abba a költészettörténetbe, amelynek fejezetei egyfelől a korábbi, még mindig nem eleget, elégszer méltatott Tandori-kötetek (a *Celsiustól A megnyerhető veszteségig*, *A feltételes megállótól az Úgy nincs, ahogy van*-ig, s ehhez nyugodtan mellékelhető az olyan (ön)életrajzit (ön)értelmezve játszó könyv, mint *A komplett tandori-komplett eZ?*), ámde másfelől akarva-akaratlanul provokatív kérdéshez vezethet a kötetszerkesztésnek följebb kurtán jelzett módja: ugyanaz-e a szövegében változatlan vers egy másik kötetben, más versektől övezve, a kötet más helyén szerepeltetve? Ami (túlzás-e vagy sem, kérdéses) másképpen fogalmazva, radikálisan végiggondolva a költő és szerkesztői gesztusát: van-e a versnek állandó szövege, az akár betű- és írásjel szerinti megfelelés elegendő-e ahhoz, hogy egy szűkebb értelemmel ismétléssel, az ismétlés „retoriká”-jával intézzük el; s a köteteket provokálva: a sokszor közölt versek valamennyi kötetben ugyanazzal a jelentőséggel bírnak-e? Elegendő-e a költő (vagy a verseskötetekben a szerkezet, a „válogatás”, az átírás, a rajzi segítség, „útmutatás”) intelme, hogy „ugyanazt” a verset csak jó ismerősként, egy a költői anyanyelv szinte változatlan megnyilatkozása-ként olvassuk? Ráismerjünk egy nyelvre, amely kötetről kötetre haladva prezentálja önnön megkülönböztető tulajdonságait, ahonnan elindulhatunk a kevésbé ismert verstartományok felé. Vajon az ismétl(őd)ések egy olyan önarcképet segítenek-e feltételezni, amely a „könnyed” rá/felismerhetőség esélyét biztosítja, annak ellenére, hogy az „arcon” (verseken?) az idő haladtával új meg új vonások válnak láthatóvá. Az *Am Hof* című versből a mottóban idézettek mintha sejtetnék a válaszlehetőségek egyikét, a versben a szavakban, szavak által végzett-végezhető apró elmozdulások ugyan nem az ismétlések „erdejéből” vezetnek ki, ám az összefüggések és különbségek egymásra utaltságával játszanak el, a szó- és betűjátékok legfeljebb (talán csak?) külső jelei annak a munkának, amelynek során a majdnem azonos hangcsoportok másféle rendbe állításával a konstrukciónak nem hiábavalóságát, hanem esendőségét, a benső világtérben történő apró(?) átrendeződésnek kitettségét tanúsítja az, aki enged a nyelv „társszerkesztői” közbeavatkozásának. „Ám a hatás határtalan. / Minden határ hatástalan.”: valamennyi lényeges tényező együtt van, csak épp máshová kerül. Az alliteráció képviseli az állandóságot, az alanyi funkcióba került főnevek szövegi betűje tér el pusztán egymástól, ez azonban elegendő ahhoz, hogy más térbe emelje (a beszédet is, természetesen, inkább azonban) a szemléletet, amely a végtelenség által kísértetik meg (határtalan), ezáltal mintha magabízó aktust sugallna, hiszen a fosztóképző „hatás”-os segítségével szétterjedhet, hatókörébe vonhat. Ugyanakkor a határtalansághoz, végtelenséghez bizonyára jobban „illő” *minden* egy teljesen eltérő pozícióra irányítja a figyelmet, a fosztóképzős (állítmányi funkcióba épített) melléknév kénytelen főnevesülni, már nem ő állít, róla állítanak, méghozzá éppen az ellenkezőjét annak, aminek rész(es)e volt. A hatás egy sor erejéig lehet csupán egyetemes, a következő sorban már intelemben részesül a kijelentő, terjedhet bármeddig a határ, „hatástalan”, a fosztóképzők megmaradtak rímhelyzetben (versről lévén szó: ez hangsúlyos helyzet), ha a szavak betűinek elhelyezkedését vesszük szemügyre, „majdnem” mindegyik rögzült helyén maradt, pusztán az *r*-ek és *s*-ek (ráadásul egymást követő betűk!) cserélődtek föl, az *s-r* kombinációból *r-s* kombináció lett, „mennyeiségileg”

nem történt szinte semmi. Csak éppen „minden” megtörtént, ami megtörténhetett, *A megnyerhető veszteség* egy sorát ideidézve: „A túl-sok-minden annyi, mint az egy-se”. A magam – pontatlanabb, esetlenebb – szavaival: az ismétlés esélyei (mindig?) adva vannak, kérdés, a nyelv akarja-e az ismétlést, vagy más „megoldást” kínál föl, nem az ismétlés elkerülésére, hanem az ismétlések kibillentésére, újra Tandorival érvelve: „Ágdra egyszer te is rászakadtál, / leszakadhatt, ráakadtál” (*Ágrólszakadás*). Ha az e kérdés nyomán támadó problematikához egészen közel szeretnék kerülni, *A Legjobb Nap* egyik emblematikus verséhez fordulok eligazításáért, pontosabban szólva: megerősítésért, de azért is, hogy „ágról-szakadás” nélkül folytathassam gondolatmenetemet. Az *Abogy nem hervad* ajánlása eképp szól: „A mi »Nyugat«-unk nagyjainak emlékére”. A sok irányba körülnéző emlékeztető vers a fél-, illetőleg „negyed”-múlt egymásra toluó eseményeit részletezve árad, szeszélyesen(?) váltogatva a rímelő sorokat a rímtelenekkel, mintegy monológ-szerűen sorolva, miképpen tör föl a múlt, és válik a megidézés jelenévé, eljelentéktelenítve az idő haladását, a „kronológiát” (amelynek kötetszervező lényegét az újabb verseskötetek megszüntetik, körökké alakítván át az időbeli haladványt) olyképpen érvényesítve, hogy az egymáshoz tömörített történés-darabkák fokozatosan közelítsenek a legszemélyesebbhez, költő-/íróelődök és társak nem szűnő létezéséhez, amelynek versbe foglalása a költészetregénnyé formálódás lehetőségét is megkockáztatja. Nemcsak a lóversenyek „hívó”-szava épül be a viszonylagosság időbeliségébe (amely – ismétlés! – nincs alárendelve kronológiai esetlegességeknek), hanem a mérhető időt jelentéktelenítő Rilke emlékezete köti össze a magyar irodalomnak Rilkéhez kapcsolódó jeleseit. (Másutt Tandori Tóth Árpáddal vetélkedve kísérelte meg az *Archaikus Apollo-torzó* átültetését.)⁴ A hasonlatok a térben-időben egymástól eltérő jelenségek egyidejűségének esélyeit növelik, összefüggések rejtélyeit oldva-újragondoltatva. Formailag – „nyomdatechnikailag” ugratja ki a vers beszélője az alábbi sorokat, tanakodásra adva okot: vajon a lényegesség kap-e ilyképpen nyomatékot, netán az írás (és a néma olvasás?) elsőbbsége fogalmazódik meg a kimondás/versmondás másodlagosságával szemben, hiszen a „betűméret” (a csupa nagybetű, a csupa kisbetű) legfőljebb vizuális élmény, az azonosságnak látszó (annak tetsző?) kétféleképpen írva-nyomtatva, a kettőspontok közé ékelődő én léthelyzetének megítélésében, az eleve összetettnek és rögzíthetőnek feltételezett személyesség (mégis?) ingatag, nemigen meghatározható voltában jelöli meg az elhelyezhetetlenség „pozícionáltság”-át.

*MÁR NEM ÉN VAGYOK, AMI vagyok ÉN,
MÁR NEM én vagyok, AMI ÉN VAGYOK:*

A későbbiekben a vers folytatásának, zárlatának bemutatására is sort keríttek, egyelőre a betűtípusok okozta versbeli vitahelyzet rejtvényéhez keresem a közelítés lehetőségeit. Olyan értelemben vett vitahelyzetet feltételezek, hogy a grammatika szabályait legalábbis lazán kezelő beszélő a *már* és az (odaérthető?) *még* pozícióját egyként számon tartja, a kimondatlanul maradt, behallgatott, ám az odaértés esélyét fenntartó, tagadás és állítás között kilengő kijelentések (amelyek indulat-, sőt, talán érzelem nélküliek, ettől pusztán kijelentések) a külső és belső „erők” ál-

tal az énré kényszerített meghatározásokat vonják kétségbe. Méghozzá azért, hogy a második sor végére csupán a szórend, s ezzel mondatrendben változtat egy keveset (persze, ez a kevés egyben „sok” is: a megfordítás segítségével mint-ha kibukna az „AMI vagyok ÉN” (a töredéket játszó mondat végére nem a létige kerül, hanem az önmagaságot jelző személyes névmás), csak hogy ez fokozhatóvá lesz a második sor első tagmondata révén, itt már a személyes létezés vonul vissza a kisbetűs írásmódba (tegyem gyorsan hozzá: ideiglenesen, nem módosítás, ha ehhez újólapon gyorsan fűzöm hozzá, valamennyi mondat „státusa” ideiglenes), s a kevés szóból építkező, ám sűrűn tagolt kijelentések bizonytalanságban hagynak, utóbb a *már* mintha a múlásra utalna, az *ami* a léthelyzetnek a feltételezhetőségére (az *akinél* kevésbé erős személyességére); a *már* és az *ami* súlya kiegyenlítődik, az én nem lép át (teljesen) a nem énbe, de nem is rögzül bele az elképzelt vagy feltételezett (és múltban lévő) egykorvoltba. Annál kevésbé, minthogy a hajdani társas Rilke-hallgatást követően (ám a versben talán egyidejűleg) a „visszalátás” hasonlatban segít kibontani a közelebbi múltat, a beszélő útját az évszakok között. Egyszerre lévén jelen a „májusi/bomló időn”-höz kötött eseményen meg ugyanazon az őszön („ez ugyanúgy másolat és igazi – ...”), amelynek révén ott leheti magát a költészettörténet (*Berzsenyi!* Vö. még *Az Éj felé* két Berzsenyi-idézésével) egy jeles helyén és pillanatában:

