

A LEGRÖVIDEBB ÚT: AZ AZONOSSÁG¹
(TANDORI DEZSŐ: *PHILIP MARLOWE EGY SZÉP ERNŐ-VERS MÖGÜL NÉZ*)
- ÉRTELMEZÉSI KÍSÉRLET -

Mint láthattuk², Szép Ernő műve, a modern európai vers egy fontos típusát adaptálva, beteljesítve, voltaképpen úgy jutott el a megszólalás alapnehézségét és a rendelkezésre álló nyelv kihívását tudatosító formai-tartalmi érvényességhez, a lényegében új világban lét – episztemiológiáiból mindjárt művészi kódolásúvá lett – tapasztalatához, az ezt tárgyozó járulékos beszéd megszületéséhez, hogy eközben voltaképpen veszélyeztetetté tette és fenyegetettként mutatta fel a versnek mint klasszikus értelemben egységes vagy egységesíthető, referencializálható, világi térhez és tethez köthető kibomlásnak és textualitásnak a produktív jellegét. Az általában emlékezetes zárlatokkal szolgáló, a vers értelmi-érzelmi csúcspontját a versvég tanulsághordozó szerepe által sikeresen kiemelő Szép Ernő-i versépítés is ritkán képes olyan komplex művészi-esztétikai minta bemutatására, mint a *Magányos éjszakai csavargás* esetében. Az itteni versbeszéd, szinte leválva, kiterve végül az elmondás és megosztás primer munkálatát jelentő kötelezettségek elől, olyan megbeszélgetést kezdeményez, melyben a veresszöveg fikcionalitása, egy performatív idea és az ezen ideát beváltani képtelen, hiányos – ám egyedüli – segédeszköz, vagyis a mindent meghaladni képes elgondolás és az ezt csak engedmények árán követni képes nyelv összeütközésének és kényszerű együttműködésének drámája bomlik ki szemünk előtt. Szép versében tulajdonképpen a már-már elvárt hangzatos, poénos lezárást mindinkább halogató, éles költői észlelés krízise, pozitív értelmű, hajszás folytatódás vágya és ezt kísérő befejezés-képtelensége válik akaratlanul vagy nagyon is szándékoltan a katartikus vershatás kiváltó tényezőjévé. Amikor tehát a vers állandó fejlődését szolgáló narratív segédleteket, az előremutató mozgás megszakítatlan terjedését, mint átsajátított nyelvi tranzitivitást tekintjük, akkor a szöveg szüntelen produktivitásként tételeződik előttünk. Viszont amikor az alapfokú esztétikai parancsként fellépő verselvárásnak a formai lezárást sürgetve követelő üzenetére gondolunk, mely a versbe éppen e hatásmechanizmus visszafogójaként, a nyelvi elgondolást meghatározó folytatás ellenszereként lép be, akkor a mű olyan diffúz, széttartó szövegi haladás függvények bonyolult koordinátájaként szerepel, melyben a legnagyobb kérdést, egyben a legfőbb kételyt a folytathatóság, fenntarthatóság és az ezzel összefüggő bevégezhetőség változó kritériumai és elismerései jelentik. Más szavakkal: a legmagányosabb kontempláció partjaira vonult, tekintetünk elől a „*tiszta semmisség*” szélsőségéig hátráló műalkotás, Szép verse önmaga lehetetlenben fogant, nagy célját az irodalmiság mibenlétének felülvizsgálatával, a szövegi vonatkozás pontosításra, aggályos szószerintiségre ítélt képességét a végtelenbe csatoló, tárgyitalan leképezésre cserélő módszereivel teljesíti, voltaképpen a lehető leghosszabb, mert vég nélküli el/kivonulás útvonalát hozva létre.

Felelhet vagy visszaválaszolhat-e az így létrejött mű, a végső, kiegészíthetetlen formáját mindegyre a versvégen megjelölt látencia, messzeség birtokolhatatlanságához kötő felfogás, a lehető leghosszabb, reménytelen kimenetű élet-zarándoklat versalanya a beszédet elemeire és jelentéseire bontó, majd egy konzekvens rendszerezés eredményeképpen jelenségeit újraegyesítő

¹ Az írás elkészítése idején „Az SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának kiszélesítése és hosszú távú szakmai fenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos utánpótlás biztosításával” című TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 azonosítószámú projektben vettem részt.

² Az itt olvasható munka része egy terjedelmesebb tanulmány együttesnek, melyben Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című versére született Tandori-féle versvariációk elemzése olvasható. A most közreadott fejezet közvetlen előzménye: Tóth Ákos: „*Sugárút a végtelenbe* (Szép Ernő: *Magányos éjszakai csavargás*)”, in *Irodalomtörténeti Közlemények* 2012. 6. szám, 676-701.

értelem hívásaira, voltaképpen a nyelv fegyelmehetetlen, önvészélyessé vált versbéli mozdulatait mindig konszolidáló, az ismert jelentések világába visszaterelő közvetlenség, megszólítás társas hangjaira? Van-e, létezik-e út a versbéli én folyamatos eltávolodásként megképzett identitása számára, mely visszafelé is elvezet, képes megosztani és a nyelviség fordító, kódoló működésén keresztül is hitelesen felajánlani az elszakadás végső eseményeként átélt tartalmakat, az egyedüllétnek e szinte önmagáról is lemondó látomásait? Vajon Szép versének nem titkolt szándéka, mely az én világi szerepének újraalkotását tűzte ki célul, a visszatérés nélküli eltávolodás képzetének felidézésével és egy tovább bonthatatlan, mondhatatlan tudás – a minden világi tudomás hasztalanságának és érvénytelenségének belátásán alapuló semmit sem tudás, az értelem önmagát kioltó tevékenysége - birtokában nem tévedt-e valóban olyan messzire, nem hatolt-e előre egészen a katakrézisnek a jelölés mindenkori metaforikusságát, mint a nyelv hallgatólagos egyezményét felmondó merész utópiája felé, egy olyan „néptelen táj” környékére, ahonnan nem érkezik már megerősítő üzenet, nem segíthet semmilyen „nemes cselekedet”, ahol a megbeszélhetetlenség ténye végülis kizárja a kritikai felmondás pozitív értelmű javaslataival való találkozást is? Vajon a Szép verse által járt leghosszabb és bevégezhetetlennek tetsző, minden olvasással újabb távlatait megnyitó versút hogyan válhat részévé, hogyan felelhet meg a másság itteni radikális jelenségét kényszerűen a nyelvi megközelítés eszközeivel, sajátlagos mozdulataival feltáró, a kereső értelem és a megkeresett tárgy, a mű között a lehető legrövidebb utat előállító befogadás folyamatának?

A Tandori-mű önértéséhez és megértés-elképzeléséhez tartozó ismert formula, mely „*a legrövidebb út: egy pont körül*” paradox kinyilatkoztatásával egyszerre ismeri el a létezéshez evidensen tartozó, szétzárt felek közötti distanciának s az ebből következő, örök visszakereső mozgalmasságnak a hatását, és egyszerre vonja vissza egy mindenkor igazolhatatlan egység nevében a teret a számára már levezethetetlen sokaságnak számító kettősségtől is, talán a Szép megszólíthatatlan verses szólítását érvényes eszközökkel fejtő befogadás úttörőjévé avathatja e szemléletet.³ Tandori egyetlen pontot követelő programja ugyanis, bár elismeri és felismeri a Szép-mű poétikai teljesítményében az őt regisztráló nyelv világára is kiható komplex követelésnek, voltaképpen az értelmezés kísérő szövegeivel szembeni ellenállásnak a kritikai megközelítés hatásos formáit, eljárásait felfüggesztő kívánságát, a versvég utolsó, lemondó sóhajával pedig már a visszakövetkeztető, ellenirányú olvasás eredményeit is megsemmisítő következtetését, a mű alanyának és a megértés tanújának a névtelen tárgy megpillantásában való képzetes eggyé válását, azért mindig nyilvánvalóvá teszi az előttünk alakuló vers leválását olvasatai világáról, a kettősségnek, idegenségnek (alteritásnak) azt a kiküszöbölhetetlen tapasztalati tényét, melyet bár leghagyini nem tudnak, a szövegi megformálás aktuális gesztusai mégis híven ábrázolnak, az írás átmutató, az ideális egység megteremtésén fáradozó mozdulatai modelleznek.⁴ A Tandori-féle, rögzített minimumához ragaszkodó legrövidebb út eszméje és a Szép által megálmodott leghosszabb életkerülő terve valóban egybeeshet, azzal, hogy rejtjelezve az időiség felkérdezéséből származtatott létező válaszoknak hasonló kizárásából és csakis a nyelvi paradoxia formájában való megragadhatóságáról vall nekünk?

Lényegi és jelentős kérdés, hogy Szép Ernő művének 1913-as publikálásától a Tandori általi újrafelfedezésig eltelt több mint hat évtizedben a művet (és a szerző minden hasonló

³ A „legrövidebb út” geometriai-matematikai terminusának az irodalmi mű jelölőképességével, az élményközvetítés legrövidebb és legtisztább, transzparens módját kereső kifejezéssel kapcsolatba hozható jelentéseit Tandori több helyütt is aktiválja írásaiban. Az 1990-es évek dalköltészete és a dal-forma iránt elkötelezett történeti-elméleti érdeklődés a „legrövidebb út” pont-élményében a benyomás, gondolat, kiváltó inger (~tartalom) és a hozzá járuló, természetesen adódó forma konzisztenciája értelmében ragaszkodik a lírai beszéd diagonális értelmének a megképzéséhez. Ld. Tandori Dezső: *A dal változásai* (Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 1994 márciusában elhangzott „Arany János előadások” szövegváltozata), Budapest, ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Anonymus Kiadó, 1994, főleg 7-16.

⁴ A költő ezirányú vallomása: „*Tudni sokféleség. / És egyetérthetnék, ha volna egy. / Ha volna az, hogy érteni. / ha volna egy, ha volna hogy, / ha volna, ahogy egy lebet. / Nincs. És ez az elem-nélkül-elegy: / ez / az / Egy.*” Tandori Dezső: *Egyre II.*, in Tandori Dezső: *Két és fél töredék Hamletnek*, Budapest, Kláris Kiadó-Q. E. D. Kiadó, én. [2008], 13.

