

folyamatos, rendre megújuló tényleges és irodalmi párbeszédet folytatott szerzőnk Ottlikkal és körével, s a cikluscímét adó 2018-as írás ezt konkretizálja is például az emlékezetes első verseskötet, a *Töredék Hamletnek* egyes darabjainak beidézésével — az önreflexív líra itt *konkrétan érintkezik* az esszék témáival; az Ottlik-recepció szellemileg és fizikailag egyaránt összeér a könyvben a Tandori-lírával.

Nem lehet kellőképpen és eleget dicsérni a kötetet szerkesztő Tóth Ákos alapos, alázatos és lelkiismeretes munkáját, mellyel e kötetet összeállította, sőt: ahogyan a szerző állítja több helyen, tulajdonképpen társszerzőként tekint Tóthra — „igenis közös kötetünk [...] Az írás én vagyok, a kötet TÁkos és TDezső” (kímélések az eredetiben) —; amiként a kiadót is elismerés illeti a könyv rendhagyó és érzékeny tipográfiájáért, a rajzos-kézírásoz lapok megfelelő méretben és minőségben közléséért: a méltó formátumért.

„Befejezni azért kell (amit lehet, ami így szerves), hogy a befejezetlenség ne sugalljon hamis örökléte” — írja Tandori az utolsó Ottlik-esszé végén. „Súlyos csend a hiány az alatt az emlékezetes sapka alatt” — íróm újra én.

MARGÓCSY István

„Úgy nincs, ahogy van”

Tandori Dezsőről,
az utolsó kötet
(Felplusztulás,
leplusztulás)
kapcsán

„Mint vadkörték jutunk a tótnak
De csak ameddig élhetünk”
Tandori Dezső

Mire ez az írás megjelenik, három éve lesz már, hogy eltűnt a magyar irodalmi életből Tandori Dezső, nemzedékének csodálatra méltó „vezéralakja”, a magyar költészet egyik utolérhetetlen nagyságú különleges képviselője, akinek eltávozta után nem joggal hangzott el nem egyszer, hogy halála végérvényesen lezár egy nagy líratörténeti korszakot. S a halála után eltelt pár év meghozta a gyászunk méltó és nagyszabású aktusait: im-

pozánsan szép és nagy kiállítás nyílt meg emlékeiből, s megjelent a még általa tervezett „utolsó” Tandori-kötet, a *Fel(plusz)tulás, le(plusz)tulás*, mindkettő a hű munkatárs és fegyverhordozó, Tóth Ákos tiszteletet érdemlő, példaadóan gondos szerkesztésében (a könyv utószava, szintén Tóth Ákos munkája, mind filológailag, mind interpretációiban, igen magas elismerést érdemel).

Itt az idő, hogy Tandorinak emlék állíttassék: a magyar irodalom kötelezve érezheti magát, hogy átérezze Goethe hajdani (1772) nagy gesztusának indíttatását, mikor a strassburgi katedrális építéséről így szólott: „szívem [...] emlékművet fogadott neked márványból vagy homokkőből [...]”. S ugyanakkor úgy érzem, hogy Tandorihoz az lenne inkább méltó, hiszen Tandori sem emberfeletti, sem „hivatalos”, hősi nagyság nem volt, ahogy Goethe folytatja emlékező laudációját: „belemetszem nevedet egy bükkfába, s felakasztom rá kendőmet ajándékaimmal [...], amely tele van virággal, levéllel, de talán száraz fűvel, avarral és éjjel nőtt gombával is, amit [...] mind időtöltésül gyűjtöttem össze, és most a te tiszteletedre az enyészetnek áldozom”. Mert Tandoritól úgy búcsúzik a magyar irodalom, hogy egyszerre búcsúztatja vele együtt madarait, kártyajátékait, mackófiguráit, lóversenyemlékeit, valamint műveit, a beláthatatlan nagyságú és terjedelmű, sok irányba tájékozódó könyvsorozatot — s a búcsúztatás során felteszi a kérdést: mi is maradt, számunkra, utána: hiszen ő nem olyan katedrális emelt, amely kőbe foglalva, egy épületként vagy építményként áll előttünk, hanem egy végtelenül gazdag, végtelenül szétszórt szöveghalmazt (építménynek egyáltalán nem nevezhető), amely csillámló és átláthatatlan rejtélyességével még sokáig kihívásként fog állni mindannyiunk, sőt: utókorunk (utókora) előtt.