*Ha ezt érezheted,
Az a liget
Ugyanúgy hervad már és még...*

És ami a kettősponttal záruló korábbi idézetet, a kétsorost követi, az *én vagyok* oszcillációjának kivetülése a „világ”-ra, az ugyanúgy másolat és igazi tematizálódása, az érzéki megismerés sem teszi számára lehetővé a kockázat-mentes tájékozódást, a kezdésszimbólumként funkcionáló évszak az emlékezetben kap határozott kontúrokat. A kezdetben ott a távozás, ismét a megfordítás révén relativizálódik az ismétlődés, a sosem kiteljesedni tudás nem pusztán a részlegesség „drámá”-ját vezeti be, hanem verszárlatként a távozóra térő kezdő történést is. Hiszen a lőverseny képe, képzete, megidéződése, emlékezete ugyan képes a hajdani fény újra-látásának aktusát fölleveníteni, ám a „meghatározó”-ra a „Távozó” rím, vele cseng ki a vers, a főnevesült melléknévi igenév nem veszi el a folyamatszerűségéből eredeztethető jellegét. Az elbizonytalanodott énmegnevező, létezésre figyelmet irányító, jelentősebb és kevésbé jelentős kijelentés között ingadozó és ezt értő olvasásra bízó beszélő-író nem készlet választásra a rész-teljes meg a teljes-rész között, igaz, erre maga sem tud, talán nem is akar választ, legföljebb a választás még oly csekély lehetőségét tartja fenn úgy, ahogy. Az ismétlés – ezúttal is – problematizálódás, az egyszeri használatú összetett főneveket akár önmagukban való ellentmondásnak is fölfoghatnók. Ennek ellenére vagy éppen ezért érzékeltetői a köztességnek, amit az ismétlés nem old(hat) föl, inkább fokoz, vagy ami azzal hasonlónak volna felfogható: a fokozás látszatát kelti azért, hogy egy más aspektusból szemléltet, az idézendő verszárlásban az egyes szám első személytől, az én

„elérintés”-ét követő verszárlatban a harmadik személybe irányít, még hozzá megszólítás, önmegszólítás segítségével. A személyes emlékek rámásolódnak a jelenből visszagondoló helyzetére, eldönthetlenné téve, hogy az oly gyakorta vers tárgyá telt lóverseny emléke dereng-e csupán, vagy egy olyan szituáció, amelynek egyként résztvevői, a beszélőnek a szó szoros értelemben vett társai a galopplovak meg a madarak; megjelenés és tűnés, kezdés és távozás nem összegződhet létélménnyé, létezéssé még kevésbé, hanem megmarad (valamennyi) kétosztatúságában:

*kijössz a télből, hajtások, galopp-
lovak, madarak társaságában: kopog
frissen ámuló szem, bármily kopott
a látás, de érzi, a fény, a metsző
és meghatározó,
viszi a pályán, rész-teljesbe Kezdő,
vele a teljes-részbe Távozó.*

Hogy itt mozgás zajlik, mutatja a helyhatározói irány. Hogy valóban események irányát véli látni a kopott látás, az elejétől a befejezésig tartó történés a tanú. Az azonban nem feledhető, hogy ez az időiség szintén tartalmaz utalásokat, a májusi bomló időtől tart az ugyanazon őszi, onnan a tél végéig (amennyiben a kijössz a télből valóban folytatja az időbeli események sorát, ezt igazolja „a hajtások” homonimiája: a sarjadó természetre és konkrétan a lóversenyre vonatkozatható, mindkettő a koratavas évadának jelensége). Ez azonban – meglehetősen körvonalazatlan, az általánosba futó célzásával – mégsem a linearitást hozza vissza, már csak a megelőző két, „én vagyok”-at és „ÉN VAGYOK”-at variáló sor konkrétba fordíthatatlansága miatt sem. Inkább valószínűsíthető az áthajlás egy „lét-összegző” versbe. A hirtelen előbukó „viszi a pályán” – amellet, hogy a galopp-lovakkal volna összefüggésbe hozható – rendelkezhet allegorikus jelentéssel, a pálya akár életpályának is értelmezhető volna. S ezt támogatni látszik a befejező két sor nagy kezdőbetűs szava, ebben az esetben a költői pályára is gyanakodhatnánk. A vers egy jóval korábbi passzusában a lóversenyhez fűződő emlékből kiindulva, szinte függetlenül tőle, és egy másik rend (Rend?) szabályszerűtlen szabályszerűsége felé indít. Az irányultságok, az időbeliségek, azok változásai, valódi vagy képzeletbeli térben történő haladásai-visszavonódásai valójában a lóverseny és a folyamatos madártörténet közé helyeződnek (a madártörténet a történetbe belépő, majd eltűnő madarakkal ad ki sort). A nevesített emlékekből előlépő „versenyzők” hamar szorulnak ki, hogy távoli emlékeztetőként, még távolabbi utalásként helyet adjanak a tér és az idő poetizálódásának, az idői meghatározások egymással vitahelyzetbe kényszerült újraelgondolásainak. Az *Abogy nem hervad* motívumainak következetes végigkövetése a versszerkezet szilárdságát biztosítja, anélkül, hogy a vers önmagához, befelé, egy megképzendő másikhoz, kifelé, beszélő kétségeit, kételkedését, pontosságra törekvését, a túlbiztosítás miatt támadó bizonytalanságát (az ellenkező végletbe átcsapás veszélyének esélyét) eltitkolná. Eképpen *lebet* a „*bat-bet*” menedék, a menekülés iránya, az idői és téri kísértésekkel szemben.

*És kijönnek a télből (...),
 Kijönnek, akik eképpen hazátlan
 bújtak csak mind a fűben-se, a fában-
 se... a Sous les ordres...! Isteni szavában:
 hogy »Felkészülni...!«, és hol élre törnek,
 hol learatnak, hol csak lemaradnak,
 de – bármi múlt s szomorú végre –: hatnak,
 s ez »hat-het« ugyanúgy, ahogy hatás,
 ez ugyanúgy a még-soha-se volt,
 arra, amit a mindig-egy-idő hátrábra tolt,
 és ugyanúgy a mindsobase más,
 melynek fölébe
 már készülődnek mások, várja csak
 minden érzéked, ahogy az kicsap
 a most-új, most-múló év tetejére.*

(Éppen csak említem, hogy Tandori műveltségét erősen táplálta műfordítói munkálkodása, amely elsősorban az osztrák-német irodalom, bölcsélet meghatározó alkotásainak hozzáférhetővé tételével jeleskedik. Olyan nyelvalkotó szerzők, mint Doderer, Karl Kraus vagy Musil, Thomas Bernhard vagy Rilke, illetőleg Hegel, Schopenhauer, Wittgenstein, Walter Benjamin vagy Friedrich Schlegel Tandori közvetítésével gazdagították a magyar szépirodalmi és filozófiai nyelvváltozatot, Tandori kedvvel alkotott összetett szavai – feltételezésem szerint – nem teljesen függetlenek a német irodalomban/bölcséletben való jártasságától, noha éppen az összetett szavakat szintén szerfölött kedvelő Thomas Mann legfontosabb művei elkerülték Tandori Dezsőt. Ami felszabadíthatta költőnk, az a nyelvhasználatnak olyan radikalizálása, olyan szuverén nyelvvilág teremtése, mint amilyenbe például Kraus és Musil, Bernhard és Rilke fordításakor ütközött. A grammatika túlfegyelmző erejével – és a szép-magyar-vers Kosztolányi-adaptációival – vette föl a költő-fordító a „harcot”, s a maga által meghonosított – nem bizonyosan „szép”, bizonyosan nem „késő-Nyugat”-os – nyelvváltozatot fogadtatta el, így hitelesítette az én összetettségét, problematizálódását költői fogalmakba szervező poézisét). Egy rövid példával érzékelhető lehet, mint fogadja s birtokolja a magáévá a Tandori-nyelv a Rilkéét, Rilke zsúfolt, elvonatkoztatott, „orfikus ősigéi” magyar változatának megteremtésére törekedve. Az *Orpheus-sonett* (II/20) idézendő tercettjét olvasva a Rilkéétől eltérő hangsúlyok hallhatók ki. A megfoghatatlan, elérhetetlen sem hiábavaló, a csak kigondolt is (verssé) létesülhet:

*Aber das Rasen zergeht und lässt keine Spuren,
 Kurven des Fluges durch die Luft und die, die sie führen,
 Keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.⁵*

*Ámde a száguldás széthull nyoma-tűnten
 Légi röpívek, s égre-íróik, tán egyikük sem
 Volt hiába, talán. De csak eszme szülötte.⁶*

Az összetett szavak nemcsak a rilkei nyelv emelkedettségét vannak hivatva (valami mással) megszólaltatni, hanem érzékeltetik a fordítói nyelv korlátait is, s azt, miképpen fogadható el e korlátok feszegetésének aktusa. S bár a „Rasen” a száguldásnál némileg „többet” jelent, a szonett utolsó szegmensében a beiktatott „wie” a fenntartást is jelzi, a fordítói igyekezet mégsem veszett kárba, a képiség erőteljessége (durch die Luft – égre-íróik) nem teljesen idegen Rilketől sem, bár nála „mindössze” a kigondoltság/elgondoltság munkálkodik, s a versben és vers által záró aktusként olvasható „eszme szülötte” fölerősíti az orfikus költészetben megalakotódás „élmény”-ét.