vállalkozását) érintő zavart csend vagy értelmezői passzivitás, netán leértékelés milyen tényezőknél tudható be. Beszélhetünk-e arról, hogy a mű saját gondjaként megteremtett, tehát kreatív módon kezelt problémája, mint a szövegben megnyilvánuló, azt formai-tartalmi tekintetben próbára tevő vonás egyenes módon, kiegyensúlyozatlanságként, kudarcról szóló vallomásként olvasódott a szakirodalmi közelítésekben? Vagyis hogy a jobb indulatú s nem eleve feledésre ítélt kritika éppen azért értékelte Szép pályáján belül is zsákutcás kísérletnek, a modern magyar hosszúvers tekintetében pedig hatástalannak az adott művet, amiért az terjedelmén belül s nem a hozzá járuló kommentár elvárt, intencionált szerkezetében igyekezett megjeleníteni a modern én és az írás egybekapcsolódásából, kooperációjából származó feszült tapasztalatok tanulságait? Mindenesetre Tandorinak a mű mellé egy határozott, reprezentatív olvasatot csatoló s ezzel a művet a történő irodalmi folyamat menetébe – mi több, bizonyos szempontból: centrumába – visszaállító kezdeményezései immáron évtizedek óta üzenik egy effajta kritikai anomália fenntarthatatlanságát, az olvasói kihívást és új nézőpontot kijelölő, különös esztétikai újdonságként felismert műalkotás és a rá felelő kritika összefüggésében pedig az értelmezés immáron alig helyrehozható – bár éppen saját „felügyelete” által mindegyre pótolni vágyott -, helyreállítható értéktévesztését. Tandori munkálkodásának e téziseket bemutató esszéisztikus útkereséseit, véleményalakulását és módszeres eljárásait már nyomon követhettük a Szép Ernő-mű megismerésének történetét dokumentáló „költészetregények” folyamatos olvasását és interpretálását vállaló korábbi tanulmányunkban.⁵ Ezúttal Tandorinak, mint az élő irodalom képviselőjének ettől a magatartástól és érdekképviseléstől elváló, az irodalomtörténeti kanonizáció kollektív igényű magyarázóelvéit az irodalmi mű autonóm értékelése és öntörvényű hagyományválasza teljesítményével felváltó ígéreteit és teljesítéseit igyekszünk szemügyre venni, vagyis Tandori költészetének Szép művével kapcsolatba hozható, irodalmi esszéisztikájával hol együtthaladó, hol különutat kereső és ajánló eredményeit értékeljük. Ennek a kortárs és közelmúltbeli irodalmunk leíró kísérletei elé mérhetetlenül nagy és fontos feladatot állító jelenségnek nehezen áttekinthető mennyiségű és bonyolultságú anyagából ezúttal két, a *Magányos éjszakai csavargás*hoz vizsgált korszakunkban (a Tandori „középső” pályaszakaszát felölelő évtizedben) hozzáillesztett versváltozatot választunk ki, abból a célból, hogy olvasásuk, értelmezésük által is közelebb jussunk e poétikát jellemző és alkotó viselkedések és elmozdulások magyarázataihoz.

Az 1978-as évben jelent meg Tandori Dezső első, Szép Ernő frissen megismert és költői segédlet- vagy ihlető anyaggá kinevezett művére referáló, egy későbbi, többtagú sorozat kezdetét megjelölő, figyelemkeltő verskísérlete⁶. A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz*⁷ című alkotás, bár tisztán formai szempontból „egytagú” szövegekollázsként lenne leírható, előzetes vizsgálatához mégis érdemes két irányból elindulnunk. Egyfelől mindenképpen gyümölcsöző

⁵ Ld. Tóth Ákos: „Szép Ernő vagyunk (Az irodalmi kollegialitás természetrajzához: Szép Ernő – Tandori Dezső)”, in Szövegek között XVI. (Irodalomtörténet és –elmélet, Színházelmélet és Komparatistika), szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, a szerk. munkatársai: Gyulai Zoltán, Pál Katalin, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2011, 41-78.

⁶ Említést érdemel, hogy Tandori későbbi pályája során még - legalább - két alkalommal feldolgozza vagy átdolgozza Szép Ernő ismert félhosszúversét, vagyis még két alkalommal vállalja a nagy elődművel való összeolvasás konkrét felelősségét, a megfelelő befogadás módszeres közelítését. Egyik esetben sem Tandori leghíresebb verseiről van szó, általában az adott korszak verstermésének perifériáján elhelyezkedő szövegekkel számolhatunk, amit pontosan visszajelez a műveknek (egy kivétellel) köteten kívüli pozicionálása is, magyarán kimaradásuk a reprezentációs célú gyűjteményekből. Szinte feltűnő jelenség, hogy szerzőnk a pályáivét jelző évtizedek mindegyikében létrehozza a maga *Magányos éjszakai csavargás*-változatait, melyek nemcsak a pretextusként mindegyikük számára előírásként olvasódó Szép-darabbal szemben nyilvánítják ki az adott korszak verseszményéből, poétikai elvárás rendjéből következő eltéréseiket, hanem egymáshoz is a tematikai hasonlóságot/azonosságot részletező, jellemző különbözőségeken keresztül kapcsolódnak elsősorban. Ld. Tandori Dezső: „Társas nappali kiakadás (Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című verse nyomán)”, in Holmi 1999. június [XI. évfolyam 6. szám], 766-772., illetve: Uő: *Aztán kész* (versek), Budapest, Palatinus Könyvek, 2001, 67-76.; Tandori Dezső: „*Magányos nappali csavargás*”, in Budapest 2004/7 (szeptember), 28-30.

⁷ Tandori Dezső: „*Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz*”, in Jelenkor 1978. november [XXI. évfolyam 11. szám], 1023-1024.

lehet, ha az intertextualitás megnyilvánulási lehetőségeként, a nevezett szövegeljárásnak szélsőséges kisajátító hatást tulajdonító, a képzőművészeti appropriation art korabeli eredményeihez igazodó művészeti elméletek kontextusában értelmezzük a darabot. Másfelől, immáron túl a mindenképpen szokatlan alaki tulajdonságok rögzítésén, feltétlen figyelmet érdemelnek az irodalmi művek, szerzők és (alteregóként szemlélt) figurák közötti közvetítésnek, közvetíthetőségbe vetett hitnek olyan megjelölt, illetve jelöletlen garanciái, melyek a Tandori-életmű későbbi alakulása felől máris a jóslat vagy visszafogottabban: a szövegi életmű majdani érdeklődését felvillantó utalás erejével képviselik egy jövőbeli, összetett hagyomány valóságát. A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* az idézet, átemelés, transzpozíció olyan változatát képviseli, mely a kisajátító-appropriatív gesztusnak az idézetszöveg funkcióját túli, a töredék-értékű vagy – értelmű részmeghatározás terjedelmi korlátait túllépő, a megalapozó szerzői intenció véglegesítését és ezzel a szövegjelentés stabilitását tagadó lehetőségeit együtt kutatja, s a '70-es évek avantgarde indítékú újító törekvései közt szinte minden nagy, jelentős nyelvterület irodalmában maradandó nyomokat hagyott. Az irodalmi gyakorlatban, valamint az erre irányuló egykorú irodalomértelmezésben egyaránt nagy jelentőséghez jutó szövegprodukciónak elgondolás, bár a posztmodernitás művészi fordulatát jelző, egyik legtöbbet vizsgált tünetként került be a mértékadó leírásokba, „technikai” jellegű leírásának azonosságain túl jónéhány nehezen egyesíthető, még a stíluszempontból rendkívül plauzibilis posztmodern jelző által sem mellőzhető, differenciált magatartás jelzéseként olvasható. Mégis, az intertextuális praxisnak a XX. század második felében szinte minden jelentékeny irodalom működésében előretörő és nagyfokú elfogadottságra szert tevő, ezen felül olvasói sikerre, megértésre is számot tartó jelensége mögött legtöbb esetben egyformán fellelhetjük a művészi öntudatra ébredő jelölés emancipációs eseményét, mely az előző korszakok feltételezett „naiv” jelölőhasználatával vagy az irodalmi kommunikáció „természetességével” szemben, az állandóan termelődő, lejegyzést követelő referenciaállomány felmérése helyett a lejegyzésért felelős, azt elvégző rendszer, médium elégtelenségére, illetve tárgyától függetleníthető öntevékenységére, folytonos közbeavatkozására, voltaképpen a mesterségesen szétválasztott két jelenség (jel-jelölő, művészet-valóság) közötti relatív elhatároltságra figyel fel. Ezzel párhuzamosan, a műalkotás üzenetének, a közreadott jelentéseknek másodlagossá válásával mindinkább a művészi jelrendszer közvetítőképességét övező kételyek, voltaképpen maga a jelzésfolyamat, a jelek művé alakuló szerveződésének törvényei kerülnek előtérbe, nemcsak a szövegről folyó értelmező diskurzusokban, de a kor kihívását érzékelő poétikákban is. Széles körben elfogadott feltételezés, hogy a posztmodern által bevezetett és kanonizált intertextuális gyakorlatok – a mindenkor kulturális divat, tendenciák automatikus hatásmechanizmusai mellett – azért nem veszítenek a magasirodalmon belüli népszerűségükből, presztízsükből, mert egy olyan, a modernizmus világszemléletében megjelenő, mélyen átélt krízisre reagálnak, melyre, az egymást követő írónemzedékek tanúsága szerint, nem lehetséges végleges válasz kialakítása, a probléma meghaladását jelentő aktív megsegítés, maximum e tartós válság létezését elismerő és jelentőségét értékelő kiegészítő kommentárok adódhatnak.⁸ A posztmodernitás művészi önszemléletében szinte mindenütt regisztrálható momentum a múlt eredményeivel való szembesülés eseménye, az elmúlt – egyként

⁸ A modernség vilásképe utáni „nosztalgia” jelentkezik többek között a posztmodern olyan meghatározásaiban, mint amelyet Harold Bloom összefoglaló művének a kanonizáció kaotikus (~ XX. századi) korszakára vonatkozó megfigyelései tartalmaznak (Harold Bloom: *The Western Canon, The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994, 369-514), vagy ami ugyanennek a sok esetben vitatott munkának az elégia és a prófécia szóláslehetőségeivel élő keretezése által némiképp moderálja a szerző által előrelátható fejlődés kérdéses irányát (uo., 15-42., 517-528.). Jean-Francois Lyotard-nak a bölcsészeten belül egyfajta konszenzusos definícióként kezelt posztmodernről szóló 1982-es vázlatában is lényeges előzményként jelentkezik a (részint Habermas-i eredetű), fundamentális modernség-kritikaként is értelmezhető „renyhülés” eseménye, illetve a modernség részét képező „posztmodern” jelenségköre, mely más tekintetben, később a két terminus szétválaszthatatlanságának megfigyeléseként hasonló érvekre támaszkodva járul hozzá az integratív leírásokhoz. (Ld. J-F. Lyotard: „*Mi a posztmodern?*”, Angyalosi Gergely ford., in Bókay Antal-Vilcsék Béla-Szamosi Gertrúd-Sári László szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 13-20.; Ihab Hassan: „*A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé*” (1987), Török Attila ford., in uo., 49-58).

