

Egy befogadói élmény nyomában

1970 tájt figyeltem fel Tandori Dezsőre. Egyetemi szemináriumokon éveken át megkérdeztem tanítványaimat, kik a kedves költőik. Szellemi-világnézeti beállítottságuk irányát mutatta a kapott felelet. Hiszen a líra nemcsak mint alkotás, de mint befogadói élmény is a lélek mélyére világít, onnan hoz híreket. A hatvanas évek első felében Váci, Benjámín, Garai neve volt a leggyakoribb. Ők jelentették a magyar „új hullámot”. Megszólaltatták — ahogy én neveztem — a „mindennapok forradalmiságát”: a személyiség méltóságára, autonómiájára építeni kívánó, dönteni, vállalni, s helytállni tudó, belülről vezérelt, szocialista emberség vágyát. Az évtized közepétől kezdve Nagy László, Juhász neve került előtérbe: a „káromkodásokból katedrális” indulata izzott. Majd az évtized végén Pilinszky, Weöres népszerűsége nőtt meg; jelezve egy kezdődő értékmódosulást: az egyéni lét kérdéseinek központi szerepét. S ezzel együtt feltűnt egy addig számomra ismeretlen költőnek a neve, a Tandori Dezsőé. Nemcsak az év eleji felmérő cédulák hívták fel rá a figyelmemet: az egyik legönállóbban és legmélyebben gondolkodó, a maga igazát állandóan, s szenvedélyesen védő, ellentmondani, s vitázni szerető hallgatóm, Tarján Tamás közvetlen beszélgetések alkalmából is rajongott érte. Az Adyéhoz hasonlította már-már a feltűntét. Egy ily visszhangot kiváltani tudó költővel egy tanárnak (ha valóban érteni akarja tanítványait) kötelessége a megismerkedés. Hivatásának komolyan vétele kívánja meg ezt. Kézbe vettem így Tandori kötetét.

A BEFOGADÓI ÉLMÉNY ELTÉRŐ SZINTJEI:

1. A SZOCIALISTA DEZILLÚZIÓ

(*Kétfajta ars poetica: elkötelezettség — önmegvalósítás*) Olvasva első kötetét, az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnek*-et, hatott rám Tandori. Ott éreztem benne a művészi tehetség két legfőbb ismérvét: a nyelvi-formai kifejező erőt és az önreflektáló, saját magával szembe nézni merő erős intellektust. A valóban újat azonban, mint általában mindig nem a technikai tudás, s nem is az őszinte, hiteles hang, de a versekben kibomló emberi magatartás adta: az a bizonyos „eszmei mondandó”. Ha nem is értettem egyet vele: átütő erejű, új emberi élmény közvetítődött. Tudatosította számomra ez a költészet, amit mint tanár az egzisztencialista filozófia növekvő hatásán, s az azzal vitázó gondolataimat fogadó ellenálló csenden addig is éreztem: értékváltás történt.

Az *Homage* volt a *Töredék Hamletnek* című kötetnek a nyitó költeménye, az egész Tandori-életműnek mintegy a prológja. Egyik legmélyebb lírai élményemre, *Ady Új s új lovat*-jára játszott rá ez a vers, annak volt mintegy a visszavétele. Válságos óráimban ezt az Ady-költeményt idéztem folyvást (s idézem ma is) a magam számára: a mást mondó, buktató, hiteket elvevő jellel szemben a történelemre nézés parancsa szól benne, a távlatok hite:

Ne rendeld romló nyájaidnak
Sorsa alá a sorsomat,
Az embered, ha nem ma-ember,
Kapjon új s új lovat.

A nagy Nyfl kilövi alóla
Kegyelmed egy-egy szép lovát,
De ültess szebb lóra az embert,
Hadd váglasson tovább.

Ezekre a sorokra visszhangzott Tandori más szava:

Ki szedi össze váltott lovait,
ha elhulltak, ki veszi a nyakába?
ki teszi meg mégegyszer az utat
értük, visszafelé, hiába?

Kérdőjel váltotta fel az Ady-vers profétikus, parancsoló felszólító módját; kételey, szomorúság annak történelmi hitét. Látószög-váltás ment végbe. A történelem csinálója, a büszke, vágató ember helyett a történelem elszenvendője került előtérbe. Az áldozatok felé fordult a tekintet. A partikuláris lett fontos a nembeli helyett: az egyszeri, az esetleges; az elesett élet. Tudatosítanom kellett a vers élménye nyomán a fiatalságban a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején végbement változást. Egy oly nemzedék nőtt fel, s ismert rá Tandori verseiben a maga életére, amelyen (főleg a prágai és a párizsi tavasz bukása után, 1968-tól kezdve) mindinkább úrrá lett a történelmi-társadalmi hitek elvesztése: a szocialista dezillúzió.