A följobbieket tekintetbe véve térek vissza a hirtelen-váratlan fölvetődő „elérítő” fogalmi megközelíthetőségére. Látszólag nincs nehéz dolgunk (már csak a beiktatott rajzok miatt sem). A *Tandori-light* elején, a 11. lapon mintegy féllapnyi terjedelemben kapjuk meg az első kifejtést *Az Elérintőről*. Miszerint egyfelől: „Nincs pont, ahol megtörténik az érintés.” Másfelől: „A pontnak, ha kiterjed, van elérítője.” Ez a bekezdés vége. Néhány üres sornyi hely után kurtán-furcsán odavetve: „Jelölhetetlen.” Majd az immár megszokott (jöllehet, mégis meglepetést okozható) fordulat: „Mert az érintésnek nincs pontja”. A kölcsönösség eszerint nem működik, nem működtethető. A pontban nem történhet meg az érintés. Ebben a pont-„értelmezésben” legfeljebb a pont „szerepavara” készülhet elő, különös tekintettel a festészeti (poentillista), valamint a lírai (pontversi) vonatkozásokra (Seurat!). Persze, ott a pont(ok)nak önállósága erősen viszonylagos, úgy áll(nak) szét, hogy a látható-láthatatlan „hézag”-okat a versben jelölve leljük, a képen meg túl közel lépve, érzékelhetjük, ezáltal pontokra bontottként szemléljük, ez azonban a szükséges távolságból („horizont”-ban) megszerkesztettként fogható föl. A továbbiakban a Tandori-szöveg egymásnak ellentmondó állításokkal közelít és távolít, az ugyanaz és mégsem ugyanaz módszerével, melynek kifutása szerint a kötet végül is létre jön és nem jön létre, keménykötésben könyvárusi forgalomba kerül (teszem hozzá gonoszul), de eleve ambivalens ez a létezés, mert bizonytalan, hányan veszik kézbe, hányan olvassák, nem marad-e meg a könyves szekrény fogságában (s akkor valójában érintődik létfeltételeitől, amelyek igénylik az olvasó társszerzői közreműködését). „Ez a könyv az én elérítőm” – bocsátja előre az előszóként értelmezhető rövid esszé. „Én ezt a könyvet érintem csak”. Mintha a gondolatmenet lezárást igényelne, s mintha az előszó beszélője ennek érdekében szólna. A könyv mint az én elérítője (az éné, aki attól „elérítő”, hogy sosem érinti a kört, és a pontban sem történik meg). A tétel megfordítása: az én mégis képes legalább érinteni a könyvet. „A kettő ugyanaz. De a kettő sosem ugyanaz”. Használati utasításként: „lásd Hérakleitosz”. Ami viszont megengedi, hogy arra gondoljunk: a szerző, az olvasó, a mű, a hármuk közötti viszony (valaha „alapviszonynak” minősítettet, csakhogy a *Tandori-light* erről nem látszik tudni) annyira állandó, amennyire az iramló folyó, amelybe nem lehet kétszer belelépni, de aki újra bele akar lépni, maga sem tud megmaradni állandóságában. Tekintélyi érvül (mint oly sokszor) Goethehez fordulok segítségért, beszédes című *Dauer im Wechsel* (Szabó Lőrinc fordításában *Maradandóság a változásban* című, 1801 körül szerzett) verséből idézek:

*Gleich mit jedem Regengusse
Ändert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.*

*drága völgyed minden felbő-
szakadással változik,
és kétszer a tovalejtő
vízben ember nem uszik.*

(...)

*Jene Hand, die gern und milde
Sich bewegte, wohlzutun,
Das gegliederte Gebilde,
Alles ist ein andres nun.⁷*

*A szelíd és dolgos ujjak,
a mozgékony könnyű kéz,
a tagozott alakulat
eltűnt, más lett az egész.⁸*

A „Minden folyik” tézise konkretizálódik a létezés és a létezők változásaiban (a Goethe-versből vett második idézet a szívesen és szelíden munkálkodó ujjak és a „tagozott alakulat” között szorosabb kapcsolatot tételez, ok-okozatit, amelyből következik, hogy most minden más lett. Nem bizonyosan az egész, „csak” minden–Alles).

Innen érdemes talán visszalapozni az *Utóhang Hamletnek* címmel ellátott vezetővershez, teljesen leegyszerűsítve: a Goethe-vers szíves és dolgos kezei (Jene Hand) munkálkodhattak eképpen, a múlttá lettet (kétszeresen is azt; a Tandori-kötetet és a *Hamletet*) utóhanggal ellátó költői gesztus valójában az „elérintés”-é, a teljes élet átíródásáé, az elő–utó előtagokhoz, időjelölésekhez, időtlenítésekhez fűzhető, fűződő, kapcsolódó felidézés-változatok konfrontálódnak, az előköz és az utóköz a „kettő közén” köszön vissza, azaz sem ott, sem itt, hanem a köztességben (az eltűnt) tagozott alakulat emlékezete sejlík át. Emlék, hiedelem, ősnyelvi üzenet formálja az érintés gesztusát, közel lépve a *Töredék Hamletnek* kötethez, de csak annyira, hogy az érintés láthatóvá–látatóvá tétessék, azaz ott, és nem ott, az élet és a halál közötti mezőn, a nyelvi sokértelműség tartományában. Belső rímek figyelmeztetnek, hogy szavak összecseng(et)ése nem merőben eufónikus cselekedet, nyelvészetten túli erők munkálják a költői nyelvben napvilágra kerülő rejtett összefüggéseket. Saussure anagramma-töredékeit vizsgálgatva Jean Starobinski célzott a szavak mögött rejlő szavak potenciáljára, és többek között ennek révén kaphatott új érvet az a nézet, miszerint nem teljesen reménytelen annak utána járni, mint különíthető el a költői és a köznap-használati nyelv egymástól. Az egyik kiaknázható terület éppen az anagrammáké, amelyek fonikus összefüggések révén célozhatnak a nem etimologikus alapú „rokonság”-okra. Olyan belső kapcsolatrendszerre derülhet fény, amely akár történeti távlatot biztosíthat, akár egyszerre szólaltathat meg azonos vagy hasonló, egymás felé tartó jel(entés)eket, váratlanul eleveníthet meg szó-/nyelvtörténetet. Az *Utóhang Hamletnek* eljátszik a hajó, hajóraj, óhaj, sóhaj sorral (hogy aztán a mély hangrendű *haj* hangcsoportra a versszak második felében a magas hangrendű *hely* feleljen, a magánhely-köz hely kifejezésekben). A nyelvtörténetből tudható, hogy a sóhajt „hangutánzó eredetű”. Szótárunk így folytatja: „Végződésének alakulására vö. *óbajt*. A *sóhaj* elvonással jött létre a *'sóhajf'*-ből.” Az *óbajt* szócikkhez lapozva azt látjuk, hogy „az *ób* indulszóból jött létre az *-ít* képző *-ajt* változatával”. Az *óbaj* 1844-ből való, nyelvújítá-

si szó.⁹ Azon nem érdemes eltöprengeni, hogy a bölcsész végzettségű költő nyelvészeti tanulmányai során beleütközött-e ebbe a (vagy ezzel analóg) szófejtésbe. Az ezúttal is fontosabb, hogy nyelvi leleménnyel összehozta és analógiás párba rendezte a hasonló történetű szavakat, a költői nyelv igazolta a nyelvtörténészt, s meghaladta a maga szempontjából annyiban, hogy egyetlen jelentésbokorba foglalta a hajóval, amely az óhaj anagrammája; és így egymásra utaltságukban mutatja föl hangi hasonlóságukkal (s-óhaj) feltűnő, történetükben hasonló folyamatot tanúsító szavakat. Ennél összetettebb elgondolásokra is bukkanhat az olvasó a verset végigolvasva. Olyan, nyelvészeti szempontból is elfogadható lelemény segítségével kap formát a maradandóság a változásban, amely demonstrálja a réginek újjáalakulását, a személyes múlt és jövő egymásba mosódik, s mert általános nyelvi és személyes hasonlóképpen van egymásra utalva, hasonlattel összefüggésbe hozva, a maradandóság csak a változáson tetszhet át, míg a változás nem szünteti meg az egykorvoltat, a hérakleitoszi „törvény” az ugyanazt illeti kétellyel. Visszatérve Goethehez, akinek Eckermann, titkára jegyezte föl szavait: „Alapjában véve, akárhogy forgatjuk a dolgot, mindnyájan kollektív lények vagyunk. Mert mily kevés az, amit a szó igazi értelmében a magunkénak vallhatunk! Mindent kívülről kaptunk, mindent el kell tanulnunk elődeinktől, valamint kortársainktól.”¹⁰ Az elődök és kortársak műveinek továbbgondolása: a reflexió a másra-idegenre, a volt-ra és a jelenvalóra, családi és történeti örökségre. A *Gingo biloba* című vers már arról beszél, hogy a növény rejtelmes leveléről csak az értő tudhatja, miféle „eszme-titkot rejteget”.