érvénytelennek tekintett és meghaladhatatlannak ítélt – művészi minták eredményeinek felismerését, átalakítását, korszerűsítését és leváltását markáns poétikai céllá kinevező, kifejtetten történeti indítékú vagy csupán történeties igény. Ez a modern művész számára mindenkor ismerős, az alkotás előzményeinek képzetes világát jelölő időszakokra helyezett feltétel a közelfogolásban legtöbbször kétféle, egymással szorosan érintkező, ok-okozati kapcsolatba állítható, mégis gyökeresen ellentétes indíttatású magyarázat elemeként tűnik fel. Az intertextualitás, a szövegi kölcsönhatás nyilvánvalóvá tett kortársi formái rendre utalásként értelmeződnek, és összefüggésbe hozhatók azzal a bonyolult és gazdag recepciójú esztétikai jelenségkörrel, mely a modernitás általános kifáradás-élményéhez kötődő poszt-reflexiók, a művészi kortudat általános utóidejűségéhez tartozó változatos teóriák jóvoltából terjedtek szét és nyertek alakot mind a szaktudományos megközelítés fontos műhelyeiben, mind pedig a művészet sorsáról való népszerű gondolkodás fórumain. E változatos indítékkal és módszer-apparátussal rendelkező elképzeléseket vizsgálva kiemelhető természetesen a klasszikus művészi korszak lezárultát jelző, ismert hegei „jóslat” hatása, az értelmezés világtörténetében befutott sokértelmű karrierje. Hegel nézetének azonban e diskurzusokat inkább csak egyeztető, semmint meghatározó, egyszerűsített (néhol a bonyolult esztétikai kalkulust „a művészet vége” vulgarizáló fordulatával lezáró) értelmezése, valamint az erre épülő modern teljesítmények és működési tervek, a haladás konstans feltételezésében érdekelt progresszivitás egymástól független iskolái a mindenkori jövőben megjelenő új ismeretlen formáját a múltból származó tudás alakzataiból már képtelenek levezetni, sőt, a művészi értelmű, jelentős újdonságot és hitelességet éppen a múltbéli mintáktól való látványos eltérés teljesítményében ismerik fel. Ennek értelmében, a XX. századi művészet(elmélet) jelentős irányzatai a múlt klasszikus kánonját, mint a változó művészetfogalmakkal szemben statikusságukkal fellépő, a jelenkori újradefiniáló törekvések szempontjából illetéktelen megállapodottságot sugárzó rendeleteket igyekeznek meggyengíteni, eltávolítani, aktualizálhatóságukban megkérdőjelezni, miközben, ne feledjük, központi jelentőséggel határozza meg e kiindulásokat, konstrukciókat a múlt leváltani kívánt, részben leváltott példatárával való szembesülés eseménye, az értékek egymás mellé állítását követő önlefozódás mozzanata, az elterjedt kultúrakritikai – és a művészetfogalom sohasemvolt abszolút meghatározására törő - attitűd.⁹ Elsődleges értelmezési körünkhöz, az irodalomhoz visszatérve megállapíthatjuk, hogy az itt említett folyamatok analógiái, a korábbi poétikák autoriter szellemisége helyére látványosan a történelem és változás narratív fogalmaira fogékony szövegmagatartásokat és -identitásokat javasoló helyettesítések ugyancsak nagy szerepet kaptak a korszak irodalmi jelenségeinek feldolgozásakor. Ezt a modernség egész művészi, kulturális, technikai, társadalmi története alatt érvényesülő s hatását kifejtő szemléletet, melynek értelmében a művészet, minden hirdetett jövőbelátása ellenére, mint múlt-értelmű, múlt-középpontú, múlt-vonatkozású horizont jelentkezik (és keletkezik), sajátosan ellenpontozza egy másik – ezzel, ismételjük, érintkező, szerves történeti összefüggésben létező – nézőpont, mely igaz, hogy hajlandó elismerni a művészet fogalmát meghatározó történeti feltételek létezését, de a múlt irányuló reflexió tudatosságában, a múlt teremtményeit leválasztó és lajstromozó jelenkori szemlélő pozíciójában, megnövekedett lehetőségében megpillantja és a modern művészetfejlődés menetében elő is hívja egy másértelmű meghaladás esélyeit. A korábbi korszakok emlékezetes teljesítményeihez mint a mintát ajánló klasszicitás időtlen eszményeihez járuló példakövetés, utánzás, versengés vagy opponálás tettei helyére egy olyan olvasásmód indoklásai kerülnek, melyben nem annyira a klasszikus mű normatív állandóságát garantáló formai, tartalmi, stílusi, a műalkotás történetiségéhez (törvényszerű esztétikai távolságához) tartozó tulajdonságok s ebből kikövetkeztetett szabályok lépnek kapcsolatba az új mű alkotójával (a régi befogodójával), hanem azok az eddig kevesebb figyelemre méltatott kontextusok, minőségek, melyek a hagyományos szerzői kontroll kiterjeszkedésén-intencionalitásán túl, a felölölő és értelmező kultúra és kiváltó-

⁹ A művészet „klasszikus” szerepének, funkciójának és telosának átalakulásáról szóló optimista és pesszimista megközelítésekből reprezentatív válogatást közölt az Európai füzetek 1999/1. száma, Pernecky Géza, Hans Belting, Arthur C. Danto és Gianni Vattimo tanulmányaival.

beindított kulturális hatások tágabb rendszerében, az értelmezői munka szinkron észrevételeit érvényesítő, főként a műbéli struktúrák megalapozására irányuló kísérletei során kezdeményeznek párbeszédet¹⁰.

E szükségesnek látszó, tárgyunkat terminológiai környezetbe helyező bevezető után elgondolkodhatunk először azon, hogy Tandori 1978-ig terjedő, működése első nyilvános évtizedét felölelő életművében milyen jelentőségre tett szert az intertextualitás gyakorlata, az idézés különböző szövegi funkciói, különös tekintettel ezúttal az olyan típusú, közelítőleg teljes művészi egységeket átültető, transzpozíciós kísérletekre, melyek elirányítanak az általunk kiválasztott és megérteni kívánt alkotáshoz. Voltaképpen igen érdekes viszonyulást figyelhetünk meg és írhatunk le az idézés, szövegszerű átiratok irodalomtörténeti jelensége kapcsán Tandori kezdő poétikájának alakulását, korai művészi preferenciáit vizsgálva. Az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnek* című kötet a korabeli, Magyarországon haladó hagyományként elfogadott megszólalás, a jórészt újholdas közvetítéssel meghonosodott rilkei líra fenomenológiai indíttatása jegyében az egzisztenciális magány és ebből származtatott nyelvi-ontológiai egyediség egyértelmű többletértékéről tesz tanúbizonyságot, mert bár egy látszólag kultúra független, izolált emberi nézőpontból (a kései modernizmusra jellemző, egyetemes problémavilágot áttekinthetőnek láttató általános, de már nem kozmikus piederstárlól) közelít tárgyhöz, s a minden idői-téri kötöttsége alól felszabadult kreatúra, lény panaszos hangján szólal meg, legfőbb működéseiben azonban a kultúra szisztematikus és kötelező érvényű reakcióit előíró és beteljesítő beszédelvárásokhoz alkalmazkodik, s így csak részben juttathatja érvényre azt a több forrásból táplálkozó egységfilozófiát, melynek szimbolikus kifejezője lett volna az eredeti kötet cím, a monád-jellegű, magába zárt én tautologikus identitását a költői monológ szekvenciáiban, egységeiben szétosztva is láthatóvá tevő *Egyetlen*-forma. E megszólaló, a beszéd lehetőségéhez fokozatosan hozzájutó személyes egyediségét jeleníti meg a szimbolikus fogalmazás áttételes lehetőségével az a számos példából ismerősnek mondható módszer, mely a létrejövő költői nyelv exkluzivitását és az általa képviselt identitás egyediségét, mint összeillő, szabályosan egymást megjelölő minőségeket mutatja be, fogadtatja el. A Tandori-recepciónak az a régóta megfigyelhető kedvezése, mely ezen életmű csúcspontjait szívesen keresi az első időszak jellegzetes, azonosítható dikciót alkalmazó darabjai közt, valójában jóváhagyása ennek a késő modernitásban mindenütt jól ismert – s Tandori által többértelműen kiaknázott – történeti működésmodellnek, az egyediség, szekularitás és a beszéd művészi alakzatai összekapcsolódása által jellemezhető poeticitás-elképzelésnek. Amikor paradoxitásról beszélünk a *Töredék Hamletnek* versnyelve kapcsán, akkor Tandorinak arra az eljárására és mögöttes felismerésére utalunk, mely e modernitás dinamikájában rejlő tulajdonság kettős természetéhez igazodva egyfelől létrehozta a költői szó megelőzetlensége, tartalmi újdonság keresése által a kontextusától függetlenített egyedi beszéd szólamát, másfelől pedig az ezen eljárásokon épülő költőszerep klasszikus példázatát, illetve a meghaladása lehetetlenségét bizonyító önreflexív kommentárokat. A Tandori második, látszólag a költészet teljesen új, az előző – főként szemantikai célú – kísérletektől különböző utakat bejáró *Egy talált tárgy megítéléséről* című kötete (1973) inkább az irodalom szemiotikai funkciójának vagy afunkcionalitásának szemléltetésére felhozott művészi érvek gyűjteményeként olvasható, sok esetben csupán: szemlélhető. A szövegek vagy szövegpróbák lényegileg megváltozott státuszt jelölnek ki a nyelvi műalkotás számára, s talán éppen az előző kötet leglátványosabban jelzett-elért nagy eredménye, a beszéd felhangzás-előzményt sejtető eredete kapcsán élnek a legmélyebb kételyekkel, a legalaposabb kérdésekkel, amennyiben a textus az auditív megalapozású klasszikus

¹⁰ Az előző állásponttal szemben, hagyományával összehasonlítva ez a kulturális reflexivitás mindenképpen a múlt múltjellegének relativizálása irányában tájékozódik, mikor – változatos: a struktúra-alapú olvasástól a kultúra változatos eredményeire érzékeny, kontextualizáló megközelítésekig – a művészi fenomén(ek) egyenletes felismerését tartja szem előtt. A formalista, strukturalista gondolkodás, valamint a kulturális antropológia, az új historizmus, a szemiotika megújulásra képes mozgalmi és a közelmúlt „szupertudományának” státuszára jogot formáló kultúratudomány közti együttműködés és egymásrahatás több tudománytörténeti összefoglalásban is megjelenik. Pl. Walter Haug: „Irodalomtudomány mint kultúratudomány?”, in Bónus Tibor-Kelemen Pál-Molnár Gábor Tamás szerk.: *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Techné és teória 3., Budapest, Ráció Kiadó, 2005, 167-198.

költészeti normarendszert negligálva, egy radikálisan textuális természetű szerveződés lehetőségét ismeri csak el, s az olvasással egyidejű befogadás folyamatában éppen akkora szerephez juttatja az optikai-szemléleti áttekintés mozzanatát, a logikai menetet kialakító-felismerő működéseket, mint a líraolvasat lineáris narrativitását helyreállító általános szöveg munkálatot. Az első, kritikai közvetítésektől a művek – rögzülni látszó - irodalomtörténeti szerepét meghatározó értekezésekig lehettek olyan vélekedések a Tandori-irodalomban, melyek szerint a két kötet által bemutatott kétfajta költészet-elképzelés radikálisan és élesen ellentmond egymásnak.¹¹ Többnyire a két kötet által bejelentett poétikák eredményeiben az egymásra következés logikailag is leírható lépéseit, (vissza)fejlődési fokait vizsgáló műszemlélet állít effélet, ám kénytelen elszakadni e feltevés rendszertől minden olyan bírálattól, mely a megtett kezdő lépések indítványai mellé számolja azt a nagyobb terjedelmű, folyamatosan alakuló szövegi kontextust, Tandori saját korai műveit rendszeresen szemlélő reflexió-tömeget, melyben láthatóan jól megfér egymással a parafrázáló, az idegenség átültetésében gondolkodó, számos szöveg-előzményt integrálni kész gesztusrend és az így megalkotott nyelv formális többszólamúsága mélyén felfedezhető egység-indíték, a szöveg alakulás változatos – elbeszélői, beszélői, technikai – kódjait az életmű egység-elgondolása nevében összerendező, néhány alapvető szövegtulajdon(ság) nevében azonosító, redukáló szándék.