Ez utolsó kötet szép bemutatóján a tabáni Virág Benedekházban a kötet szerkesztője, Tóth Ákos megkérdezte jeles Tandori-rajongó beszélgetőpartnereit, mit gondolnak arról: vajon Tandori halála módosította-e (módosítja-e) a kötet (és az életmű) recepcióját. A beszélgetőpartnerek nem reflektáltak a kérdésre — nyilván annak vélelmében, hogy a halál ténye *nem* változtat a befogadáson; s úgy beszéltek erről az utolsó könyvről, mint Tandori bármely más (persze a kései korszakban keletkezett) könyvéről, s úgy fogalmaztak: e könyv Tandori aktív, az utolsó évben, az utolsó hónapokban folyó irodalomteremtésének *lenyomata*. S bizonyára igazuk is volt (van): e könyv egy olyan költői búcsúzás lenyomata, amely egyszerre számol le az élettel és az irodalommal — mindentől búcsúzik, mindennel leszámol, s e leszámolásnak állít emléket; megírja mindazt, amit már nem ír meg. Ugyanakkor azonban felmerülhet a kérdés: míg a legtöbb író-költő műveit sem az író élete, sem a halála nem változtatja meg, hogyan is áll a dolog egy olyan költő esetében, aki nem tett különbséget élete és irodalma között, aki az életét írta meg, s az irodalmát élte meg — aki folyvást azt írta meg, hogyan írja meg azt, hogyan él, s hogyan reagál az életében arra, ami az (általa teremtett) irodalomban történt. Ha (Tandorihoz méltó) paradoxonban akarnék fogalmazni, azt mondanám: Tandori életművét Tandori élete garantálta és legitímálta; az ő életműve nem egy-

szerűen, a szokásos módon, a megírt és megjelent műveknek a gyűjteményes halmaza, hanem maga az élete, az élete mint mű, az élete mint produkció, amelyben az egyes könyvek mint EGY nagy mű (nem megírt, hanem megélt, s irodalomként megélt) MŰ önállósult darabjai jelennek meg, ám úgy, hogy önállóságuk rögtön a megjelenés pillanatában relativizálódik, s mintha rögtön az EGÉSZRE akarnának mutatni vagy hivatkozni. Ezt az EGÉSZT pedig csak (?) Tandori élete és személye (figurája) képviselte — ám ha ez az élet és személy (figura) a halál kikerülhetetlensége folytán kiesik, eltűnik, a múltba távozik, az életműre rávetített perspektíva minden elemében és egészében megváltozik.

Mert mi is volt a Tandori személye? Nem más, mint egy nagyon nagy művész által megalkotott figura, aki állandó jelenlétével, állandó provokációival életben tartotta a művek sorozatát — holott ha megfordítjuk a perspektívát: éppen a művek sorozata volt az, amely végül is (vagy inkább *eredetileg?*) megteremtette a figurát.

Hogyan jelent meg Tandori a művészeti életben? Ő volt a megfoghatatlan metafizikus költő, a mindennapok gyalogos megéneklője, a varázsló, a szomorú, melankolikus bohóc, a madaraknak prédikáló szent, a mindentudó irodalmár, a félkegyelmű, a hedonista-aszkéta-bohém-szerzetes, a rejtőzködő exhibicionista, a munkamániás játékos, a sportember és a kocsmatöltelék, a szelíd provokátor, az éhezőművész (s ugyanakkor a szabadulóművész), a nagy bűvész, akit elnézve a közönség (azaz az irodalmi élet) állandóan azt figyelte, mikor húz ki a kalapjából újra egy nyulat (varebet? mackót? versenylovat?) vagy egy még soha nem látott csodalényt (újabb száz kötetet?) stb. stb., s végezetül: ő volt a négy Karamazov-testvér *egyben*. E nagyszabásúan (és megfoghatatlanul) megalkotott figura maga volt a nagy műalkotás (hisz a ténylegesen „személyes” életéről az égvilágon semmit nem lehet — nem lehetett — tudni) — az élet és az alkotásfolyamat (és a teljesítménysorozat) nem más, mint egy beláthatatlanul szélesre tervezett és következetesen végigjátszott performansz. Azt hiszem, kevés olyan művész volt a világegyetemben, aki *tényleg* performanszként vitte a nyilvánosság elé életét és alkotásait. Mert hiába látszik/látszott úgy, hogy Tandori „csak” a „személyre szabott” magánéletét, magán-alkotási szenvedélyét, mániáit, elkötelezettségét, bolondériáit, berögzültségeit, passzióit írja a „maga” számára — ez az alkotási gesztusrend nem létezett, nem létezhetett volna anélkül, hogy *minden*, a szó szoros értelmében véve a szót, minden, ami az alkotás során létrejött, nem került volna, terjedelmi korlátokra való tekintet nélkül, rögtön a nyilvánosság elé: Tandori figurája számára a magánéleti elzárkózás, a maximális visszavonulás elválaszthatatlan volt a publikusságtól: az állandó megjelenéstől, a minden irodalmi fórumon való szakadatlan jelenléttől, egyes korszakaiban a színpadi (sőt: televíziós show-műsorban való) megjelenéstől (emiatt fájlalta annyira, ha elkészült művei, például a krimisorozat jó pár darabja, bármily ok miatt, mégsem kerülhettek az olvasóközönség elé). Tandori elkülönült és „elidegenedett” magánéletisége ugyanis nem volt más, mint a

nyilvánosság számára készített, csodálatos rafinériával kifundált és megszerkesztett nagy szerep („a sorsnak, sorsunknak mimikri-re van szüksége, hogy életünkkel szerveset alkosson...”): így jött létre a „tandoriság” mint elképesztő nagyságrendű irodalmi/költészeti fikció, ami szenzációs és elragadó variabilitással működött évtizedeken keresztül, s ami, a szerző bájos, minden apró részletre kiterjesztett, közvetített közvetlensége révén folyamatosan elhitette a szerző személyiségének eredetiségét; azt a személyiséget, amelyet persze soha senki nem láthatott, nem ismerhetett a maga eredetiségében. Tandorinak egész figurájára alighanem az a meghatározás érvényes, amely kimondja: „úgy nincs, ahogy van”.