*Egy élő ez, mely csodásra
Kettévált rejtelmesen?
Kettő? S úgy lelt társ a társra,
Hogy csak egynek lássa szem?*

*Helyes értelmét ha kérded,
Ilyen választ adhatok;
Verseimből, mondd, nem érzed,
Hogy egy és kettős vagyok?*¹¹

(Áprily Lajos ford.)

A Tandori-vers nem példázattal él, a szó-/nyelvtörténethez folyamodik. Úgy tesz, mintha szójátékba kezdene, valójában a nyelvi létezés egykorvoltjával készíti elő a személyes létezés történetiségének bevonhatóságát egy olyan folyamatba, melynek lényege a változás, a cserélődés. A költészetregény élettörténetet invokálhat (ezt célozza az *Utóhang Hamletnek* cím, az alcím, majd az első versszak), ez az élettörténet, akár egy toposz, megképződéses: az élet hajóútként jeleníthető meg, s ennek nyelviségbe fordulása teszi lehetővé a Hérakleitoszra hivatkozó létezés-történet lezárását, illetőleg versbeli lezárulását, annak megfontolásával, hogy „Hérakleitosz-folyton”-ként a versen túlra mutatva, a lezárhatatlanság sem hagyható számításán kívül. A paradoxonba kifutó vers a goethe-i dualitást (azt ti., hogy lehetséges az egy és a kettős – doppelte – egymásba nyitódása, a tagadás eszközével

(nincs, nem) záruló vers mégsem a szűnésnek, ki-/feloldódásnak tematizálását vállalja, hanem az ambivalenciáét. Ilyen értelemben – hivatkozva az előző versekre – mozdul a Kezdőben a Távozó, és őrződik meg a Távozóban a Kezdő. Természetesen anélkül, hogy a „Hérakleitosz-folyton” veszítene érvényességéből.

*Ükös igék nyelvhez,
mint magunk ükei,
semmibe odaki.*

*magunkkal se nekünk,
vagyunk, voltunk ükünk,
nemvolton elleszünk,
Hérakleitosz-folyton,
nincs kétszer nemvolton.*

Az „Ükös igék” bizonyára feltűnő szerkezet, az ükei (egy sorral lejjebb majdnem teljes anagrammáját adja a talán várt *ikes* igealaknak, ráadásul az *odaki*-ben ott van a kiigazított forma. Csakhogy nagyon kevésbé (vagy sehogysem) volna értelmezhető, a szótagszám betartásán kívül mi indokolná, hogy a magyar nyelv számtalan igefajtájából miért éppen az *ikes* volna ideírható. Az *ükös* ellenben a már emlegetett történetet, ha úgy tetszik, az *ősit* hozza játékba, amellyel a *vagyunk*, az *ellesszünk* szembeállítható. Ez az érv mégsem tűnik elégségesnek. Értelmezői indulatomban újra az etimológiai szótárat¹² lapozom föl, amelyből az alábbiak olvashatók ki. „Ősi örökség az ugor korból.” Azaz nemcsak a messi múltra utal vissza, hanem a szó is onnan érkezett, első följegyzés 1211-ből. Majd: „A magyar szó eredeti hangalakja *ik*, az *ük* forma labializáció eredménye.” „Az eredeti jelentés ’öregasszony, nagyanya’ volt, ebből fejlődött ki a ’távoli női ős, ükanya’, majd az eredeti jelentés elhomályosulásával, illetőleg a ’távoli ős’ jelentésmozzanatának előtérbe kerülésével az ’ükapa’ jelentés.” Noha erre vonatkozó kutatásokra nem leltem, az *ükös*, kiváltképpen ige jelzőjeként, hapax legomenonnak tűnik, ebben a versben az egykorvolttal hasonló jelentéssel bírva. Az idézett sorokból kitetszhet, hogy a többes szám első személy védettségébe rejtett pontosabb elhelyezése is megtörténik, a jelen (*magunk*) és a múlt (*voltunk*) egyként igényli a hozzákapcsolódást, annak ellenére, hogy az utóbbi esetben (szokatlanul) egy ragozott igei alak a jelző. Visszautalnék a költői nyelv megkülönböztető eszköztárára, amely nem feltétlenül engedelmeskedik iskolai nyelvszabályoknak, s a meghökkentés, a meglepetésokozás valójában nem csupán a költői korszakváltáskor játszik szerepet, hanem általában meghatározója az olyan költői eszköztárnak, amelyből a szókincs, a mondatszerkezet, az előadás hangoltsága átstrukturálásához megfelelő anyag és módszer halmozódik föl. Ez nem bizonyosan a nyelvújítás mindig időszerű alkalmazásával jár, a *Tandori light* kötetben sűrűn idézett Ady Endre a nyelvi régiségek integrálásával, nem egyszer archaizmusok beiktatásával lett „újító”, Tandori ritkában él ezzel, viszont kíméletlen pontossággal törekszik a megnevezésre, az idézett vers esetében a Goethe által „egy és kettős”-nek, a dualitásnak nyitott szerkezetben történő megszólaltatására. Nála a homonimia lehetőségeinek kihasználása

szembetűnő, ebben a versben az elvult meg az elleszünk többértelműsége mozditja ki a jelentéskölcsönzés stabilitását, hajlítja a sokfelé kinyithatás irányába. Ugyancsak a Tandori-vers hozadéka a meghökkentő funkcióváltás az összetett szavakban. Ha az utóhang (akár az előhang) teljesen elfogadhatónak mondható egy mű szerkezeti egységének jelölésére, a Tandori-versben megalkotódik az alábbi sorpár: „Utóhalk életnek, előhalk halálnak”, az *Utóhang Hamletnek* mintájára formált jelző (s nem főnév) a létezés folyamatába helyezi az első köteteket követő (élet)művet, amely lehetne az élet utóhangja, a halál előhangja, csak hogy a kimondás helyébe a *hangoltság*, a modalitás, a tónus lép, a költészetregény a költőiséghez tartozó terminológiával kísérletezve (alább ez történik az előközzel meg az utóközzel) imitálja a hasonlót, amely persze más, miközben előlegezi ezt a közöttséget, amelynek részletezése, több oldalról szemlél(tet)ése történik meg a versben. Az elő és utó különféle viszonylatokban képviseli (nem a végletességet, hanem) az egymásra vonatkoztatható „itt”-et és „ott”-at, utóbb a toldalékaitól megfosztott *köz* motivikus helyzetére derül fény (csaló köz, de Kettő közén, ismét *köz*-hely, Hatalmas-*köz*) ebben a sorban az *ük* az utolsó lehetőségként merül föl, ennek különböző helyzetekbe forgatása után lesz csak lehetőség a „Hérakleitosz-folyton” záró aktusának leírására.¹³

További lépésként a szintén több kötetben közreadott, ilyenmódon jeles antológiadarabbá minősített *Szakadj ki* néhány motívumára térek ki.¹⁴ Az önértelmezés előtt felmagasló akadályok tematizálása ellenére ismét a megidézés lehetőségessége jelenik meg az önértelmezés másik pólusán. Egyfelől a rímek egymásra utaló jelentésszövése emelkedik az önmagához szólás horizontjába, másfelől a másik „dimenzióból” ideérzett, ideképzelt, költőileg üzenő jelenések segítenek létrehozni a „kiszakadó” közegét, a „világ”-ot, amely közeli és távoli egyszerre, a múltból üzenőt és a jelenben/-ről töprengőt, értelmet-vígaszt keresőt és reménytelennek tettőt szintén azonos (hasonló?) tényezőként kísérelte meg elfogadtatni. Kulcskérdésként fogható föl a rész–egész viszony, megfelelés, összefüggés körbejárása, aligha ellentétes mennyiségek(?), minőségek(?) szembesülése az összenézhetés tétje, ez a viszony alapvető, lényegi. Az *Egy sem* szerint: „Aki elveszti egészét, / megleli részeit. // Őrzöd pár töredékét, / idegen egészeit.” Másutt a ’vész’ rímhívó szóként mind az egészet, mind a részt a maga közegébe rendeli, fölcserélhetőséget demonstrálva. Nyit ezáltal egy retorikai olvasásra, feltételezett egy metonimikus írást, fényt derít grammatikától támogatott párhuzamokra. A *Szakadj ki* első strófája megadja az alaphangot, a mérsz el– érsz el az egészel–tört töredék jel, a hármas rím részint belső rímmel egészül ki, részint betűrímeikkel, a külső összefüggések felkészítenek arra, hogy közelebb léphessünk a „belső”-khöz. Máshonnan szemlélve kettős tagadó alakzat, majd a szinte túlzásnak ható szakaszszáró frázis beteljesíti a kétséget az esetleges magyarázatok feltételezhető elégtelensége miatt. Az első strófa rímei visszaköszönnek a vers egy másik helyén, a magyarázatok részlegességét példázandó. Az értelmezés játéka a szavakon, szavakkal munkálkodás játéka, a mondatformálása (látszólagosnak bizonyuló ellentétek, egymást kizáró párhuzamok funkcionálása a szövegtérben) éppen úgy, mint az értelmezés–magyarázás kényszerével, feltételek közé helyezésével, a perspektívába helyeződés akarásával. A *Szakadj ki* költészettani és létösszegző igényű sorainak szerve-