Tandori művészetében tehát az intertextuális kölcsönzés, az idézet átcsoportosító hatására támaszkodó szövegi technikák nem egyértelműen az éntől eltávolított közlés jeleként, a másság fegyelmezett, külső lehetőségének kontrolljaként jelentkeznek, hanem egy olyan általános episztémé, tapasztalatszerzés eredményeként, amivel a szövegben énként megjelenő személyiség/személyesség képes kapcsolatba kerülni, az élmény és eredet elveszett, de mindig visszaszerzésre ingerlő nyomait, dokumentumait egy közös nyelv szavai által felidézni. Megfigyelhető, hogy Tandori szövegelsajátító, eltulajdonító gyakorlata a kezdetek kezdetétől mellőzi az ötletszerű, részleges – alaki, tematikai – megindoklások nyugvó átvétel játékosságát, ideiglenes érvényű, egyszeri trükkjeit, a feltüntetetés, kiválasztás nyomán kötelezőnek tetsző komparatív összeolvasás utasítását. Az életmű későbbi fejleményei által bemutatott eljárások segítségével bizonyítható, hogy e hagyományválasztás olyan szereplehetőségeket eredményez, melyek az önmeghatározás, a megnevezés legmélyebb, egzisztenciális szükségére tartogatnak válaszokat Tandori esetében, s legkevesébe sem az adott, zárt szövegi lét képződő, feloldhatatlan formaproblémáira.¹² Különösen figyelemreméltó, hogy a Tandori által intertextuális kölcsönzéses viszonyba vont szövegi alkotások legtöbb esetben a modernizmus olyan egyes szám első személyű beszélőjének nyelveként létesült, megszerkesztett vers-, ritkábban prózai változatok, melyek magukba foglalják azt a nyelvi kifejezés képességében és az ahhoz való művészi hozzáférés lehetőségében testet öltő paradoxont, ami a világismeret kiteljesíthetetlen elvárásában és a nyelv univerzális jelölésmódként való fellépésében együttesen ismerhető fel, s amely ízig-vérig modern problémaként a műalkotás változó énje mögött mindig felvillantja az osztatlan tudat ismeretéből részesedő beszélő felelősségét, mint művészi – mégsem váteszi jellegű – többletterhet. Tandori egyszerűnek mutatkozó kölcsönző mozdulata, mellyel a költő magára ölti a számára rokonszenves vagy megfelelő, a megegyezés és hasonlóság lehetőségét felkínáló művészi-lírai tartás jelzéseit, szóhasználatát, ismertetőit, valójában egy olyan bonyolult, előzetes megfontolásokon nyugvó elfogadás és adaptáció eredménye, mely éppen úgy tudatában van a modern vers vallomásos, egyes számú hangját kísérő univerzális kódok által létrejött művészi

¹¹ Az ellentétet előállító olvasásra példa lehet Tarján Tamás – későbbi műveiben átértékelt, újraértékelt – *Talált tárgy-olvasata A magyar líra napjainkban* (1965-1976) című közel egykorú kiadványból (Irodalmi Előadások. A TIT [Tudományos Ismeretterjesztő Társulat] Irodalmi Választmányának Kiadványa, Budapest, 1976., 50-51.) és újabban: Kálmán C. György: „*A részletek győzelme a jónan egész fölött*”, in Szegedy-Maszák Mihály főszerk.: *A magyar irodalom története* 3. (1920-tól napjainkig), Budapest, Gondolat Kiadó, 2007

¹² Az idézetnek, mint a modern és posztmodern poétikákban radikálisan eltérő szöveg- és kultúrafelfogásra visszatérítő applikációs lehetőségnek, szövegfunkciónak elemzéséhez: Kulcsár Szabó Ernő: „*Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*”, in Uő: *Beszédmód és horizont* (Formációk az irodalmi modernségben), Budapest, Argumentum Kiadó, 1996, 7-27.

egyezményeknek, mint annak, hogy a kisajátító gesztus eredményeképpen éppen ennek a mögöttes személyességnek a vonatkozásai változnak meg, sérülnek, amennyiben idomulnak a mindenkori szerző nevével jelzett egyediség körvonalaihoz, határozott referencia-keretként fellépő elemeihez. Vagyis kétértelmű folyamatnak lehetünk tanúi: hiszen míg Tandori ismétlődő választásai és átvételei az irodalmi modernség képzeletbeli értéktőzsdéjén rendre igen magasan jegyzett műalkotások részleteit, emblematikus sorait s ezzel azok jellegadó világtapasztalatát integrálják, sok esetben trivializálják és új, az eredetitől lényegileg különböző (magán)szituációba ágyazva a kor tanújának immanens beszédeként szólaltatják meg, addig fordítva is, a Tandori-beszélő kisméretű és visszatérően egyetlen névhez hozzákötött azonosságát megkérdőjelezi vagy elveti a szövegben megalkotódó poli-identikus jelölőhasználat, mint a személyiség szükségszerű izolációjának tényét feldolgozó, tudatosító és átformáló eredendően „modern” eljárás.

A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című verset, vagyis az 1978-as év fontos felfedezését megelőző, kimondottan felszabadult és változatos irodalmi formaeszközökkel élő Tandori-művek közül talán a vizsgált darabunkhoz leginkább hasonlító, egyben legismertebbnek is mondható, legélénkebb kritikai utóélettel rendelkező *Mottók egymás elé*¹³ című szöveget érdemes megemlíteni, mint módszere megfigyelésével egyben analógiát szolgáltató alkotást. A kollázsvers két, egymással történeti filológiai értelemben genetikusan érintkezést nem mutató, csak a rendelkezésre álló irodalmi, poétikai szövegfogalmak szélsőséges mértékű fellazítása árán egyeztethetővé tett, a megszólalás egészen különböző regiszterei, szólamszintjei szerint megképződő előszöveg (Kosztolányi *Csáth Gézának* című verse, valamint egy ismeretlen *Elsősegélynyújtó kézikönyv* bekezdései) egyesítésére vállalkozik. A kollázs eljárása, mely optimálisan a benne résztvevő tagok egységesen alárendelt, az új műegészhez és műértelmehez bizonyos előzetes illeszkedéssel közelítő jellegére támaszkodva, együttes alaki homogenizációjukat követően valósul meg, itt – éppen a két kiválasztott és dialógushelyzetbe állított szövegmódszer különbözősége, eltérő funkciója miatt – csak nehézségek árán kivitelezhető. Mert igaz, hogy Tandori hozzájárulása nyomán a két előszöveg elveszíti korábbi autonómiáját és egyértelmű státuszát (melyet a Kosztolányi-vers esetében a nyelv poétikus ismertetői által is garantált esztétikai nívó, míg a kézikönyv esetében a médium közvetítését háttérbe szorító, nyílt tanácsolásként tételezett hasznosság feladata alkot meg), időlegesen lemondva artisztikus vagy ismeretterjesztő küldetésük bizonyosságáról, zavartalanságáról, de ugyanakkor éppen ezen mozdulat ellenhatásaként formai töredékességüket tartalmi reduktivitásként, megszorításként kezelve lehetővé válik hipotetikus értelmi kiegészítésük, pótlásuk is. A keletkező, az előzetes válogatás eseményét egyszerre felszínre hozó és elfedő új mű-minőségben már megállapítható bizonyos hierarchia, szemantikai eltolódás, amennyiben a nyilván nagyobb presztízsnak örvendő s az átfiguráló beszéd számára is valódi kihívást tartalmazó Kosztolányi-vers „ajánlja fel”, szolgáltatja a témát, állítja elő az új vershelyzet uralkodó beszédlehetőségét, az orvosra várakozó, ellátásra jogosult beteg kritikus állapotának a létidő tágabb tartományában is érvényessé tett érzékletes rajzán keresztül. Vas István szerencsés megnevezésével a „ragasztás diadalaként”¹⁴ végrehajtott szövegi transzformációs aktus (mely lényegében a klasszikus diegézis-elképzelésben magát a létrehozást jelentő bonyolult és soktagú munkafázist hivatott lecserélni) valójában tehát egy optimálisan kétirányú folyamatot – a költői beszédnek a kijelentés megnevező szükségletéhez igazodó tartalmi redukcióját/ökonómiáját és a szóalak esetlegességét poétikus többletként, hiányjelenségként felismerő meglepő kölcsönhatásokat – foglal magában. A többszöri olvasás nyomán azonban elismerhetjük, hogy az egész szövegen végigvonuló, tartósabb olvasói izgalmat inkább a kijelentés profán tartalma felé nyitottnak mutakozó költői elemek „leértékelődése”, újfajta bemutatkozása jelenti. Az autonóm szövegi státuszáról lemondó, szükségszerű

¹³ Ld. Tandori Dezső: *WMottók egymás elé (Pasziánsz)*”, in Uő: *A mennyezet és a padló*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976, 27-31.

¹⁴ Ld. *Miért szép?* (Verselemzések napjaink költészetéből), Szerk. Bárány György, Budapest, Gondolat Kiadó, 1981, 607-619.

szerepváltozást és a fiktív, újdonság keletkező szövegben való részleges feloldódás eseményét regisztrálja valójában a cím pontos fordulata, a „mottóként” betagoló, közérdekű paratextuális minőséggé avató módszer, javaslat ismertetése, valamint az alcím – *Paszziánsz* – is, mely a szövegek újfajta létmódjával, megelőző, statikus identitásával ellenkező mozgástörvényeket, mint a megszervezés új szabályait írja elő. A *trouvaille* jellegű kivitelezés, a korszak irodalmi etikettje számára sokkoló, mára ilyen hatását megszeliélülve, visszafogottabban prezentáló műesemény alkalmi jellegén többek közt azáltal mutathat túl a szöveg, hogy sokat hordoz magában abból a veszélytudatból és –érzetből, az időiség jeltelen összeadódása alatt megbújó, keletkező veszteség élményéből, mely a távolkerült másik (Tandorinál majd: a madarak) utáni megelevenítő vágyakozás tapasztalata által a következő évtizedek főműveinek témájává válik. A megjövendőlt, elvárt, elkerülni hivatott és az állandó előgyász tudatosító tevékenységével körülvevett, jelentőségében fenntartott, lassan a jelenlét esszenciális és egyedüli alakját magárovevő felelősség, odafordulás számára elkerülhetetlenül ismerőssé válik a későbbiekben ez a vészelhárító, segélynyújtó soliloquium- és magatartásforma. A Kosztolányi-panasz szövegével való találkozás, a síron túli világ létező/nem létező alanyát a poézis megszemélyesítő funkciójával szóra bíró emberi hang oly gyakran idéződik fel Tandori műveiben, hogy a legfejlettebb változatokban szinte már elhomályosul a különbség a szólamlöcsönzés sajátként felismert eredményei és kívülről származó adottságai között.¹⁵

Ha végigvennénk a korai Tandori-költészetnek az intertextuális jelentésmódosítás szignifikáns lehetőségeivel élő darabjait, láthatnánk, hogy azoknál állandósul a már önmagában poétikus értékkel rendelkező alapszöveg és valamely, a nyelv művészi tekintetben semlegesnek mondható, illetve heterogén léttapasztalatot közlő példája összetalálkozásából, egy lehetséges szemantikai megegyezés nyomán létrejött közösségből született új mű eszméje. Ide tartoznak az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet igen ismert darabjai: a tetszőleges, kiválasztott világi eseményt dokumentáló nyilatkozatok és igazolások, hivatalos/hivatali reprezentációk, térképek, naplók, utazási beszámolók, valamint a hozzájuk kapcsolódó, egyazon esemény megjelenítését vállaló, a költőiség kódját felismerhető módon tartalmazó szövegalakítások. De ugyancsak ez, a versnyelv komponensei és referensállománya(i) közötti egyeztetési feladat, az ebből származó intellektuális feszültség dominál a kötet eredeti szándék szerint címadónak szánt versének (*Arthur Rimbaud a sivatagban forgat*) a konkrét költészet megoldásaitól és eredményeitől ihletett, a mű konceptuális megalkotásának lehetőségén láthatóan gondolkodó, elidőző, a nyelvi alapkészlet nullfokú stilsztikáját egy új költészeti elképzelés ideális nyelveként feltaláló szándékában. Távolabbra, a következő munkákra tekintve két markáns Tandori-témát és