Ez a nagyszabású, lenyűgöző, véget érni nem tudó szerepjátás azonban a halál pillanatában (de *csak* a halál első vagy végső pillanatában) megszakadt: a „tandoriság” véget ért. A kegyetlen halál, amelynek felfoghatatlan fenyegetésével Tandori első műveitől kezdve a legutolsóig, megszakítás nélkül, viaskodott, kényszerűen lezárta a véget nem érőnek látszott és óhajtott folyamatot, s az egymásba olvadó művek sorozatának utolsó darabjára ráütötte a véglegességnek soha el nem képzelt pecsétjét: mindaz, amit eddig úgy láttunk: „work in progress”, egyszerre megállt és megmerevedett — hiszen kiesett a produkció „alanya”: nincs, nem létezhet az, aki folyamatban („progress”) tudná tovább tartani a műveket („work”).

E több, nagyon elkülönülő fejezetre osztott utolsó könyv bemutatóján feltetett a kérdés, vajon a benne foglalt sok és sokféle darab, szövegcsoport közül melyik tűnt legmegragadóbbnak, legütősebbnek — s a válasz egyöntetű volt: nem az egyedi darabok, nem is az egyes ciklusok hatnak és „számítanak”, hanem az EGÉSZ (amint Fried István szép metaforája fogalmazott: olyan ez a kötet, mint a nagy tengeri kagyló, melyet ha fülünkhöz teszünk, a tenger hangját véljük benne vagy belőle hallani). De arra persze nem adatott, nincs válasz: *milyen* is ennek az óhajtott, fiktív egésznek a viszonya az egyes versekhez, versikékhez, ábrákhoz, szótörmelékekhez, s vajon minden egyes mű-darabot önmagában is hitelesít-e, garantál-e, legitímál-e az egésznek a víziója. Tóth Ákos egyik régebbi írásából idézném Tandori kéziratkísérő levelét, amelyben felszólítja és felhatalmazza a szerkesztőt, hogy úgy intézze a megjelentetést, hogy „a kéziratok átválogatása után a legjobbak helyet kapjanak”; s rögtön feltenném a kérdést: ezek szerint mégiscsak vannak, lehetségesek ebben az EGÉSZben, ebben a szövegtengerben „legjobbak”, s következőleg: gyengébbek is? Ezek szerint mégiscsak számít az egyes szöveg-darabok egyedisége? A probléma nagyon éles — és megkerülhetetlen: *ebben* a kötetben ugyanis a szó első (és utolsó) értelmében nincsenek *jó* darabok, sőt, ha nehezen is, de el nem hallgatható: *ebben* a kötetben tulajdonképpen *rossz* darabok állnak egymás mellett, egymás helyett, egymást felülírva és megsemmisítve. S a szerző e problémát maga is látta, tudta, megszenvedte s elpanaszolta (a Kurtág Györgynek írt kis versben: „Gyuri, bajban vagyok. / Elég, igazi nagy baj. / Ezt mondanom kell, / holott a műalkotás / »szempontjából« / indifferens [...] el kell mondanom / Neked is, bajban vagyok, / bár »alko-

tásilag« ez közömbös...» — íme, az élet és az alkotás kettőssége (amelyet pedig oly sokáig megpróbált elhallgatni vagy eltagadni) belopódzik a művek megítélésébe. S ne feledjük: a *mindent-író* Tandori hihetetlen magabiztossággal és önkínzó kegyetlenséggel ítélte meg saját műveit: a *Töredék*-kötetet sokszor mint legtökéletesebb alkotását írta le és kommentálta (más műveinek rovására), megesett, hogy megnevezte négy-öt akkoriban legjobbnak vélt versét (Tóth Ákos idézi 2018-ból: *Párizsi Mindenszentek, Londoni Mindenszentek, Húzott felhők, három ló, Paper Star, Madárzsoké*), s az is előfordult (egy magánbeszélgetésünkben, régen, még 1999 táján), hogy azt mondta: összesen öt (ami persze: hat) könyve lett kiváló, fontos és érdekes (a *Töredék*, a *Talált tárgy*, a két első Nat Roid-krimi, a *Koppar köldüs* és a *Vagy majdnem az*), a többi csupán melléktermék; s mikor egyszer a 2000-ben megkockáztattuk, hogy egy versét, rossznak ítélvén, visszaküldtük, rögtön megértőleg reflektált, megígérve, hogy a 2000-nek ezentúl csak kifogásolhatatlan verset fog küldeni (s ezt mindig meg is említette, mikor újra küldött!) — a mű megírásának gesztusa és a mű értéke számára is nyilvánvalóan szét tudott válni, s ezt kritikusként, másokkal szemben s önmagával szemben is, képviselni bírta.