zettsége finom utalásokat tartalmaz egy költészet megközelítési lehetőségeire. Részint azzal, hogy mintegy leltárát adja e költészet témakínálatának, méghozzá e témák átpoétizálásának mikéntjéről is számot adva. Részint tartózkodik attól, hogy mindezt előíró jelleggel tegye, inkább a látomáshoz közelíti, az egykori helyszínek és cselekvések körvonalalaiból bontakozik ki a másik dimenzióból üzenetet tolmácsoló madártörténet néhány epizódja. A már említett rímelhelyezés, meg a most említendő: éred–lények–egészet rímsor fölkinálja a sugallt értelmezést és annak tagadását, a tematizálatlan egzisztencialitás (hogy jelzős szerkezeté alakítsam át költőnk tömondattá csupaszított, tömörített önelhelyező kijelentését) költői beszéde átválthatóságát, a tematizálatlannak – mint azt egy elejtett megjegyzés javasolja – „a témakon át” volna jó megnyilvánulnia. A *Szakadj ki* ekként eleveníti föl az utat a lóversenyre, Szpérónak (vagy emlékének) hirtelen feltűnését, a pálya meg a verebek remélt látványát, „meglétük árnyá”-nak követését a követhetetlenbe. Az út világvándorlást jelez, előhívja a személyiségre szabott, létértelmező gondolatokat, rátekintést enged belső összefüggésekre, figyelmessé tesz arra, hogy az ismétlések során elmozdulások bukkannak ki. Minderre diszkréten utal a matériálissá alakuló grafikai jel, az első versszakot záró pont után a három kis gondolatjel, amely magyarázat és töredék egymásból származtathatóságát sugallná, és amely a vers derekán újra megjelenik, indulás, elszánás, félbemaradt mozdulat egyként munkálkodhat a kimondás–kimondhatóság, a cselekvés és annak behatároltsága dilemmáinak problematikus feloldásán. Kérdésekre és töprengésekre egyazon módon sor keríthető, a létezés és a létezésen túli, noha messze nem bizonyosan „túl”-világi, elképzelt és versbe fogottan sejtetett „dimenzió” válik érzékelhetővé, „képileg” közvetítetté, következésképpen az egzisztencialitás alapkérdéseire összpontosít a madár- és embertörténet összelátása, az evilági és a képzetesből ideérkező találkozatása. A fikcionált tartományból érkező jelek, a madárrhalottak eljutottak a „nem-ismert” tartományba (talán megengedhető a *Hamlet*-hivatkozás), ahonnan negatív tanulságok érkeznek, mégis beilleszthetők az emberkéz teremtette szerkezetbe, amelynek lényegül a szigorú megkomponáltság volna megnevezhető. Hiszen az a költészet, amelynek vezérmotívumai közül egynéhány megjelenítődik, a létezésen túli „dimenziók” jelölőit és jelöltjeit „tematizálja”, leginkább annak tudatában – hogy megismételjem az alapelvet –, az egzisztencialitás a tematizálatlan. A kimondás mögött azonban elgondolható a hozzáférhetetlen és a leírhatatlan (vö. erről a *Chorus mysticist* Goethe *Fausztjának* második részében) – Unzulängliche-Unbeschreibliche –, mivel minden halandó csupán jelképes (Tandori másutt idézi, ki-/megforgatja), egyszerre leképződése az ideálisnak, egyben megfoghatatlannak és az ezt mégis közvetítő költői szónak, s így a rendbe rakott szavak, mondatok segítségével eseményé (Ereignis) varázsolódhat az elérhetetlen.

A másik dimenzióból üzenetet remélő(?), e remény hiábavalóságát tudatosító beszélő nem nyugodhat meg ily könnyen a reménytelenségben, ha másképpen nem, maga teremti meg a lét és a nemlét közötti szembesítések (ki tudja, mennyire működőképes) párbeszédét, mely inkább „pár-beszéd”. Ennek során a megszólított és a megszólított ugyanannak a (kétféle) hangnak reprezentánsa. Nem egyszerűsíthető paradoxonokra a sűrűsödő ide-oda lengése a kimondásoknak és azok visszavonásának. Hanem a létlehetőségek és nemlét összegondolását versbe foglaló sze-

mélyiségek feltételezéseket is tartalmazó keresését, az európai művelődés alapvető cselekvését (quest) tudatosítja. Ez a keresés nem, a Parsifal-fordító Tandori és lírikus beszélője számára sem üdvtörténeti jellegű: akik létükkel immár semmit nem vagy alig valamit kezdhetnek, rádöbbennek, hogy a lét az illanó (?) szavak által válhat nevesítetté, s e szavak a rögzíteni akarás és a rögzíthetetlenség közé eső mezőn várják besorolásukat. A múlt nevesítéséhez érkezik a másik dimenzióból az üzenet, érthetőség és félreérthetőség között kísérli meg az önmagát értelmező, hogy föllelje a segítség igénybe vételének módját. „Hagynak türelemmel, / maradjak, mi voltam, amit ember / szabása tűr a szürke színekkel, // mik magyarázhatók, de el nem éred / szárny-alól jelenések, eme lények / semmiként jelenítik meg az egészet”. Kosztolányit követve, a túli világba írta át a beszélő, s a túli világot belakók már „nem felelnek”, mivel „úgy felelnek”, a Semmiről szóló ének sugalmazása szerint. A vers ugyanakkor magyar költői hagyományt vitázva mutat föl. A *Szakadj ki* című versről szintén állítható, hogy polémikus éllel is rendelkezik, utal mindazokra, akiket a semmi–egész összefüggés foglalkoztatott. Nem az Északfok–titok–idegenség kölcsönzi a fenséget az embernek, hanem ezt elutasítva a madártörténet felé indulva kereshető a madárüzenethez méltóbb létezés. A kiszakadás nem tagadás, maradna, „mi volt, amit ember / szabása tűr ama szürke színekkel.” Egy Kosztolányi-fordítás segíti a *Szakadj ki* beszélőjét, hogy madármitológiáját megfogalmazhassa. Éppen a *Tandori-light* reprodukálja, immár többed-szer, Julian Sorel Huxley-versét: „a röpke szárnyból lelkünk vágya szól, / jelkép, szabadság az ember szívének.”¹⁵ A szonett első tercettjéhez a lap oldalán ott a bejegyzés: (light!). A *Szakadj ki* mintha folytatná, értelmezné az oly kedvessé, vissza-visszatérően idézetté lett Huxley-verset:

hagyja, képzelt dolgaival bíbelődjék,

*képzelt dolgával, amely a világ ma,
a világ tegnap s holnap s oly irányba
nézzen, hol mégis: visszazár a szárnya...*

A világvándora, a létezésen át vándorló nem vissza kell, hogy nézzen, de nem is előre, hanem abba az irányba, melyet az „örök jelenbe örök repülő” jeleznek, az ideiglenesnek tudott itteni létből tekintsen abba a „túli”-ba, honnan a madár-szárnyak intenek felé. A vers zárása semmiképpen nem mondható enigmatikusnak, a kérdésre van felelet, amely ellentmondásosságában axióma, nem megfejtés, nem útmutatás, nem bizonyosság, csak meggondolkodtatás, nem tanulság, pusztán ébrentartása a kérdezhetőségnek. Ha korábban eképpen lehetett kérdezni: „Honnét és mire?”, a vers végére emígy: „kinek és mit?”. Az első kérdés nem igényelt választ, a második közvetlenebb, a felelet is a „Semmire és sehogy”, a „lények” „semmiként” jelenítették meg az egészet, „és nem gyarapszik, hazugul, mi fogy” – cseng ki a vers, nyitva hagyva, a „hazugul” valójában mihez kapcsolódik. Evidenciának tűnhet, a „hazugul” azonban belekavar, gyanús elemet csempészve a versbe. Az erőteljes címbeli felszólítás nem veszti érvényét, a vers egésze visszahangozza, a madártörténet része, onnan való, oda utal vissza.