¹⁵ A Kosztolányi-vers virrasztó, várakozó költőalakjának és a visszaírt, hivatott holt árnyképeinek a versnyelv animáló mozdulatában végtelenen egymásra utalt kettőse Tandorinál bizonyíthatóan elveszíti az (irodalomtörténeti) konkretizációhoz tapadó jelzéseit, és a lehetséges kommunikáció alakzataként olvasódik, a vers működésébe vetett hit végső bizonyítványa lesz. Egy 1988-as versében (vagyis a sorozatos, feljegyzett és megénekelte madárháló idején) a beszélő egyértelmű utalással a Kosztolányi-darab páciens-orvos, élő-holt összefüggés elemeit eleveníti fel, de a búcsú archetipikus eseményének névtelen tanúi, elszenvetői, társfelei helyére tapasztalati világa legfontosabb létezői, partnerei, a madarak kerülnek. A verset megidéző új változat ezzel a korábbi verskollázs ironikus olvasati lehetőségeit, Tandori versszándékát és módszerét utólagosan is a feltétel nélküli komolyság, a kifejtés patetikus értelmezése felé mozdítja el. Ld. Tandori Dezső: „*Megvizsgálta ütőerem, mint szokta*”, in Magyar Nemzet 1988. április 9., 11. Tandori 2000-es évekbeli költői alakulásáról reprezentatív képet nyújtó kötete, *Az Éj felé* (Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2004.) nemcsak címében idézi meg Kosztolányi versét, de a cikluscímek hagyományos helyére állított, műből származó részletek az új költői termés – egyszersmind a könyvben tárolt veszteségélmény - tagolójává, meghívott kommentárjává is válnak. A költő egyik utolsó verseskönyvében pedig úgy idézi fel a számára, látjuk, régóta poétikai maximumként és mintaként jelenlévő műalkotást, hogy bár a vershangnak a Kosztolányi-műhöz illeszkedő, de azt a nyersebb jelzések sajátvilágot jelző elemeivel kontrolláló módszerével, a felismerhető regiszterváltással látszólag visszajuttatja a montázsvers felfogása közelébe, azonban az alpmű nyelvi választékát lecserélő, minden fennkölttség nélküli köznyelv itt egy olyan kiábrándulás tünete már, mely éppen megformálhatatlanságától kapja drámai színezetét és a Kosztolányi-vers gyászát közelről értő nézőpontját. Ld. Tandori Dezső: „*Brenner Józsefnek*”, in Uő: *A Rossz Reményiség Foka*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2009, 188-192.

vállalkozást említhetünk, ahol voltaképpen a nyelvi „közhely” színeváltozásával¹⁶, új térbe helyezésével, az irodalmi szólásforma felül- és aluretörizált változatainak összepárosításával a szöveg megújított feltételeit, egyszersmind felismerhető saját beszédtonust képes felmutatni a költő, író. Először a sportlisták és eredményközlő táblázatok ismeretlen művészi energiáinak felszabadítására és irodalmi kiaknázására gondolhatunk, ami az NKKB-jegyzőkönyvként olvasható tornakönyvekben, regényekben, a Tandori-féle életrögzítés programját legtisztábban magára vállaló játszmaközvetítésekben történik meg. Másodszor pedig a lóverseny világát, a tét, cél és befutó köré szerveződő szubkultúra nevekké túlszűfolt, a kudarc-siker különbség tizedmásodperceit a turf-újság oldalairól a szépirodalom berkeibe átköltöztető novelláiról, regényeiről, költeményeiről ejthetünk szót. Ezeknél a jóval későbbi alkotásoknál Tandori írói ajánlata a kihalt, megsemmisült magánvilág és madárvilág hiányzó nyelvi terét újranepezítő szorgalmasságnak, igyekezetnek a közhely vagy a jelentés nélküli s mindenképpen az írói-művészi alakításnak ellenálló nyelvi alakzat (pl. lónevek) oldaláról érkező hirtelen és váratlan, ám annál produktívabb művészi segítségnyújtására hívja fel a figyelmet. A *Mottók egymás elé*, valamint a szövegalkotási módszer tekintetében mellé állítható többi írás, szövegkollázs esetében a költői mesterség hagyományos-klasszikus felfogásához kapcsolódó erények és képességek, valamint az ezt visszaigazoló produkció helyére az invenciónak, pusztán szándéknak engedelmessé előformált irodalmi tárgyak, pretextusok egymáshoz való viszonya, a kiválasztott műrészek között újonnan megteremtett feszültség gesztus-értékű demonstrációja kerül. Szinte mindegyik esetben elmondható, hogy a válogatásnak és az újraterelítésnek ez a duális szemléletű, a résztvevő művek szempontjából egyszerre előnyös (mert a mű eddig ismeretlen jelentéslehetőségeit aktivizáló) és előnytelen (amennyiben a művet korábbi, kanonizált befogadásának esélyeitől megfosztó) nézőpontot, pozíciót és kapcsolódás-lehetőséget felkínáló integrációs eljárás képezi alapját.¹⁷

A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című szövegben megnyilvánuló különösség az, hogy míg Tandori egyéb kollázsverseiben (vagy: montázsverseiben) – a kollázs szabályaihoz híven – a jelenlévő tárgyak, szövegek, reminiscenciák részint szabályozott, részint szabályozatlan, öntörvényű vegyüléséből, tehát a megjelenő, előhívott irodalmi-szövegi tények, dokumentációk találkozásából szikráztat fel poétikai feszültséget, addig itt a jelenlét hiányát, a szöveg egy jelzett részének távolmaradását, kihagyását avatja elsőrendű megszervező, értelmező jellegzetességgé. A versmontázsok összepárosított, új esztétikai minőségként fellépő szerveződései, valóságvonatkozásai és lehetséges világképei esetében mindig számol/számít Tandori beszélője –

¹⁶ Arthur C. Danto, a posztmodern művészet teoretikusa alkalmazza a ready made műtárgy meghatározásakor a terminust, mint olyan, a műtárgy objektívására, anyagosságára és materialitásának preegzisztens, a művészi értelmezést megelőző adottságára vonatkozó jellegzetességet, mely megkülönbözteti a legújabb kor széről vagy művésziről vallott elképzeléseit minden más, ezt megelőző kor művészet-elvárásától. Az irodalmi „műtárgy” szerkezetén belül felbukkanó idegen és nyilvánvalóan a nem-művészi alkalmazás területéről érkező elemek, textuális részek, emlékeztető sablonok, ideológémák (Kristeva), bár a szöveg alaptulajdonságának megfelelően elsődleges anyagosságukban, megjelenésük módjában egyformán, egyazon nyelv elemeiként jelentkeznek, s nem viselnek olyan feltűnő ismertető jegyeket, mint a vizuálisan befogadható tárgy anti-artistikuma, azért a „közhely” de/szemantizáló hatása, a struktúra átalakítása terén a művészi munka hasonlóan jelentős generálóivá válhatnak. Ld. Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace (A Philosophy of Art)*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1981. Ennek következtében Tandori itt emlegetett verseinek leírásakor, meghatározásakor valójában a kollázs- és a montázsformaként való kivitelezés közötti döntések jutnak főszerrephöz. Amíg a *Mottók egymás elé* kollázsversként való definiálását támogathatja a kiválasztott, előszöveggé kezelt szövegjelenségek radikálisan eltérő jellege (mely szempont másolja a képzőművészeti kollázs komponenseinek funkcionális, az eredethez való különbözőségeiből adódó heterogenitás-tapasztalatát), addig a *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című mű esetében azért lehet jogosabb inkább montázsról beszélni, mert a műben megjelenő, integrált szövegiség előzményeit minden esetben a literalitás kódját magán viselő alakzatok jelenítik meg (Szép Ernő, Raymond Chandler).

¹⁷ Pl. Tandori Dezső: „Egy Kosztolányi-vers”, in Uő: *Egy talált tárgy megisztitása*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2000³, 97. Külön esetet képezhet az „*Ady könyvemét olvasva*” című alkalmi jellegű vers (in Jelenkor 1977/11.), a költő születésének 100. évfordulójára készített tiszteletadás, mely valójában az Ady-mű teljes átnézése során kiválogatott sorok leleményes újrakombinálása által ér el sikert, s állítja elő azt a szuperszöveggé kezelhető, kánoni rangra emelkedő, képzetes egységet, mely a hagyományos breviárium forma-nélkülöző, listázó kritikus kivülmaradása helyére a részeket összekötő, merész átrendezés és megfogalmazás szubjektív szempontjait állítja.

vagy ennek hiányában a szöveghez rendelt intencionált, szövegtulajdonosként viselkedő háttér-
autoritás - a jelenlétnek akár minimálisan jelzett, beírt garanciájára, a citátum mint emblemikus
szövegi rész képviselői szerepére (pl. az *Egy Kosztolányi-vers* esetében az eredeti Kosztolányi-mű
két szakaszkezdő, szerkezetalakító tételmondata jelenik meg ebben a funkcióban). A *Philip
Marlowe*-vers esetében viszont kétszeres hiányolásról beszélhetünk: egyrészt az erősen redukált
alapszöveg megjelenítésében, terjedelmében áll elő egy új, egyedi elképzelésről, olvasati-
értelmezői szándékról árulkodó (hiány)formula, másrészt pedig a szembesítést vagy provokatív
ellenfeltételt nyújtó szövegi hagyomány (Raymond Chandler művészete, krimiurodalma)
integrációja esetén, mely a végeredmény szempontjából rendkívül ökonomikus módon,
mindenféle idegen szövegbetét megjelenése nélkül, egyedül a címforma által jelzett befogadási
javaslat, megnevezés által jut szóhoz, s jelenti be magát aktív szövegalakító tényezőként. Tandori
rendkívül egyszerű formai eljáráson alapuló, itt bemutatott módszere valójában megjeleníti és
példázza a művészi cselekvés mélyén rejlő paradox indítatásokat és az alkotás, teremtés
dialektikus elképzeléséhez csatlakozó bonyolult kritériumokat, melyekben a mű, mint produkció
és reprezentatív alakot ígérő formaadó szükséglet egy negatív, végletesen reduktív, felszámoló
gesztus előlehetőségén fejlődik ki, létesül mindenkor. Az ilyesfajta mű s a Tandori olvasását
tükröző autentikus műalkotás tehát nem a fölös többlet termelésében, előállításában, a tematikus
reflexiók ellenőrzés nélküli felhalmozásán vagy az irodalmi anyag kezelésének látványos formai
bemutatóin méri a művészi értelemben vett sikerességet, hanem az „*elbogyás művészetének*”
gyakorlásában és modellalkotó példázataiban, mondhatjuk, a művészi cselekvésrendszer
szabályainak valamilyen szempontú leképezésében és alkalmazhatóságában, a létrehozásnak
Tandorinál mindig a fundamentális kritika kérdéseivel szembeszegezhető jogos vállalásában
állapítja meg küldetését.