Mert a kritika és a Tandori-mű viszonya rettenetes és el-lentmondásos volt — mind a szerző, mind a kritikus, mind az olvasóközönség részéről, akkor is, ha Tandori volt a kritikus, akkor is, ha ő volt a kritika tárgya. Tandori mindenkiről árnyaltan, elismerőleg s kissé fontoskodva írt (a jelentéktelen Gipsz Jakaboktól kezdve Garai Gáboron keresztül Kosztolányi Dezsőig) — az elismerést azonban állandóan vissza-visszavonogatta: az általa legnagyobbaknak ítélt figurákat is enyhe kifogásokkal ítélvén meg, mindig elhallgatásokkal kerülve megítélkezési kategóriáinak leleplezését. S a mesterek, a példaképek állítását és sokszoros interpretálását is rejtélyesen oldotta meg: számára a nagy alkotók („Mestereim! Szentjeim!”) mint jelek jelentek meg — de a jelek révén értelmezendő térkép vázlatát soha nem vázolta fel, s azt sem fejtette ki (meg?), miért ők az irányjelzők. E kötet Ottlik-cikkei is roppant kétértelműek és kétértékűek (s semmi nem magyarázza meg, miért ragaszkodott e régi cikkeknek itteni újraközléséhez): ember legyen a talpán, aki kibogozza, mit is hiányol Tandori az Ottlik-életműből, mi lehet az, amit Ottlik *nem írt meg*, holott meg kellett (?) volna írnia (emlékezzünk: már a *Hét fejlövés*-kötet Ottlik-tanulmánya is abba torkollik, hogy az Iskola-könyv „el van tahnálva” — vajon mire kell vagy lehet ilyenkor gondolnunk?). S hogyan kell értelmeznünk Tandoritól, a kritikustól, aki mindvégig szövegekben gondolkodott, azt az állásfoglalást, miszerint: „Rettenetes, hogy Ottlikról lebunkózóan írtak emberek, akik Ottlikot nem ismerték. Persze, elég a mű maga, mégis... valahogy... Nekem jobban tetszik egy gombfocizó vallomása, aki — Ottlik Gézné halála után — Ottlikot piálni látta a Király és a Wesselényi utca táján. Helyes.” Hisz ennek alapján ki merészelne Tandoriról írni? Őt a barátai sem ismerték „igazából” — persze borozni sokan látták; de a borozásáról kellene akkor írni? Vagy borozásában felismerni

a szövegek összefüggéseit? Mintha Tandori e téren is provokálni akarna, s a maga számára tartaná fenn a kritikai megszólalás meghatározásának jogát: „A szép stílusú, szellemes fél-irodalomtörténetek alól magammal kapcsolatban az utolsó szönyeget is ki akarom húzni...”, s a róla szóló irodalmi beszéd centrumaként is „tandoriságát” várta volna el meghatározandónak: „műalkotást kell létrehoznom, nem szemetet, szériaterméket (attól még a végén lehet a dolog az), olyat kell csinálnom, amelyet más, helyettem, nem csinálhatna meg...”; a műalkotás megítélésnek kulcsmozzanata tehát a létrehozó figura, *an und für sich*.

Pedig Tandori elvárta, hogy műveiről írjanak, s ha nem írtak, mélyen sértve érezte magát — ha pedig olyat írtak, amelyet ő nem szeretett volna magáról olvasni, a felháborodásig is hajszolni tudta magát („hogya nem ért meg senki, hülyeségeket írnak — s még csak nem is fizetnek eleget”); elvárta, hogy „körülötte” forogjon az irodalmi diskurzus, s ha ez nem olyan mértékben zajlott, ahogy óhajtott, úgy érezte, hogy kihagyták az irodalomból, elfelejtették. S ezt olyannyira méltatlannak tudta tartani, hogy roppant kínos megnyilatkozásokra is kész lett (ennek kirívó példája az a nagyon szerencsétlen írás, amelyben, Márton Lászlónak címezve, az egész irodalmi világon számonkérte vélelmezett elhanyagoltságát és kizorítotttságát; személyes vonatkozás: ezt az írását, magánlevélben, én is nehezményeztem, s próbáltam meggyőzni igaztalanságáról, s arról, hogy recepciója korántsem olyan gyarló, mint kifogásolta — e levelemre, tőle szokatlan módon, nem is válaszolt). Tandori, aszketikus és elzárkózó életformájának dacára, „sikerorientált” író volt — ezért törekedett a folyamatos és minden fórumon egyszerre, párhuzamosan történő megjelenésre, ezért adott mindenhova valamilyen (ugyanolyan) írást, mondván: hiszen nem mindenki olvassa mindegyik folyóiratot, így pedig valami csak-csak eljut hozzájuk. Vágyott az elismerésre (mikor a Prima Primissa díjat elnyerte, magánbeszélgetésben azt mondta: ha nem ő kapta volna meg, abba bizonyára belehalt volna...), s az elismeréseket magabiztosan söpörte be („amikor én a Goethe-medált és a Prima Primissimát megkaptam, mi tagadás, gyermekkori vágyaim teljesültek be...”), hiszen — különös módon — az irodalmi jelenlétet is mintegy sportként űzte, s versenyként élte meg („lét volt nekem az irodalom nyolcévesen is már, Ottlik jegyében valami »versenyben« szerettem volna »jól elől« végezni...”), győzelemre vágyott és játszott, s ezért a rája vonatkozó interpretációs irodalmat mindvégig gyanakodva és kételkedve, enyhe rosszhiszeműséggel kezelte.