A vázlatosan bemutatott versek részint azt példázzák, hogy a versben (közvetten vagy közvetlenül) jelenlétét nyelvi alakzatba formáló személyiség önleírásának mely tényezői törekednek meghatározó jellegű helyzetbe, részint viszont azt: bármiféle meghatározottság, pontosan körbeírhatóság miképpen problematizálódhat. S minthogy a vers révén színre vitt személyiség, valamint e személyiség jellemzői legfőjebb a változásban állandók, azaz a „Hérakleitosz-folyton” ambivalenciájának vannak kitéve, a „vers-jelenlét”, a „mű-modell” ismétlődéseire is az lesz jellemző, hogy csupán „nem-ugyanaz”-ként lehetnek ugyanazok, még pontosabban: lehet valami effélét feltételezni róluk. Az „én vagyok” kisbetűsen vagy nagybetűsen olyan „vállalkozás”, amelynek hitelesíthetősége iránt (jogos) kétségek merülhetnek föl, minthogy – mint volt róla szó – a Távozó és a Kezdő kontúrjai nem válnak el félreérthetetlenül egymástól. A Tandoritól fordított Rilke egyik leginkább perdöntő önértelmezése/önleírása az Orfeusz-szonettek utolsó darabjának záró tercettje. Itt fogalmazódik meg a tűnés-létezés egymásba érésének összefüggése, az őselemeket megszólító kettős lehetősége, a hérekleitoszi „ős-ige” viszonytáviszonylattá válása. A Földdel és Vízzel szembesülés pillanatában hangozhat el az én mondása, ezáltal jöhet létre (még elfeledettségében is) az önmagára vonatkoztatás. Ez egyfelől (a magyar fordításban) az „eliramlok” és a „vagyok” dualizmusában kap alakot, másfelől a maradást s a tűnést mint érdemi principiumot nevezi meg az itt lét közegéül. Az eredeti szöveg utolsó két sorának gondolatritmusa, a sorzáró személyes névmás és ige (végsőként: létige) kapcsolata a goethe-i „egy és kettős” tézisével szövi tovább:

*Und wenn dich das Irdische vergass,
Zu der stille Erde sag: Ich rinne,
Zu dem raschen Wasser sprich: ich bin.*

*S ha elfeled majd e földi lét,
»Eliramlok« – mondd a néma földnek,
S szólj a fürge vízhez így: »Vagyok«.¹⁶
(Szabó Ede ford.)*

E „tisza ellentmondás” konkretizálódik Tandorinál olyképpen, hogy allegorikus hely lesz az egykori színhelyből, mely nem nyit teret a létezésnek, mégis a létezés lehetséges tere marad:

*Lelkimmel jártuk Párizst,
otthon is voltunk már ist
– olyan csak ez, mint pécses »tt«;
vagy Székesfehérvár is »tt«.*

A helyhatározói raggal játszott játék nem fedi el a távoli és a közeli felcserélhetőségét (Párizs-járáskor Pécs és Székesfehérvár a távoli, a helyhatározói raggal közel hozott magyar városoktól Párizs esik távol), amelynek tanúbizonysága a nyelvtan egy ritka esete, egy nyelvi jelölés, amely azonos (érdek)körbe iktatja az ott-

honná lett messzit, mivel az itthoni, messzivé lettre emlékeztet. A *Párizsi Minden-szentek* harmadik strófája közelképet ad, látható lesz az „aktáns”:

*S róttuk, mert baza tarték
– itt – a rue Bonapartét,
lelkem is, tartva vélem,
belsőbb zsebemben alszék.*

A feljebb idézett szakaszhoz képest a groteszk erősödik föl, a motivikus összefüggésekből részint egy metaforikus jelenlét következtethető ki, e metafora alakul át, az egy és kettős kevésbé bölcseleti, inkább paródiába hajló megfontolása szerint: a zseb „belsőbb” lesz, a test–lélek dualizmusa egy köznapibb közlésben mintegy „deszakralizálódik”, s ezt a szokatlan alakú, archaizáló elbeszélő múltú ige távolítja el (de nem végképpen, fenntartva a későbbiek számára a visszatérést a meghittbe, a némileg emelkedettebb szférába) a retorizált hangvételtől.

*S aludtak szinteképpen,
már se hosszan, se szélten,
a csillagkép halottak,
és nem is csak az égen.*

A madártörténet felidézése finom célzás formájában illeszkedik a nyelvi széttagolódás poétikájába (már se hosszan, se szélten), mint ahogy a „szinteképpen” egyszerűsége eltér ugyan a köznyelvi formától (szintűgy lenne?), ám fölerősödését jambusi lüktetésétől, rímhívó aktusától s a sorvégi csonka versláb befejezetlenségre utalásától kölcsönzi. A következő vers (*Lelkem, újra, Párizs...*, Albert Pálnak ajánlva) nemcsak új alakzatba tömörített történetet ismétel, hanem az előző vers nyelvészeti telítettségével szemben az „itt”-et poétizálja át, a *Szondi két apródja* első sorának bevonásával, a közeli és távoli újrálétesítési ajánlatát demonstrálódó:

Felhőbe hanyatlik a rue de la Pompe-

Beszédes gesztus, hogy az Arany-ballada igéjének múlt ideje itt jelen idejű, a folytonos létesülés jeleként, amely eképpen a konkrét és az átvitt értelmű, az egy-szeri létre alkalmazható s az egyetemes felé tartó, a megnevezett helyszín s az élet világában (világszín-házában?), a lejátszódó jelenések, megnyilatkozások, képzetek között végzi el önmagával, önmagáról készülő számadását, amely a rászabott, vállalt, hitt útját járóról árulkodik. A feltehetőleg ezúttal is megkonstruált önmagát megszólító személyiség mintha választás előtt állna, hamar kitetszik, hogy egyrészt erre nem kerül sor, erre nincsen szükség, másrészt mindenképpen a képzetesbe (át)lépés bizonyulhat lényeginek, s éppen ez hozhatja közelebb a Tandori-versekben oly sűrűséggel és jelentéstöbbletet sugárzóssal jelenlévő impresszionistákhoz. Anélkül, hogy a futó benyomásról a számadás kárt szenvedne vagy a Verlaine költészettanából integrálható *elmosódottság* szerepet játszana; igaz, Tandori „képversei” sem az impresszionizmus mibenlétével, történetével szembesülnek, hanem a

fény- és színvilág összetettségével, összejátszhatóságával, amiként fényekből, színekből szerkezet, mű lesz, hol egy szemlélő módszeresen „végig”-követő, összerakó munkálkodásának eredményeképpen, hol olyanmódon, hogy a szemlélő belép a képbe, s fölfedezi (fölfedezni véli), ami a képbe bele van „hallgatva”, amit a kép a szemlélőből előhív, ami lehetővé teszi a képiség elgondolását. A *Lelkem újra Párizs* a flâneur pozícióját éppen úgy belegondoltatja, mint a távollévőt, szóválasztásaival a lóverseny emlékeit idézi (Tandori idevonatkozatható verseit és prózáját), s az Arany-utalás mellett egy másik kapcsolódásra is fény derül. Előbb azonban nézzük tovább a verset:

*ha nem jársz arra, semmi gond,
és úgy sincs gond, ha arra jársz,
de jót, befutót semmit se vársz.*

*Semmi felé és semmi elől:
futnak a lovak, ez már Auteuil-
akadálypálya. De nincs akadály,
ha az a futamod, hogy mit se várj.*

(A másik kapcsolódás: „Gyalog akarsz ma hazatérni még Auteuil felé”. Apollinaire: *Égőv*, Radnóti Miklós fordításában.)

Az/egy (élet)pálya személyesedik meg, a kurtán fölvezetett kép (helyszín) egyszerre megnevezhető és van elhallgatva, az „ott-lét” s az „ott-nem-lét” nem zárja ki egymást, a mozgást jelentő kifejezések (befutó, jársz, futnak, majd a cselekvést összegző, egyben az időt is jelző: futam) érzékelhetően ellentétesek a *Semmivel*, amely kiindulópontnak, végcélként egyként föltetszik, mint ahogy a futamból feltételezett aktivitás és a verset záró meg-/elnyugvás, benne a remény kihunyának mozzanata, szintén mintha egymást tagadó tényezőket állítana az olvasó elé. Mindezt azonban a versben több ízben hangot kapó feltételezés relativizálja, nemigen tekinthetünk el attól, hogy a tagmondatok feltételes kötőszóval vezetik be azt, ami vagy megtörténik, vagy sem, s az utolsó sorban ugyancsak a feltételesbe tart a lírikus beszéde, a kettős lehetőség inkább elképzelt, mint létre hozható, a jelenlét és a távollét hasonló helyzetekbe képzelget el. E felvetésben más oldalról közelítve, egy pontvers részletéhez lapozok: „Egyképp nem hívják. / Ha én, mint világ. / S mindenki, mint világnyi. / Emlékezésben. / Kétes jöttében. / Semmi, így nem is bármi.” A Tandori-kötetekbe másképpen belenézve Seurat *Külvárosához* érek. A színek önmozgása, figuratív „technikája”, téralkotása rekonstruálódik, hogy aztán egy időben bevetett hasonlat révén a szemlélet tárgyától eljuthassunk a szemlélőhöz, aki már nemcsak a puszta látványhoz ragaszkodik, hanem a látvány keltette egyéb érzetekhez, újlag egy feltételezéshez, amely a képre hivatkozik, hiszen ebben a viszonylatban mi más lehetne a szemlélő mint médium (*Csak posta voltál?*), aki felfogja és továbbítja az üzenetet, nem megfejt, hanem „kihallja” a hangot, s aztán oda torkolljon, ami évszázadok költői üzenete: a megszólaltatott gondolat nem vetekedhet a gondolattal, ahogy Vörösmarty rádöbentett: „Nem érez, aki érez / Szavakkal mondhatót.”