A szövegi kollázs külső, formai ismertetőjegyeinek átnézése után fordítsuk figyelmünket a
vers „tartalmi”, közlő oldalának sajátosságai felé! A kollázs műfaj eredeti avantgarde, szürrealista
típusa szerint¹⁸ az alkotás menetében részt vevő, különféle eredetű és a művészi lezártág-
befejezettség eltérő fokait képviselő tárgyak, szövegkomponensek a jelentéseknek olyan
sokoldalúságát, lehetséges nyitottságát képviselik, melyeknél az összerendezés, egyben látás
feladata, a befogadás legelső kötelességét jelző műként érzékelés is rendkívüli akadályokba
ütközik, vagyis a mű feltűnő formai kihívásai – a diszharmóniának mint alaki megosztottságnak a
jelzései – azt a mélyebb provokációt szólaltatják meg, példázzák rögtön, a befogadás első
mozzanataként, ami a jelentésnek, az üzenetnek, a mű értékszemplétének nehézségeként majd
fokozatosan kerül csak előtérbe, tisztázódhat az értelmezői munka eredményeképpen. Amikor
Tandori, versének egyáltalán nem ritka megoldásával, két, egymástól minden tekintetben távoli
írói világot egyesít, ideiglenesen közös nevezőre hoz, akkor látszólag eleget tesz ennek a kollázs-
műfaj formai, módszeres követéséből származó technikai jellegű kihívásnak. A címben szereplő
két tulajdonnév – Philip Marlowe és Szép Ernő – a kötelező összehasonlítás választott
szempontjait végigtekintve szinte minden ponton egyeztetetetlennek tűnik. Philip Marlowe
Raymond Chandler amerikai író hőseként, magándetektív figurájaként fiktív identitással
rendelkező irodalmi személyiség, s még akkor is így van ez, ha a művek folytatódó sorában
fellejtett hős az átlagos olvasói tudatban az alteregónak a szerzői szó egyenes, közvetlen hatását
érvényesítő változataihoz közelítő státusszal rendelkezik, s ha ennek megfelelően az író munkáival
foglalkozó régebbi és újabb szakirodalom számára is állandó csábítást jelent a főhős és a szerző
közötti hasonlóságoknak és különbségeknek a fejtegetésére támaszkodó, látens önéletrajzi
elbeszélést működtető stratégiáknak a felállítása. A Chandler munkáit értékelő irodalmi kritikában
csak kevés, kivételt jelentő tanulmány ismeri fel és problematizálja azt, hogy milyen nehézségek
árán, az előzményektől való külön elhatárolódással sikerül függetleníteni az elbeszélő alakzatokat
a művészfígura mindenkor kényelmes megfelelést jelentő, univerzális megoldási kulcsként kezelt

¹⁸ Például: Louis Aragon: „*Kollázsok a regényben és a filmben*”, in Uő: *A kollázs*, Budapest, Corvina Kiadó, é. n. [1969],
68-84. (Bajomi Lázár Endre ford.)

emlékeztetőitől.¹⁹ Szép Ernő, a Nyugat első nemzedékének neves írója-költője, a címben szereplő másik személyként az individualitás értelmezésének egészen más típusát, a külső referens meghatározottság általi befolyást érvényesíti és illeszti olvasatunkba. Még akkor is így van ez, ha érdemes figyelni arra az alig szembetűnő, szövegkörnyezetben végbemenő változásra, melyet Tandori a cím kialakítása során az eredeti műhöz csatlakozó valóságviszonyok átalakításával elvégez. A saját név – Tandori Dezső – megjelenése a mű paratextusában a kettős hagyományt egyesítve olvasó művészi gesztus spontán jelölőjeként - a *trouvaille*- vagy trükk-értékű modern gesztushoz hasonló megoldás szerzőjének a szellemi tartalmat, felfedezést és ötletet tulajdonosként kezelő – birtokosaként egyben a rekontextualizáció olyan módozatát jegyzi, mely előrevetít egy sor újabb szövegi változásfolyamatot. Jelesül az olvasható, újraolvasható műhöz tartozó szerzői tulajdonnévnek, a Szép Ernő-jelnek „lecsúsztatását”, átírányítását a címbe, vagyis a jelzésnek abba a szöveghez szorosan hozzátartozó helyszínére, mely jelképesen, mintegy a vizuális keret jól kivethető funkciójával megegyező módon, a referencia, a leválasztásra váró életvilág és a fikció, annak művészi formaadással keletkezett változata között képez határoló vonalat, egyszerre mesterségesen átléphetetlen és művészi módszerességgel lezárt „területet”. Szép Ernő megjelenése ebben a másik - a tulajdonnév és a valós szerzői név, mint igazolt valóság számára mindig értelmezői kihívást jelentő - szövegi térben valójában két javaslattal járul hozzá az olvasás jövőbeni, megtervezett folyamatához: az első hatás, mely a „Szép Ernő” tulajdonnév, jól ismert irodalmi-művészi jelölő címben való megjelenését kíséri, a fikcionalás aktusához kapcsolódik. Ennek szellemében a felbukkanás vagy átírányítás mozdulata, mely jelképezni kívánja az irodalmi szerepváltás tényét, az életrajzból és kontrollálható adatok sokaságából megalkotott szerzői szerep funkcióját a történetileg hitelesített, külső igazolást váró személyesség kötöttségeitől eltávolítja, és egy újonnan előállítható, az eredeti szubjektum életével csak keletkező-potenciális összeköttetésben álló személyi azonosság megteremtésével cseréli föl. Ez a megoldás azonban együtt jár egy másfajta, a versolvasásban csak áttételesen megmutatkozó textuális következménnyel is, mégpedig azzal, hogy a klasszikus modern vers (és az abba jellegzetességeivel beleérthetőnek mutakozó Szép Ernő-líra) én-alakzatát, a világ általi megszólíthatóság és vallomástétel alanyát egyesítve megosztja a címben szereplő két személynév jelentettjei között. Vagyis a címben jelzett sajátos cselekvések és választások művészileg megformált együttese mögött nem a gazdag kialakítású, lényegi meghatározatlanságához ragaszkodó modern én formátum (mint a lírai költészet folytonos megszólalását biztosító, átörökített alakzat, a modern tudat egyfajta gyűjtőneve, az „*homme universel*” szóvivője) jelentkezik be, kap teret, hanem a személyesség kétszeres névvel is megjelölt, konkrét alakjai jutnak sorshoz, tethez, szavakhoz. Ebből következően Tandori az eredeti vers, Szép *Magányos éjszakai csavargás* című műve olvasásának feszültségforrását, legindokoltabb kérdését – mely a létezőnek a világban elfoglalt helyét a valóság készen álló elemei és az egzisztencia megteremtett (nyelvi) világa közötti művészi térben állítja elő s folyamatosan a referencializált éntől elszakadó, a személyes indíttatás és tapasztalatszerzés korlátoltságát meghaladó tudás bizonyítékának, művészi többletének tekinti – áthelyezi, egy másfajta, talán egyszerűbbnek tűnő választás tétjeként állítja eléink. Az anonim, az alanyt nem azonosító cselekvések eredetét megosztja a Philip Marlowe-figura és a Szép Ernő-i autoritás lehetőségei között, s e döntés állandó, befogadást kísér(t)ő felelősségét és játékát, kihívását kínálja fel mű-programként az (újra)olvasónak. Valójában azonban a Tandori-művében történt módosulás, a szövegi funkciókat hagyományosan jelölő textuális tényezők és kifejezések hierarchikus átrendeződése nem csupán az utódszöveg gyakorlatai során lezajlott reprezentatív változások következménye, hanem éppenséggel annak a mindenkor termékeny többértelműségnek ritka sikeres felhasználása is, mely az én-típusú beszéd ismeretlen alanyának

¹⁹ Pl. Joyce Carol Oates: „*The Simple Art of Murder: About Chandler’s Novels*”, in *The New York Review of Books*, 1995. december 21.

szabadon kitölthető személyességében a változékony átolvasás és értelmezés lehetőségét, megszemélyesítő feladatát pillantja meg²⁰.

A két műalkotáscsoport, Chandler Philip Marlowe-regényei és a *Magányos éjszakai csavargás* című vers legfontosabb, egzakt jellegzetességeit szemügyre véve szinte minden rendelkezésünkre álló összehasonlítási pont alapján a két szövegvilágot elválasztó distanciáról, a fennálló különbségekről számolhatunk be. Raymond Chandler (1888-1959) amerikai író 1939 és 1959 között készíti el azt a nyolc teljes regényt, melyeket azóta legendássá vált nyomozóalakjának, Philip Marlowe-nak a fellépése köt össze és alakít folytatásos jellegű, irodalmi különvilággá. Szép Ernő hosszúverse a Nyugat 1913. 3. számában jelent meg, s önfelelt éjszakai Pest-csavargásában az I. világháború előtti „békekor” általános közérzete és világhangulata, mérsékelt optimizmusa uralkodik, az a bizalom és minden irányú megismerésvágy, melyre a háború poklába jócskán bemerészkedő Szép-irodalom innentől örökké visszavágyik majd, s melyhez a későbbi évtizedeknek lassan kiapadó költészetfolyama Szépnél már sosem talál vissza igazán. Természetes módon különböztetik meg a Tandori által egymás poétikai megfeleléseként megtalált két művilágot a műfaji tulajdonságaikban jelentkező eltérések: Chandlernél a regényformának egy, a XX. századi irodalomban általánosan elterjedt, az adott irodalmi korszak és térség szociokulturális környezetéhez mindig erősen kapcsolódó változatával számolhatunk, melynek gyökereit mégis a XVIII-XIX. század letisztuló regényformái közt kell keresnünk és feltalálnunk. A „hagyományos” krimi, mint az újdonság és aktualitás iránti általános olvasói igényt sikeresen kielégítő elbeszélés, érdekesen és hatásosan testesíti meg a modernség mintaműfajául szegődő regény rohamos megújulásaival való irodalmi szembenállásnak az eszméjét, hiszen elmondható, hogy még legfejlettebb (poszt)modern változatai is mintha nélkülöznék a regény előéletéből származó „románcos” ősfomák korábbi érvényét, a szövegelmondásban kódolva fennmaradt és továbbmondott narratív megszerkesztés kizárólagosságát időközben az ábrázoló nyelv mind szélesebb körű kreatív cselekvéseire lecserélő irodalmi fejleményekről szóló tapasztalatot, valamint annak a befogadás történetében megfigyelhető fokozatos elmozdulásnak követését, mely a szövegek régebbi olvasásából lesűrhető nézetek, a nyelv dokumentáló szerepét feltételező vélekedések helyett az esztétikai világ előállításának rendkívüli változatosságú, fikcióteremtő mozdulatait hangsúlyozza. Valószínűsíthető, hogy a detektívtörténet, mint a XX. századi próza egyik legvirulensebb, igazán nívós jelöltjeivel pedig az adott kor irodalmi tudata számára beláthatatlan területeket megnyerő, váratlanul új élményeket szállító műfaja, minden fellelhető történeti előmozdító szerepe és produktivitása ellenére így maradhatott mégis annak a korábban széles körben elterjedt tudományos dogmának fogságában, mely a megszólalás populáris kódjaira érzékeny, az epikai igényt középpontba állító olvasóközönség műfajaként tekint az ilyen jellegű témaválasztásra. Szép hosszúverse, talán leglátványosabban éppen terjedelmi választásával, témamegjelölése kihívó jellegével, valamint a fokozatos kialakítás és látens epizálás finom megoldásaival a XX. századi költői megszólalásnak azt a szinte ideális, elvárt, de persze elvárhatatlan, mert szakszerű példázatokban alig szemlélhető típusát valósítja meg, mely Tandori műelképzelésében, olvasásában a különböző nyelveken lezajlott modernista fordulatok egyik egyeztethetőn közös, megosztható, paradigmaértékű eredményét jelzi. Az a topográfiai tudatosság és konkretizáló hajlam, mely mindkét műre/műcsoportra külön-külön ráolvasható, ráérthető, a köztük fellelhető eltérések és hasonlóságok számát egységesen gyarapítja: Chandler Marlowe-regényeiben annak a Bel Air-nek bűntől és degenerációtól fuldokló belvilágát, alvilágát ábrázolja, melyben a megvetéssel tárgyalt tágabb kör(nye)zet, Los Angeles s abban pedig – a kiterjesztési sort folytatva – Amerika kollektív bűnössége és elhajlása válik szemlélhetővé és érzékletesen megragadhatóvá. Szép Ernőnek a szabályos budapesti sétaként, városbemutatásként is értékelhető