A kritikus ezért nagyon nehéz helyzetben van, mikor róla kezd beszélni: ha meg akar felelni e szerzői elvárásrendszernek, csak *be-lülről* nézheti, azonosulván, az életművet, s csak a „tandoriságról” tud beszélni (amivel viszont nem lehet azonosulni); ha viszont *kívülről* is ránéz az életműre, hatalmas hasadást kell észlelnie, s a *művek* között elképesztő nagyságrendű jellegbéli és minőségbéli különbségeket kell észrevennie — a csodálatosan kidolgozott remekművek odavetett fércművekkel váltakoznak és keverednek, megrendítő ötletek szárnálnak fel s ragadnak magukkal, majd

ugyanazek az ötletek a századik mechanikus ismétlés során elkopnak, s gépiesen kopognak (az a szenzációs elképzelés, miszerint „*A múlt idő jele a t, tt és td*”, a sokadik előfordulás során már semmi megrendülést nem okoz; ugyanígy a 8-as és a végtelen-jel, a kérdőjel mint nyílt végtelen-jel egymásra vonatkoztatása; hasonlóan *Witti, Héri, elder-felhár* stb...); az esetek többségében bámulatos nyelv- és szójátékok vidám, s egyben katasztrófikus karneválja varázsolja el az olvasót, míg aztán máshol e szójátékok olcsó trükkökként, jó esetben bravúr-mutatványokként hullanak alá (lásd az *Aforiz-dió, aforiz-mák* kötet látványos kudarcát), vagy pedig értelmezhetetlen betűhalmazok esnek össze (csak egy, de impozáns példa: míg a *Koppar köldüs* nyelvi-nyelvtorzító költői invenciója fantasztikus és megrázó hatással tudott érvényesülni, addig ugyanez a gesztus a prózában, jó párszor kipróbálva és sulykolva, olvashatatlan és megmagyarázhatatlan kakofóniába torkollik: „Nejgrémedeldet kemajgojszt, amijoszjt, merédlekg ajn szotj mer édegenlkement meg. Anyijsz szotnemér demltekem. Nem édem rédem érdemltekelt érdemltek meg annyjszt otszejnyit anj anyiszot nemrdélemeteg mek. Nemérdemltekemanyiszótüü A kutyjá mák jutny Kracsukv Kravaucskt Kravcsukot. Kijzjam a füstöbl a Krja va Krjavcsuktaf a füstöbl a Krjavcsukcsot a kihoztam, a füstöbli a kravcsukotkihttamaüstböl” — a *Galambocskám* című kötetből).

Ráadásul Tandori még azt is megtette, hogy köteteiben folyamatosan vegyítette „műveit” és „tandoriság-leírásait”, s mindent megtett azért, hogy a két halmaz között elmossa a határokat — ám a határok nemhogy megmaradtak, de látványosan ki is ütöztek: a *Még így sem* kötet valóban gépies írógépszonett-tömege mellett ott vannak a klasszikus formajátékok egyedi balladáit és stanzáit; a *Celsius* kötet epikájának alkaiozi (?) verskigyója jó pár „önálló” verset fon körül; a *Fömmü* kötet szélsőségesen elprózaizált prózaversei közül pedig hatalmasan ki-magaslik a *Szonettkoszorú* csodálatos produkciója. S ugyanilyen kettősségnek vannak kitéve Tandori rajzai, grafikai ötletei is: míg az *Ördöglakat* kötet a maga rafinált szerkesztettségével és furfangos kiszámított kiszámíthatatlanságával végig fenn tudta tartani az olvasói érdeklődést, a kései rajz-könyvek, kivált a *Nincs beszédküldés* (vagy ez utolsó kötet rajz-fejezete) már szinte gátat vetnek bármily befogadásnak is: az egymásra torló, kényszeresen ismétlődő, egymástól nemigen megkülönböztethető grafikák sem egyenként, sem összességükben nem érvényesülnek. Stb. Stb. Hisz hány olyan műve van/volt Tandorinak, amelyben a törlen-dő segédegyenesek lettek dominánssá!