*Mint legképlékenyebbjeink,
a szinte képzelt égi lények-
ből szálló Láthatatlan int,
mintha űk, s kik űk, intenének,
s mire intenének? Megint
eddig jut csak valami ének,
megint ki nem derül, miért szólt,
és kevesebb, mint amiért volt.*

Miközben kedves impresszionistáinak (mint majd legalább annyira kedves XX. századi festőinek) verseket szentel, megkísérli, hogy képleírásaival versenyre keljen a látottakkal, aemulatiós cselekvésre vállalkozván, nem a hajdani, Petrarcatól a romantikusokig áradó panaszszavakra fakad Tandori a nyelv elégtelenségéről, újra meg újra kísérletezve a képverssel, még csak nem is Kassák Lajos nyomába ered, aki a Mestereket köszöntve egy festő „világát”, festészetét szólaltatná meg, bírná szóra egy-egy versben, a Tandori-versben arról a bensőséges és értő viszonyról van szó, amely a szemlélő helyét jelölné meg a szemlélés és a befogadás folyamatában; a leírás során korántsem a passzív újramondás, a szentelen leírás lesz a versalkotás módszere, hanem a szemlélő – mint volt róla szó – mediális szerepére derülhet fény. Ami látható, a színek, a vonalak, a képben megjelenő tárgyak, figurák „tárgy”- és „dolog”-szerűségekben jelennek meg (emlékeztetően Rilke képleírásaira, a feleségéhez küldött Cézanne-levelekben),¹⁷ nem részvétlen hírhozóként, hanem egy-egy jelzővel érzékeltetve, hogy a merő szemlélés nem kizárólag beleélés, „élménybeszámoló”, hanem olyan azonosulás, amelynek során a szemlélő személyisége nem vész bele a szemléletbe, olyan együtt gondolkodás, amely nem elégszik meg a felszínen láthatóval, a küzdelem nélkül hozzáférhetővel, hanem a részekre bontást követőleg a maga befogadói tapasztalatai segítségével mintegy újrakonstruálja a képet, annak létezés-módjára következtetve, a képet egy gondolat „elérítő” történésévé szervezve át. Az igen személyessé tett szemlélet – nem egyszer – önmagától távolodik el, ám nem az ún. objektivitásnak kínálva föl az üresen maradt teret, hanem annak tudatosítására törekedve, hogy a kép is, a szemlélet is a maga változatával szolgál, ha úgy tetszik, a maga fikciójával. A *Füredőzés* című Seurat-festmény leírása a képet mintha csak ürügyül használná a másképpen ki nem mondható kimondására, hogy aztán a versben is megjelenített alakok mögül felbukkanó kutya kerüljön a középpontba. A fiú a kutyát nézi,

*Mások mást néznek, kutyaészbe
nem foghatót, s persze, hogy ezt
az iméntit se kutyaész
fundálta ily-basonlatossá!
És oly teltek a Lények, és
úgy fénylik a kép vize hozzá-
juk, mintha egy-egy színhatás a
másiknak, hogy bat, viszonozná:
süt a nap magára a nyárra,
mintha nem volna köze hozzá.*

S bár a pontversek inkább felelnek meg Seurat poentillista technikájának, a felbontás és összelátás „dialektiká”-jában mutatkozáván érdekeltnek, a versbeszéd „elérintési” módjának érvényesítése mégis – hozzátéve a versbe tördelt képtárgyat – legalább oly mértékben kísérli meg visszaadni (nem pusztán a képen láthatót, hanem) mindazt, ami a kép *mögé* gondolható, mintegy természetes (gondolati) folytatását annak a „világ”-ból kimetszett, kiegészítésre ösztönző részletnek, amely a befogadás műveletét vonja be, olyképpen, hogy általa a mű (vélt?) intenciója és a reflektáló cselekvése összeérjen. Talán Hermann Broch fejtegetéseivel volna célszerű egybevetni Tandori képleírásainak „irány”-át, ráismeréseit, értelmező aktusait. Broch emígy körvonalazza meglátásait: „a realitásnak az az impressziója, amelyet a festett kép közvetít, két meditáló rétegtől függ: az egyik médium a fény, amely a dolgokat láthatóvá teszi és létre kelti, árnyékai révén alakokkal ruhazza föl, töréseivel színezi és áthatolhatatlan átlátszóságával egytől egyig beburkolja és körvonalazza őket; a másik médium a vászonra vitt színfolt, amely (maga is a fény függvényeként) elrendezésénél, megoszlásánál, árnyalatainál, kontrasztjainál fogva szimbólumokat képes alkotni, amelyek ugyan mindig csak a másik közegrétegre, a fényre vonatkoztatva létezhetnek, s nem is kell már fényjelképeknek lenniök, hiszen éppen a hitelességük miatt maguk is fölérnek a dolgok fényteremtette realitásával. Más szavakkal, a festészetet újra meg újra kell redukálni, mert mindaz, amit vizuálisan el lehet mondani a világ valóságáról, az kizárólag ebben a két médiumrétegben és közöttünk játszódik le, és a festői folyamatnak ez a végső lecsupaszítása, őselveire való redukálása teszi számára hozzáférhetővé azt a szférát, amelyből összszimbólumai és ezáltal új igazságai vétetnek.”¹⁸

E részösszegzésnek szánt, terjedelmes idézetből tekintek vissza kiindulópontra, megismételvén, hogy az egyre-másra elének kerülő, átfedésekkel figyelmeztető Tandori-válogatások korántsem az életmű valamennyi szegmensét villantják föl, hanem felbontják (a pontversek módján) az életművet, szembesítik egymással a különféle „korszak”-okat, egymásra olvasást igényelnek a kronológiától felszabadított alkotói periódusok között, és sugallják azt az elfogulatlannak nevezhető (van ilyen?) olvasatot, amely a szüntelen vándorló, „hérakleitosz-folyton”-i pozícióját érzik igen jellemzőnek egy költészet önleírási-önmeghatározási kísérleteit szemlélve. S miként nyelvi tényezők felbontásával, akként verseskötetek szegmentálásával, miként paradoxonok komor játékoságával, akként szemlélő és képtárgy kölcsönös elmozdulást igénylő reflektálásával jelződik állítás és visszavonás, látás- és hallásképzet „dialektiká”-ja, az egy és kettős goethe-i, tágabb értelemben hérakleitoszi sugallatának és személyiségképzetének tematizálódása. Olyan összegzésre vállalkoznak a versek, amelyek a széttagolódás segítségével, közvetítésével nevezik meg magukat. Nem (elsősorban) a mondatot bontják föl, hanem a mondatnyi gondolatot; az ellentétek szembesítése azért ígérkezik sikeresnek, mivel strukturálisan rokonok vagy rokoníthatók lehetnek. A szójátéktól nem menekülhetünk meg, az idézendő pontvers (*Tudom, hol lelem*) a *vízesésekkel* szembeállítja az *árveréseket*, ez utóbbi hononimiája nyitja a verset több irányba, jóllehet hangütése eleve az összegződés és széttagolódás kölcsönösségét dokumentálja: „Tudom, hol lelem. / Meg sem keresem. / Verebek és hegycsúcsok. / Filozófiák. / Mesék, sakktréfák. / Tudok. S lassan nem tudok.” S ami válasz lehetne, szintén pontvers a Seu-

rat-ciklusból: „Nem hogy nem leltem. / Az hogy képzeltem. / Már az volt értelmetlen. / Értelmezetlen. / Sértőn meztlen? / Meztláb se; hogy kezdtem”, „és nem is szánt neki jelentés / Seurat...” – állítja a beszélő, aki madárfényképet, rajtot, ideogrammát vet be világa tanúsítására. Használati utasítás? „Ez nem tartalom, de el is lehet tűnődni rajta.” S a sok végszó körül az egyik: „Ami nem fér semmijébe, / odafér a mű végére.” Ilyen ez a „Kosztolárnyi”-poézis, válogatva, összegyűjtve, szóban és rajzban, önleíróan és (ön)írónikusan, végigkalandozva a költészet minden messze tartományát, a költészet s a költő honát kinyitva azok előtt, akik (meg)érteni szeretnék. Lehet, hogy goethe-i nyomon járunk?¹⁹

JEGYZETEK

1. A dolgozatban az alábbi Tandori-kötetek verseire, prózájára hivatkozom: *Vagy majdnem az*. Budapest, 1995; *A komplett tandori-komplett eZ?* Budapest, 2006; *A legjobb Nap*. szerk. Tóth Ákos. Szeged, 2006; *Úgy nincs, ahogy van*. Budapest, 2010; *Csodakedd, rémszerda*. Szerk. Tóth Ákos. Budapest, 2010; *Medveálmom, madárszárnyon*. Gyűjt., utószó: Tóth Ákos. Budapest, é.n.; *Szellem és félálmom. Tandori Dezső összegyűjtött műveiből*. Szerk. Tóth Ákos. Budapest, 2013; *Tandori light*. Budapest, 2013. Az innen vett idézeteket a továbbiakban külön nem hivatkozom.