²⁰ A költészet ilyen hangsúlyosan és evidensen dezindividuális, a hangnak személyiségtől és névtől elváló gyakorlatának történeti recepciójában természetesen jelenik meg a „techné” funkciójú költői beszéd az emlékezet médiumának szerepében. E nézet népszerű összefoglalása és gyakorlatias történeti igazolása: Jacques Roubaud: *„Költészet és emlékezet”* – Leoprepész fiának találmánya (Seláf Levante ford.) című előadássorozatának gondolatmenetében pl. markáns módon jelentkezik (Budapest, Typotex Kiadó, 2007)

versmutatványa a korabeli városkép dokumentatív rögzítéseként mindenképpen jogos – bár, megelőző eredményeinkre hivatkozva kijelenthetjük: hiányos - olvasatához juthat hozzá. Mi lehet hát, ami Tandori korántsem ötletjellegű és –érvényű, inkább a rejtett és rejtélyes összetartozás élményét, lehetőségét feltáró alkotásában egyesíteni képes a Chandler-féle krimi-univerzum jelképes főalakját, elbeszélő-hősét és a magyar modernség városi költészetének egy váratlan művéből élénk álló lázas beszélő figuráját?

Bár a szövegkollázs, a progresszív írói programról tanúskodó versmű megszületésének háttérében, mint már részben regisztráltuk, Tandorinak olyan felelősségét és vonzódását találjuk, mely a saját életművét meghatározó elementáris hatások egybegyűjtésén és sallangmentes ábrázolásán fáradozik, a szövegvilágához tartozó attribútumok eredetét azonosítja és látja el névvel, talán hogy sikeresen elkerülje a művészi önreflexivitásnak a magyarázó, kommentáló stílus súlyos érveivel felszerelt választásait, azért nem tagadhatunk meg e szövegpárosítástól mint alkalmi jegyű összevetéstől (Tandori a művet később egyetlen kötetébe sem vette fel²¹) némi spontaneitást, a kreatív olvasónak saját rekonstruktív szándékú befogadó tervére, a recepciók folyamatában való kései részvételére, sajátos pozíciójára rácsodálkozó magatartását és feloldó javaslatát. Már a Szép Ernő költészetével való találkozást először nyilvános eseménnyé avató Tandori-féle beszámolóban²² evidensen kapcsolódik egymáshoz a mindjárt a Szép-oeuvre egyik főműveként kezelt versdarab és a Chandler-i prózaművészet kiemelkedő atmoszférateremtő képessége. A *Magányos éjszakai csavargás* című versről szólva jegyzi meg az irodalomértő, értelmező Tandori: „Nekem ez azt az értéket adja, amelyért néha, ritkán, nem hiába olvastam detektívtörténetnek álcázott regényeket, Chandlert. De magasabbra is emelhetném a mércét, ha valakinek ez nem elég magas.” Mikor Tandori rövid esszéjében a „Szép Ernő nagy költészetét” felfedező és elismertetni vágyó indulat jogosultságának bizonyítékaként a Chandler-művek (s velük a hard-boiled krimi amerikai típusának néhány valódi művészi minőséget mutató darabjának) olvasása által nyújtott élmény ismerőségére, a Chandler-i hangulat elkülöníthető, azonosítható szövegadottságára figyelmeztet, akkor, bizonyos klasszikusnak mondható irodalmi, esztétikai elképzelések szerint kétértelmű dicsérettel halmozza el, emeli meg Szép művészetét, hiszen egy, az irodalmi megszólalás körén hagyományosan kívül rekedt műfaj és nyelvhasználat, a szórakoztató bűnügyi történet világgalkotó mechanizmusával, az olvasói részvételt akár tudatos manipulációval is alakító effektusaival rokonítja. Mégis, Tandori mérlegelő és felemelő kanonikus gesztusában a legkisebb mértékben sem mutatható ki titkosan lebecsülő cinizmus vagy megvesztegető ironia: könyveinek ekkori ismerői is értesülhettek már arról, hogy az intertextualizáló-idéző eljárásokat zászlajára tűző hazai szépirodalom még mindig igen arisztokratikus módszereivel és világnézetével szakítva Tandori versének és prózai munkáinak beszélői a nyelv eddig nem vagy alig ismert demokratikus felfogásának talaján állnak, s éppúgy előszeretettel fordulnak a beszéd grammatikai értelemben alapszintűnek mutakozó struktúrái, alstruktúrái, közös jelentésektől megfosztott elemiségei felé, mint ahogy az irodalomtörténeti gondolkodás által alulértékelt, kiselejtezett tapasztalatokban, a magyar irodalom igen zárt kánonján kívüli műfajokban és alternatív beszédmódokban is hathatós példázatait pillantják meg a (nemzetközi) modernség végtelen változatosságot kínáló lehetőségeinek. Tandori ezúttal egyszerre kritikusként – az irodalmi rendszer, a kánonalakítás bírálójaként – és egyszerre az alkotóművész megalapító- és egyben romboló szenvedélyével úgy minősíti tehát az elhallgatott, ám eleven, általa folytathatóként tételezett költői magatartást, hogy indoklásában, a perújrafelvételre szólító irodalomtörténeti bizonyítás előkészítésében a célba vett közönség/olvasóközösség általános értékrendjével konfrontatív viszonyban lévő argumentumot hoz felszínre. Tandori tárgyát természetes irodalmi kontextusától, a közvetlen kortársi fejleményektől függetlenül itt olyan világirodalmi elvárások – Chandler és az amerikai századközep prózastílusa - oldaláról közelíti meg, vagyis egy olyan szövegvilággal való kapcsolata

²¹ Bár kötetei összeállításakor a szerző számolt a beillesztés, szerkesztés lehetőségével. Erről tanúskodó verses műhelyvallomás: Tandori Dezső: „Blues Szép Ernőért”, in Uő: *A feltételes megálló*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983, 78.

²² Ld. Tandori Dezső: „Volt egy költő”, in *Élet és Irodalom*, 1978. július 29. [XXII. évfolyam 30. szám], 15.

szerint ítéli olvashatónak és olvasandónak, amelyik nemcsak izoláltsága, a jellegzetes magyar prózafelföldéstől idegen javaslatai, de általános kritikai megítélése és besorolása szerint is egyeztetetetlennek mutatja azokat első ránézésre.²³

Tandori itt első alkalommal lejegyzett mérész értékelő gesztusának megfontoltságát és alaposágát az azóta e kommentárhoz csatlakozó megjegyzései következetességén mérhetjük csak le: a megismerés eltúlzott heuréka-pillanata szól-e a kései kortárs, felfedező soraiból, vagy netán a Szép írói-költői erényeit évtizedek óta először híven regisztráló, felismerő méltányosság kap végre szót? Ha legutóbbi fejleményei felől szemléljük a Szép Ernő-ügy alakulását, akkor ahhoz a 2008-ban megjelent, Tandori által készített életmű-válogatáshoz és értelmező, magyarázó kísérethez kell fordulnunk, melyben Szép műve, a mellérendelt világirodalmi analógiák, névszerű utalások (Kafka, Eliot a leggyakoribb résztvevői Tandori ezirányú meggyőző tevékenységének) révén már „titkos világtippként” szerepel, úgy mutatkozik be, mint a modern magyar irodalomnak export-képes és értékálló „terméke”, melynek megismertetésére még sincsen lehetőség, vagyis kiemelkedő minőségét és feltételezett világirodalmi színvonalát elzártágának köszönhetően a későbbi időkben is nemzeti érdekelttségű „titokként” fogja minden biztonnyal megtartani. Különösen érdekessé válhat Tandori rekanonizáló eljárásának szokatlan párhuzamteremtése, itteni, egyáltalán nem magányos analógiateremtő törekvése, ha figyelembe vesszük, hogy a Szép Ernő-életművön, akárcsak a költészeti munkák egyébként terjedelmesebb anyagán belül is micsoda szigorú csoportosítás eredményeképpen rendeződnek ciklusokba, kontúrosabb vagy szabadabb formális egységekbe a versdarabok, vagyis hogy a szöveg – technikai szintű és értelmezési felajánlasként vehető – megjelenéséért felelős szerzői intenció milyen pontos utasításokkal látja el a jövőbeli befogadót az adott műhöz való közelítés, jelleg-meghatározás és értelmező hozzáállás kialakításának tekintetében²⁴. Amiért érdemes volt hosszabban elidőznünk a *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című vers olvasásánál, azt korán megnyilvánuló szintetizáló jellegében, e poétika folyamatos önmeghatározás szükségletéből előálló hagyományminták érdekes összeegyeztetésében kell keresnünk. Amikor Tandori egy helyütt reflektál jelenleg vizsgált munkájára, visszatér a *Magányos éjszakai csavargásnak*, mint a Szép-mű lényegét számára képviselő egyedi minőségnek, eddig ismeretlen versdallamnak a meghatározásához, a „bluest”, ezt a jellegzetesen amerikai, ám XX. századi, világszintű elterjedése során széles körben kanonizált²⁵ műdalformát említi meg, mely a panasz egyenes közvetítésének, mint a világerzékelés egycentrumú, személyes, mondhatni elfogult és túlzásban testet öltő

²³ Megjegyzésre érdemes tény, hogy a Chandler-i próza autentikus példája Tandorinak nemcsak az e hatást eminensen ábrázoló, feldolgozó, tudatosító különböző irodalmi kriminalisztikai kísérleteiben (legközvetlebül a Nat Roid regényfolyamban) kap teret, hanem költészetében is jelentékeny hatást fejt ki. Erről árulkodik, a Chandler-problémát primér módon felidéző darabok: Tandori Dezső: „*Liverpool pályaudvar, Raymond Chandler*”; „*A Lennox-Marlowe dzsitron* (1-2.)”, in Uő: *A Legjobb Nap*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2006; „*A történet lényege: igazságkereső kaland*” (Raymond Chandler), in *In memoriam Kardos György*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1986, 104-107. Stb.

²⁴ Mindennek felismeréséhez elég áttekinteni az 1938-ban megjelent *Összes költeményeket*. E kötet szövegein a folyamatos szövegkorrekció és javítási igény maradó (többek által sérelmezett) nyomokat hagyott, s ezzel megfosztotta az olvasót az eredeti – kortárs – versélmény felidézésének lehetőségétől. Másrészt a költői megszólalás exkluzív nyelvisége és esztétikai különértéke mellett érvel az a megszervező eljárás is, mellyel a kötet szerkesztő Szép Ernő a Nyugat által legitimizált verstípusoktól elütő kompozícióit – sanzonokat, kuplékat, alkalmi verseket stb. – az életművét reprezentáló gyűjteményből kihagyva, kulturális értelemben perifériára szorította ki, vagyis egy rendkívül erős előolvasat által (mely persze a korban szokásos írói-költői praktikum eljárásrendjének teljes mértékben megfelelt) felfüggesztette az azok olvasására vonatkozó pusztán esztétikai jellegű igényt. A Szép költői életművéről eddigi legteljesebb képet nyújtó, 2003-ban megjelent gyűjtemény (Szép Ernő Összes versei, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2003) a kihagyott darabok visszaiktatásával, a versek olvasására vonatkozó javaslatok eltüntetésével, a paratextusok háttérbe szorításával a modern filológiának az életmű összegzést vállaló kritikai kiadásokban testet öltő feladatát ismeri el, valójában tehát utólagosan felszámolja a Szép által saját művében bevezetett elhatárolásokat, és a „vers” semleges formai kategóriája értelmében homogenizálja a rendelkezésre álló anyagot.