A kritikus tehát nem tehet mást, mint hogy válogat, s a végtelen terjedelmű (beláthatatlan és végigolvashatatlan) életműből kiszemelgeti a „legjobbakat” (vagyis azokat a műveket, amelyeket épp most, az ő aktuális kategóriái szerint, remekműveknek vél — s a „tandoriság” EGÉSZ-igézete helyett e halmazt tekinti Az Életműnek (úgy, amint maga Tandori is tette, mikor szere-ttel és elismeréssel elfogadta azokat a tágkeblű válogatásokat, amelyeket Ambrus Judit, majd Ferencz Győző készített verseiből). A művekhez pedig úgy viszonyul, amint Tandori maga ja-

vallotta volt Móricz Zsigmond nagyon szigorú Arany-értékelése kapcsán: „Egy ilyen arányú költőt, mint Arany, aki a nemzeti lélek legnagyobb kincsei közé tartozik, valóban nem illet meg bírálat, csak megértés. — De ha meg akarom érteni a költőt, azt csak a bírálat eszközeivel való felmérés alapján tehetem”; legfeljebb időnként úgy kiált fel, amint maga Tandori tette szövegeinek számtalan helyén: *Ab! és Jaj!*

Ez az utolsó kötet pedig, úgy látszik, éppen az ilyen típusú „válogatott életmű” kategóriájával száll szembe — vagy megfordítva: ez a kötet, elhatározó gesztusa révén, ki akar válni a „válogatott életmű” lehetőségei közül. Tandori az utolsó másfél (?) évtizedben, amint maga mondta, kiszerezett az irodalomból (mily szép és megfeszítő a nagy felkiáltás: „Az irodalom iránti szerelem elmúlt, jó. Túlléptem rajta, ott vagyok egy kínosan megnevezhetetlen térben...”) „Hát ennyit arról, hogy »a szerelem elmúlt, Litya«? (Litya = literatura.)” A szerelem elmúlt — de milyen titokzatosan: hisz e parafrázelt mondatban is ott az idézet, Dosztojevszkijtől: „A szerelem elmúlt, Mitya” — mondja *A Karamazov-testvérek* vége felé a búcsúzó nő, Katyerina Ivanovna — az olvasó pedig felteheti ugyan a kérdést, vajon mi-ért ezt a valójában jelentéktelen és közhelyes mondatot formálja Tandori a maga (humorosan tragikus, vicces és üres) képére: s most búcsúzik vagy sem? Tandori elhagyta hosszú időre a vers-írást, s prózára és vegyes műfajokra tért át, rajzok sorozatának tömegébe vetette magát — most ez vajon azt jelenti, túl volt (lett) az irodalmon, vagy még mindig *innen* maradt? Hiszen a rajzok végtelen ismétlése is irodalmat idéz: írókat, irodalmi figurákat, a maga irodalomma tett lovait rajzolta végetérhetetlenül (akkor is, ha persze a rajzokban azonosíthatatlanok a figurák, s megmagyarázhatatlan, miért épp ily rendben kerülnek egymás mellé — már ha egyáltalán lehetséges sorban, egyenként végignézni a megkülönböztethetetlen ábrákat) —, az irodalmi idézetek mindenhol felütik fejüket: úgy látszik, Tandori számára az irodalmon *túl* is csak az irodalom maradt. Esetleg: a költészetről való lemondás vajon átmenetet jelentene a kommunikáció valamely újabb, rejtélyes (lélektől lélekig?) formája felé? Hiszen a szerző így vall: „Az irodalom [...] feltétlenül a közönségének *szól*; *szól*, de nem *van*. Ha azt mondom: »már nem akarok mondani senkinek semmit«, kétértelmű kijelentés ez, megmagyarázom. Akarok mondani esetleg (valamit), kell mondanom, de nem célzok meg vele közönséget. Jogos a kérdés: akkor miért mondom? 1. beszélhetnékem van. 2. megbízom benned” — amivel újra kérdéseket provokál: ki az a képzelt „partner”, akiben „megbízunk”, akiben ezek szerint az irodalmon „túl” meg lehet bízni? A kérdésre a válasz elmarad. Vagy mégsem? Hiszen olvashatjuk: „bár senkivel nem akarok érintkezni, mégis műveleteket végzek művekkel és művek küldözgetésével mindenhova is, és szavakkal játszom. Érdekemesség: szolgálom magamat és az istenséget” — mily megrendítő: az avantgárd indulatok mögül felhangzik a kétezer éves ars poetica, először Cicero által megfogalmazva (*sibi canit et musis*), majd Balassi és Petőfi által újraköltve: „istenének s önmagának zeng”.

De megmarad a provokáció, vagyis Tandori irodalmiságának életeleme: ő olyan alkotó volt, aki minden gesztusával kihívni és meghaladni akarta az irodalmi konvenciókat — ez utolsó nagy dobása ugyanígy provokatív: a költészet törmeléké aprításával, fogyaszthatatlanná tételével búcsúzni el a nagy szerelemtől. Provokáció, azaz a normalitási konvenciók nyers megsértése és nyilvánosságra hozása; a legprivátabb magánélet színre vitele a köz elé, de úgy, hogy a köz érdeklődése eleve ki legyen iktatva. Provokáció a privát élet szigorú megformálása: ha úgy látszik is, hogy *minden* leírati a mindennapi élet határtalanságát ábrázolandó, merev korlátok állnak mégis: az agresszivitás és az erotika, szex egyszerűen nemlétezőnek tűnik a madárápolás, lóversenyzés és kártyajáték fiziológiája mögött (de persze a művek árulkodóak: a krimik nyers és vérgőzös világa agresszíven ellenpontozza az ugyanakkor keletkezett madár-regények nemes és szelíd életgyhangúságát, a „tandoriság” puritán és aszex jellegét pedig fura módon kontrakarírozza a pornográf regények ízes fordítása...); provokáció a versek és a próza közti határvonal gyakori eltörlése, a szöveg és az ábrák egymásra vonatkoztatása, a humor gátlátalan rávetítése a beszéd *minden* regiszterére — s provokáció az is, ahogy a nyelv maga is áldozatul esik az irodalmiságnak: a világ „beszédüléssé” válik („beszédülünk, beszédé válunk”), azaz nyelvvé alakul át, ám olyan nyelvvé, amelyik az adott irodalmi kontextuson kívül nem érthető, nem működik, nem létezik. S provokáció az is, ahogy minden megnyilatkozás, kijelentés, beszédaktus rögtön, *uno actu*, paradoxonként fogalmazódik meg — nincs, nem is lehetséges az egyértelműség (ezért lesz alapmodell az egész életmű számára az örökéletű Hérakleitosz-paradoxon).