2. Karinthy Frigyes: *Rejtvények*. In Uő: *Az egész város beszéli*. Összegyűjt., utószó: Abody Béla. Budapest, 1958, IV, 88

3. Tandori Rilke-vonatkozásait majd röviden érintem, itt jelzem, hogy a Rilke-fordítások, feldolgozások értelmezése terjedelmes értekezést igényel. Összefüggésben azzal, hogy Rilken keresztül és vele párhuzamosan az osztrák századfordulós modernség és Tandori problémaköre – a fordítói nyelv létesülésétől a filozófiai reakciókig, Karl Kraustól Wittgensteinig – ugyanúgy feltárára szorul, mint a német értekező próza átültetésével és ennek hozadékával összefüggő kérdések (Schlegel, Hegel, Benjamin).

4. *Rainer Maria Rilke versei Tandori válogatásában és fordításában*. Budapest, 2007, 45. A Tandori fordítói nyelvéhez való közelítés sikerrel kecsegtetne a *Spanyol trilógia* elemzésével; az ily rálelések, mint „a csupa esemény-tér”, e frázis: „Mégis, majd ha a városi tönkeleg, ha / lármagubanc, járművek / vad kuszasága kerít be...”, illetőleg: „Kedvem szikla legyen, hihessem: / enyém a pásztor napjaműve...” a „tandorizmus” rilkei vonzaskörét, a Tandori-versbeszéd Rilke-reflexióit mutatják. Vö. részletesebben: Pór Péter: *Ki volt előbb: Rilke vagy Tandori?* In Uő: *Tornyok és tárnák. Tanulmányok a költői teremtés alakzatairól*. Budapest, 2013, 163–205.

5. Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Hg. Rilke Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber Rilke. Besorgt: Ernst Zinn. Wiesbaden, 1957, II, 30–31.

6. Rainer Maria Rilke: *Verse*. [Budapest], 1996, 317.

7. *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Erster Band. Gedichte I, bearb. Helmut Holtzhauer. Berlin-Weimar, 1968, 305–306.

8. *Így élt Goethe. Vallomások, művek, dokumentumok*. Szerk., bev., összekötő szöveg: Walkó György. Budapest, 1976, 368.

9. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest, 1970, II, 1069, III. Budapest, 1976, 567–568.

10. *Így élt Goethe. Vallomások, művek, dokumentumok*. Szerk., bev., összekötő szöveg: Walkó György. Budapest, 1964, 515.

11. Uo., 436. „Ist es ein lebendig Wesen, / Das sich in sich selbst getrennt? / Sind es zwei, die sich erlesen, / Dass man sie als eines kennt? // Solche Fragen zu erwidern, / Fand ich wohl den rechten Sinn, / Fühlst du nicht an meinen Liedern, / Dass ich eins und doppelt bin?” A 7. sz. jegyzetben, i.m., II, 72.

12. A 9. sz. jegyzetben, i.m., III, 1050.

13. Hermann Bahr három évig küszködött Ernst Mach következtetésével: az én menthetetlen. Az csak név. Egy illúzió. Segédeszköz, melyre szükségünk van, hogy elképzeléseinket rendezhessük. Nincs más, mint színek, hangok, hő, nyomás, terek és idők kapcsolatai, és e kapcsolódásokhoz vannak kötve a hangulatok, érzések és akarások. Minden örök változásban van. *Zur Überwindung des Naturalismus*. Hg. Gotthart Wunberg. Stuttgart etc., 1968, 190. E századfordulós modernségre a kései modern is reagál, a Tandori-átültette osztrák irodalom kortársi olvasmányként jelződik.

14. Dolgozatomnak ez a része első fogalmazásban egy Tandori-köszöntőmben jelent meg: „Az is csak egészben a rész” (*Tandori Dezső 75 éves*). Helikon, 2013, 23. (637.) szám, dec., 10, 4.

15. A költő-madárfelelőgyelő Tandorit személyes elkötelezettség fűzi Huxley verséhez. Ennek párja a Tandoritól szintén többször idézett verébvers Williams Carlos Williamstól. *A feltételes megálló* (1983) kötetből: „Élj, de maradj halott, írja / a verebek nagy barátja, Williams Carlos Williams / se ő nem él már, se verebei nem élnek”... A *2 és fél töredék Hamletnek* (2009) kötetből: „DE AKKOR EGY MADÁR? TOTYI, EGY VERÉB, MINT / WILLIAMS CARLOS WILLIAMS MONDJA E FAJ HOLTJÁRÓL, / ASZFALTON SZÉTLAPÍTVÁ HEVERŐ CÍMERÁLLAT, / »MEGTETTEM, AMIRE FUTOTTA» – ÉG VELETEK...” Egy Rilke-mondat is idekíváncozik: „Die Vögel fliegen still/durch uns hindurch.”

16. Az 5. sz. jegyzetben i.m., I, 770.; 6. sz. jegyzetben i.m., 321. A rilkei örökség átértékelődéséről a *Halmazelmélet* című vers zárlatában olvashatunk. „S mit, hogy kellettél tavaszoknak, R.M.R.! Nekem már nem kellene / tavaszok, nyarak és ősök és Duino látványa, és Viner Valcer, / és Dublin, és Párizs, és London és bfumurgiai hírek, kedves R.M.R. / Jó, egykor ez volt, valakik virulni akarnak, mi még érlelődne / szürkén. Mi azt se már, vagyis én nem. Ez már egy másik / végtelen halmaz, úgy ám, bíz! kedves Akárki. De gyengébbek kedvéért / hagyjuk.”

17. Rainer Mária Rilke: *Levelek 1907–1912*. Vál., ford., előszó, életr. jegyz.: Báthori Csaba. Budapest, 1995. Levél 1907. okt. 18-áról: „Ez a korlátlan, az idegen egységbe való minden beavatkozást elutasító tárgyiasság az, ami Cézanne portréit oly gyűlöletessé és neveltségessé teszi az emberek szemében. Tudomásul veszik ezt az objektivitást, s nem is sejtik, hogy Cézanne pusztán a színek erejével ábrázolt almákat, narancsokat és hagymákat.” (24.) Levél október 22-éről: „Ebben a fotelben (mely már maga egy személyiség) kezét ölebe kulcsolva egy nő ül; ruhája széles-függőleges csíkozású, a kelme lehelethelvány, szertehintett kis foltjai zöldessárgák és sárgászöldek, egészen a szürkés-kék kabátka szegélyéig, melyet elől egy kék színű, zöldes reflexekkel incselgő selyemszalag markol össze. (...) *Olyan ez, mintha a festmény mind egyik szegletének tudomása volna a többiről* (...) A kölcsönös sokretű befolyásolásnak ebben a forgatagában úszik a kép belseje; hol megemelkedik, hol magába roskad. Egyetlen pont sem mozdulatlan.” (32–33.)

18. Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés?* Ford. Gyórfy Miklós. Budapest 1988, 18–19. Nincs tanulás nélkül, ha Hauser Arnold szintézisébe lapozunk: „A pillanat diadala a tartósság és az állandóság fölött, tűnékeny, egyszeri konstellációként való érzékelése, a folyó hullámaként, amelybe »nem lehet kétszer belemenni» – erre a leegyszerűsített formulára vezethető vissza az impresszionizmus.” „Mindenkori tárgyát az érzékek csupasz adataiból szerkeszti meg, visszanyúl tehát a tudattalan lélektani mechanizmusához, és jórészt nyers tapasztalati anyagot nyújt, amely meszebb van közönséges valóságképzéstől, mint a fogalmilag feldolgozott érzéki benyomás. Az impresszionizmus kevésbé illuzionista, mint a realizmus; a tárgy illúziója helyett a tárgy elemeit adja, összkép helyett azokat az építőköveket, amelyekből összeáll az érzet. Az impresszionizmus előtt a művészet a tárgyakat jelek által reprodukálta, most alkotóelemeinek segítségével ábrázolja, anyagrészei révén.” Hauser Arnold: *A művészet és a társadalom társadalmi története*. Ford. Nyilas Vera, Széll Jenő. Budapest, 1980², II, 326, 328. Egy másik értelmezésben a legújabb képzőművészeti irányok és a Tandori-életmű érintkezéseit lehetne feldolgozni, ennek során az életműre egy másik aspektusból vetődhet fény. A Seurat-értelmezések közül a Németh Lajosét hívom segítségül. „Őt csak a rend, a dolgokat elrendező belső elv, a szükségyszerűség, a törvény érdekelte.” „Mint a szeriális zenében az alapszín megpendítése már logikusan vonta maga után a többi szín milyenségét, a divizionizmus főelvének, az egyidejűleg látott színek együtthatásának elve szerint. Seurat hallatlan festői logikával vitte végig a komplementer változatok lehetőségeit.” Németh Lajos: *Seurat*. Budapest, 6, 15.

19. Borbély Szilárd Tandori-köszöntőjében (*Hungarikum-e a líra*. Budapest, 2012, 85–86.) megszólított. Fájdalom, hogy viszonzásképpen már csak emlékének ajánlhatom dolgozatomat.