²⁵ Ennek bizonyítására itt egy kevésbé ismert tényre utalnék. A XX. századi francia irodalomnak már életében klasszikusává vált Marguerite Yourcenar 1964-ben kötetet jelentetett meg amerikai néger spirituálékból (a blueshoz zeneileg közel álló vallásos dal) készített fordításaiból. Ld. Marguerite Yourcenar: *Fleuve profond, sombre rivière* (poésies, traduction de negro spirituals), Paris, Gallimard, 1964.

megosztásának feladatát vállalja fel, de a panasz felhangzó szavaival mindig a konkrét szituáció elfogadtatását, a szenvedés értelmű életcselekvés vagy -történés (szöveg)alanya iránti együttérzés felkeltését is megkísérli. Amikor Szép félhosszúversében Tandori nem a kulturált verskörnyezet, a korabeli városi irodalom hatását, textuális következményeit észleli, nem a formálódó és karakteres, újdonság mintához igazodó magyar költészet világnézeti állományának átnézését azonosítja és értékeli, hanem éppen ezen konszolidált előzmények alternatívájaként, a korabeli irodalmi kontextus szempontjából kivételt képző szerepében olvassa a művet, akkor talán – s leghatározottabban ennek ad hangot a hagyománykijelölésnek a befogadás műveletében megjelenő, felismerhető új ígérete – annak az Ottlik Géza által hiányolt „léha” irodalmi hagyománynak, nívós könnyűségnek az irodalomtörténeti folyamatba való visszaállítására tesz kísérletet, mely szubkulturális és a magaskultúra által is értelmezhető ajánlásaival egyfajta összekötője, animálója lehet a modernségben egymás mellett élő, rivalizáló kultúra-fogalmaknak²⁶. Talán itt érthetjük meg igazából a Szép Ernő-mű Tandori általi felfedezésének jelentőségét, talán itt, a Szép-műhöz kapcsolódó szinte önfelelt vagy „felelőtlennek” tűnő világirodalmi asszociáció közlésénél láthatjuk, hogy a *Magányos éjszakai csanargás*, valamint e poétika valóban maradandónak és értékállóan nyilvánított darabjai a magyar lírai modernség örökölt, Tandori számára mindig ambivalens megítélésű és sokat bírált fejlődéskoncepcióitól való megszabadulásnak, ideiglenes kitekintésnek milyen lehetőségét szállították, ajánlották az adott időszakban. A Szép-költészet újraértéseként, értékeléseként olvasható értelmezői változatok rendre egy olyan hirtelen talált új mértéket és értéket aktualizáltak a lezártnak tekintett irodalmi múlt tartományában, amely Tandori, a költő és író számára visszamenőlegesen is lehetővé tette, hogy saját, mindeddig részben előzmény nélküliként feltűnő, a lírai hagyomány autentikusként elismert magatartásain túlmerészkedő kísérleteit, kutatásait, eredményeit el irányítsa és becsatornázza e mellőzött örökség s vele-általa az egész újraértett századelő közelébe²⁷. Ennek a kiterjedt művészi-történeti munkának explicit megfogalmazása *A zsalu sarokvasa* tanulmányaival kezdődik, és az *Az erősebb lét közelében* félhosszúvers fogalmának, mint a modern költészet emblemikus megjelenési módjának felismerésével folytatódik. Bevezetésről, végeredményről azért nem beszélhetünk, mert előttünk és körülünk alakuló pályáról van szó, melyben a példátlan formagazdagságot és szövegterjedelmet kontrolláló és kézben tartó egyik legfontosabb tényezőnek éppen e bármikor érvényes viszonyulási mintához, mint múlt-alaphoz való hozzáférésnek és művészi korrekciós igénynek tudatos alkalmazását vehetjük. A tudományos bizonyítás útjaitól mindig eltérő aktív, művészi átalakítás, az új hagyományajánlat elfogadtatásának felelősségteljes munkája Tandori szinte egész lírai működésében látható módon nyilvánul meg: az interpretáció nem kényelmesül, pihen el megszokott fogalmak körében, s főképp nem köt kitérő kompromisszumot a költő-irodalmár által itt megújított és felfrissített líra-meghatározás, a költői szóalás körének korábban elképzelhetetlen mértékű kibővítését elvégző költészeti hipotézisek kérdésében. Így lesz Tandori, az önmagát megszólalási jogától, kötelességétől felmentő kollázsvers szerzője, a művészi alkotófolyamat során önmagát a formaadó gesztus elvégzőjével azonosító hagyományos művészi identitás hiányában, a személyiségnek a műben önmagát bejelentő, visszajelző hatalma híján is a vers egyedüli, bár láthatatlan – talán inkább: hallhatatlan – főszereplője, egyedüli a(u)ctora. Hiszen

²⁶ Ld. Ottlik Géza: „*A Nyugatról*”, in *Uő: Próza*, Budapest, Magvető Kiadó, 1980, 225.

²⁷ Aki figyelmesen olvassa a korszak költői műveket, prózákat és értekező kommentárokat tartalmazó Tandori-köteteit, számos ponton nyomára akadhat ennek a kiterjedt programként körvonalazódó „historikus” (de mindig a megértő jelen szempontjait képviselő) érdeklődésnek. A kor magyar prózakatalógusából kikerült Szomory Dezső nevének újrabevetésére tett kísérletként olvasható pl. az „*In memori Szomory – van szomori memory*” című vers (in *Uő: A mennyezet és padló*, Budapest, Magvető Kiadó, 1976, 109.), s Szomory életének utolsó, Kellér Andor által dokumentált (*Író a toronyban*) epizódjainak hosszú idézésével indul a már említett „*Blues Szép Ernőért*” című szöveg is (uo.). A bemutatás és elfogadtatás szakszerűbb irodalomértelmező eszközeit választja a Nadányi Zoltán költészeti befogadását egyengető tanulmány. Ld. Tandori Dezső: „*Nadányiról*”, in *Uő: A zsalu sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979, 66-79. Ehelyütt nem idézhetők tovább azok az időről-időre megújuló, Tandori pályáján valóságos összekötő szólamként is olvasható figyelmeztetések, melyek a XX. század első felének lappangó irodalmi hagyományainak újraolvasására, ezen keresztül pedig a modern magyar irodalmi tapasztalat esztétikumtól függetlenül jellegetek részleges lebontására, hatástalanítására irányultak.

a vers csak egyrésztől, értelmezése legelemibb szintjén vehető a (kérdéses kilétű) személyesség megindult hangú, vallomásos mutatkozásának, a magánbeszéd élményfeldolgozó és –közlő modern mintájához illeszkedő lírai variációnak, de legalább olyan fontos forrása a közvetlen megszólítással azonosított irodalmi téren kívül rekedt „metakommunikatív” gesztusoknak, eddig feldolgozatlan vélekedéseknek. A vers talán egyedüli mutatványa a hagyományosan a főszöveggel szemben szemantikai alárendeltségben lévő (paratextuális), itt értelemösszpontosító szerepűvé fokozott kiegészítések poétikai érvényű-értékű szerepeltetésében merül ki. Illetve merülne ki, ha a szöveg mögül kitekintő Philip Marlowe-i, Szép Ernő-i és leginkább téveszthetetlen tandoris arcél, az írónak új átolvasó, kompiláló, megszerkesztő és hagyományalakító felelősségéről tanúskodó (poszt)modern portré s vele a művész alakjának megújult modellje, elvárása valaha megszokhatóvá és elhelyezhetővé válna a befogadásnak egyértelműsége törő, értelmi-érzelmi prioritásokkal dolgozó irodalmi „üzemében”.

FÜGGELÉK

TANDORI DEZSŐ: PHILIP MARLOWE EGY SZÉP ERNŐ-VERS MÖGÜL NÉZ

*„A rendes kávéházból jöttem ki késő éjjel,
Az ajtóban megálltam, mély lélegzetet vettem,
Felgyűrtem a kabátom gallérját, széjjelnéztem.*

*Jól esett a hűvösség és jól esett szememnek
Az utcai lámpák... intése felettem
A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök.*

*Elfelejtettem, kik közt ültem és mit beszélünk
.....
Kiknek sorba megnéztem kezét, ruháját, arcát.*

*Van úgy, hogy nem bírok már az emberekre nézni,
Hangjuk sérti fülem, a testszín fáj szememnek,
S lelketlen szemgolyóik járása összehorzaszt.*

*Elkezdttem menni. Keztyűm felbúztam a kezemre
S néztem... Nem tudtam hova menjek,
Mentem mert csöndes éj volt és jól esett a járás.*

*.....
Nem is sétáltam; mentem, de nem tehettem róla.*

Mentem, mint egy darab lécs.....

*Egy ház előtt eszembe jutott, hogy laknak benne,
Külön familiák.....
Maguk alá gyűrték félkarjuk, felbúzták lábuk,
Elalúdtak. A fejök van legmesszebb egymástól.*

*Reggel fölkelnek. Fűtés, zörgés és rendetlenség.
Az ember járkál, áll és megnézi ráncos ágyuk,*

Aztán az órát. Sebbel-lobbal elmegy hazúlról.

*A hivatalba megy, vagy a törvényszékre megy fel.
Vagy.....elindítja boltját.
Soba el nem meséli, mit álmódott az éjjel.*

*Egy narancs sáros héjja került aztán utamba.
Cipőim jobbra-balra futtatták, húzták, tolták,
Míg megúntam s lerúgtam a járdáról örökre.*

*A fejem fölemeltem s a hűvös égbe néztem,
De semmit sem gondoltam az égről, csak felnéztem*

.....

Súroltam egy lámpát is, nem vigyáztam azért sem...

.....

*Elbagytam volt a villák vasrúcsait is, végig...
Mit szólanék, ha mézes hárfával, rózsafényben
Kinyúlna most a mennybolt, akár az Operában
S ... lejönne hozzám tízenkét angyal.....*

*S egyszerre kezdenének beszélni, össze-vissza:
Hogy vagy? Sokat búsultál? Mitől vagy olyan fáradt?
Ugye csúnya volt minden? Örülsz most? Hitted volna*

*... De már a hídon voltam, míg ezen spekuláltam,
A ligeti tó hídján ... félig elfáradva ...
.....az éji vizet nézni ...*

*Fölemelkedtem, mert nem akartam gondolkozni.
Végigmentem a hídon s megint
A Weingruber-kioszkat kezdtem szemügyre venni.*

*.....A nyár elment. A terraszi teli puszta asztallal,
Az asztalokon székek. Cipőim lassan visznek ...
..... és fák jönnek két oldalt némán.*

*.....Mint rabok a rabsétán
Fák, jobbról-balról fák s nem hallottam semmi hangot.*

Menni, olyan jó menni. Meddig lehet így menni?

.....

Elbagyni a ligetet, a várost és határát.

*..... Itthagyni lakásom, sok könyvem, sok nadrágom,
Barátot nevem, minden emlékem.*

*A fák közt
..... hosszú fasor. Hol a vége, még nem látom.”*