Lenyomat ez az utolsó könyv: az irodalomtól való búcsúzás nagy lenyomata. De ne hallgassuk el azt se: lenyomata ez a könyv a széthullásnak, a szétszóródásnak — úgy is mondhatnánk: a végső összefoglalásnak szánt *Gesamtkunstwerk* nem más, mint töredék és torzó. A kötet dadogás-versei, amelyekre egyszerre jellemző a szenvedélyes szaggatottság, a követhetlenség és a gépiesség, amelyekben fonetika, szemantika, szintaxis mind egyszerre hullik szét, összerakhatatlanul, darabokra, meglehet, szeretnék magukat egy leszámolópoétika új gesztusainak feltüntetni, ugyanakkor egyértelműen mint betegség tünetek is állnak előttünk. Olyan ez a kötet, mintha Tandori József Attilának nagy kétségbeesett felkiáltását (a *Szürkület* című versből) imitálná és vonná vissza: „Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom. — Járnai gyermek így tanul”; mondván: számomra már messze nincsenek jambusok sem, s nincs mibe beléfogózni — kapaszkodom s kapkodom tehát a széthullásba. Ami pedig a járás tanulását illeti, arról e kötet Tandorijának már az a véleménye: „már nem járok [...] már csak a végét járom [...] de járok”. S ami így mégis nagy újítás: e kötetben feltűnt a szembenézés az idővel, ami eddig a Tandori-korpuszban nem volt érzékelhető; íme, a költészetben mindig megidézett halál, *itt és most* szemmel láthatóan: megjelent. „Barátom, most azért valahogy meg ne haljunk, mert akkor végünk”.

Mit gondolhat és mondhat végezetül e kötetről a kritikus olvasó? Alighanem csak annyit, amennyit Juhász Ferenc írt hajdan csodálatos versében (*Ady Endre utolsó fényképe*): „Fáj az istent roncsokban látni, / a kozmosz-szívet a művén merengni...”

S ha a költő a másvilágról visszaszólna, saját szavával kellene válaszolni neki: „Nagyon kérlek, ezt már ne mondjad többé.” — „Jó, és hányszor ne mondjam?”

SZÜCS Anna Emília

Otthonos függés

(Láng Orsolya: *Személyes okok*. Prae-Lector, 2021)

Marcel Mauss alapján a normális viselkedés, a normalitás is ugyanolyan figyelemre méltó, mint a szélsőségek, az abnormalitás.¹ Ezt a kijelentést az emberi viselkedéssel és szokásokkal kapcsolatban tette — és mi is lehetne emberibb, mint a versírás. A *Személyes okokat* olvasva egyre inkább ennek az érzésnek a nyugodt bizonyossága kezdett eluralkodni rajtam — hogy egy nagyon „normális” és a legkevésbé sem hektikus verskötet került a kezembe, amely segíti olvasóját a tájékozódásban, miközben valóban személyes, belső világot teremt.

Ahogy az az *Egy üres alakzat utóképe*iben (69) elhangzó idézetben történik, Láng Orsolya kötete „apróbb földrengéseket” (72) képes okozni olvasás közben, azonban egységében nem rengeti meg a világunkat. Finom rezgéseket, pillanatokat, érzéseket monitoroz és rögzít, amelyek felett (ha nem tudatosítja, hogy verset olvas) elsiklik a szem, mert egyrészt ezek a párhuzamos, apró megfigyelések nem állnak össze főmotívummá, nem tartanak egy pontba, hanem csak egymás mellett haladnak a szövegek belső terében, másrészt személyességük univerzális helyzeteket, tereket, motívumokat mozgósít. A kötet két fő részre, ciklusra osztja a verseket: *pontos tévedések útközben* és *harca a jóval*, amit a szerkezeti kérdések szempontjából fontos kiemelni. Csakhogy a versek elrendezése innen nézve mégis esetlegesnek tűnik. Nem feltétlenül egyértelmű az sem, hogy néhány vers miért pont abba a ciklusba került, és miért nem a másikba. A téma alapján a kötet versei egységes lélegzetvételűek, alapvetően nem igényelnék a

szétválasztást, és a következetes, egységes hangnemből kifolyólag nem is igazán képesek párbeszédbe lépni egymással.

A szerkezetben sem találtam eltérést, azonkívül, hogy egy ideig kiemelkedő túlsúlyban vannak a központozást mellőző darabok, aztán ez a tendencia is eltűnik, majd visszatér, majd eltűnik ismét — az elrendezés szempontjából látszólag motiválatlanul. Természetesen a versek önállóan tökéletesen dolgoznak a központozással — azt is fontosnak érzem kiemelni, hogy minden szó élére állított pontossággal ott van, ahol lennie kell —, a kötetkompozíció egésze azonban túlságosan átgondolt ahhoz, hogy át tudjunk siklani az ilyesfajta formai vagy tematikus motiválatlanság felett. Olyan, mintha a verseknek saját működési módjuk lenne, túlságosan függetlenek egymástól ahhoz képest, ahogy ciklusba vannak rendezve.² Erre a párbeszéd, irányított oppozíciós helyzetre Fehér Renátó ajánlása is ráerősít: ezzel irányítva az olvasás fókuszát a versek közötti „párbeszédre”, a kettősségre, a mindig „másik” felé. Ez a gesztus (amely még jobban kiemeli az intencionált kettéosztást) túlzottan összpontosítja a figyelmet a szerkezetre és a megosztottságra, miközben a versek önmagukban nem mutatnának ilyesfajta szembenállást — a két ciklusra bontás ilyen értelemben erőltetett, és megakasztja az egyébként gördülékeny egységességet.

Ez okozza véleményem szerint a két rész közötti erőeltolódást is. A kompozíció alapján a második részben érezhetünk több összetartást (*harca a jóval*), aminek a tulajdonképpeni „mottója” a Magyar Nyelv Értelmező Szótárának definíciója a „Másikról”. A kötet így valóban nyújt kapaszkodókat a „másik” tematizálásához, akivel a lírai én folytonos párbeszédben van, azonban ez az első ciklusra ugyanolyan jellemző központi téma, mint a másodikra, így számomra motiválatlan lesz az ilyen erőteljes szétválasztás és szembeállítás. Ez viszont azt is okozza, hogy a második ciklus egyértelműen erősebb verseket tartalmaz, mert a tematikus elosztás, a szerkezet ezt kívánta meg.

A második szakasz (*harca a jóval*) tehát a mottóval történő irányjelölés miatt is koherensebbnek tűnhet az elsőnél (*pontos tévedések útközben*), ha tematikusan és nem a megszólalás milyensége felől közelítünk, hiszen a kötetben alapvetően a verseket ugyanaz a pontos, szikár, mégis képiles gazdag nyelvezet formálja. A megszólalás célja itt letisztultabbnak érződik, hiszen a tulajdonképpeni „motto” képes valamiféle kapaszkodót adni a befogadónak arra nézve, hogy merről közelítsen a művekhez. A „másik” a Láng-kötetben nem az „Oravecz-féle 1972. szeptember másikja”, hanem egy többjegyű változó. Éppen ezért a másik tükkörreflexiójából képtelenség pontosan meghatározni egyetlen lírai ént. A legszebben talán *A pulóveres vers* (46) vörösbegye mutatja meg azt a fajta én-duplikációt, ami egyszerre képes a múltat összekötni a jelenrel és a jövővel, ezzel „elmasszírozni az időbeliség görcseit”, és megmutatni, hogy a másik sokszor az önmagából kilépő lírai én: „a jelen elmasszírozza a jövő görcseit, / ahogy az elrugaszkodó vörösbegy kettő lesz, / maga mögött hagyva emlékét a dróton”. Az üveg is hasonlóan izgalmas matéria ebből a szempontból, mivel transzparenciát biztosít, mégis a másik a „dupla üveg mögött



életlenebbnek tűnt” (54), tehát ki is zár magából, hiszen egyszerre tükkörként is képes funkcionálni, mint a tekintet, amelybe belekapaszkodunk, de idegensége kiejt magából. (54) A „jövés”, az átmenetiség tehát az alapvető függésben teljesedik ki, mindig valahonnan valahová, és sosem a megérkezetttség érzésében: „az ok, hogy sehol sem / az okozat, hogy mindenhol / és a kettő közt a függés”. (10) Ez az időben is változó kettősség — ami annyi formában van jelen a kötetben, hogy inkább hajlik a sokszólamúság felé — felveti az emlékezés aktusának bensőségességét, és ezzel együtt a tereket is megnyitja, legyenek azok mentálisak vagy valóságosak.

A terek az emlékezésben képesek körvonalazódní, azonban mindig az elvétel, az átmenetiség az, ami konstruálja a térképeződést a szövegekben. A folytonos „jövés” tapasztja össze a versek belső logikáját. Az olyan prototipikus, sematizált terek és személyek, amelyek mindenki számára elérhető mentálisan, ezért könnyítik a kontextualizálást. Például váróterem, villamos,

¹ Marcel MAUSS: *Test-technikák = Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000, 425–446.

² A kötet bemutatóján elhangzott információ alapján a szerző elmúlt 5 évben írt verseit tartalmazza a kötet — innen nézve az időbeli különbség is okozhatja ezt a feszültséget. <https://www.prae.hu/article/12280-a-megoszthatatlan-parbeszed/>.