A később posztmodernnek nevezett nemzetközi kiábránduláshullám egyik korai, a szocialista társadalom körülményei közt kibontakozó művész-hírhozó-ját véltem felfedezni ilyképp Tandoriban. Egy oly nemzedék szószólóját, amely a „kizökkent időben” — hamleti szituációban — érezte magát. Nem hitte többé, hogy a társadalmi cselekvés az ember számára bármely kismértékben is könnyebbedést hozhat. Meggyőződése lett: a társadalomét nem, legföljebb a saját, egyéni életét csinálhatja meg értelmesen az én. Személyiségerkölcst váltotta fel a nekem mindmáig alapélményt jelentő társadalometikát; önépítéserkölcst a szolgálatmorált. A történelem magaslatain vágató, nagybetűvel írt, adys ember helyett az egyes lett fontossá. Az individualitás. A magyar irodalmi fejlődést nézve az addig előtérben álló, népben, nemzetben, emberiségben — azaz: nagyobb közösségekben gondolkodó — irodalmiságot — minden korábbinál feszítőbb erővel — más váltotta fel: az önmegvalósítás irodalmisága, az elszigetelt én ars poeticája; az a fajta látás, amelyet ellentétével — az elkötelezettséggel — szemben (némileg pontatlanul) l'art pour l'art néven tartott számon eddig a tudomány.

Hitelesítette és hitelesíti mindmáig számomra ezt a befogadói élményt a Tandori-féle hagyományválasztás. A magyar irodalomnak elsődlegesen személyiségben gondolkodó, el nem kötelezett vonulatához kapcsolódik, izlésrokon-szenve ide köti be. Nem Petőfit, Adyt, Móricz Zsigmondot avagy a népi írói mozgalom reprezentánsait idézi, de a Nyugat-nemzedék oly alkotóit, mint Kosztolányi, Babits, Szomory Dezső, s főleg az általa szinte újra felfedezett Szép Ernő. A két háború közti időszak művészei közül az *Ezüstkor*-nemzedék íróit érzi igazán közel magához: Jékely Zoltánt, Otlík Gézát, Weörest, a közvetlen elődök közül pedig az *Újhold* szerzőit: Pilinszkyt, Mátyás Ivánt, Nemes

Nagy Ágnes. Őket tekinti mestereinek. S a hagyományválasztáson túl a művészi formálás számos sajátja is innen érthető meg. A személyiség került középpontba. Az teremtett formát. A provokáló másság.

(*Provokáló másság: nyelvkritika-depatetizálás*) „Legyenek a dolgok egyféleképpen”-nel szemben „legyenek a dolgok sokféleképpen” volt Tandori számára mindig a szabály. Kereste az egyszeri, a megismételhetetlen, a mindig-más hangsúlyát. Hiszen a lényeg szerinte a különbözősben áll. Mintha csak a francia „új filozófusok” — Léwy Benoist — elméletét ismerte volna, egész művészete sugallta: nem szabad az általános alá rendelni az egyest. Így kaptak nála még a madarak s a játékmackók is mind külön nevet, nem általánosságok, de pótolhatatlan külön, egyéni létezők — Szpéro, Samu, Tili, Éliás, Pipi, Dömötör, Barnabás stb. — voltak. „Csak úgy hasonlíthatok rátok, ha — nagyon különbözőm, ha nyugodtan — különbözőzhetem” — ez jelentette az egyén számára a legfőbb programot. Feladatává lett, hogy merjen mást csinálni, „mint szokás, mást mint a többi”, merje vállalni „önléte másságát”. Ne adja fel soha a megszokott formákon és tartalmakon túli egyéni élet akaratát; a legnagyobb értéket: a személyiséget.

Belső tartalmait tekintve proteszt, tiltakozás volt ez a provokáló másság. Kihívást jelentett a konvekciók világa: a történelem, a társadalom uniformizáló erői ellen. Konkrétan pedig — kimondatlanul bár — de a szocializmus első aszkétikus-terrorisztikus korszakának nivelláló-egalizáló tendenciáit bírálta, utasította el. A frázisnak, hazugságnak ítélte jelszavak, manipuláló általánosságok világából akarta kioldani itt magát az egyes. Gyanakodva nézett mindenfajta — a nagy szavakat élettartalomként besulykolni vágyó — ideológiát. Üres, tartalmatlan, „titokban kiröhögött” dolgokat látott csak bennük; „feltörhetetlen polgáriságokat”. „... Nálam viszont — a leghevesebb szó is: mulandóság, — alapja csak a szakszerű szónak van” — írta. „Nem holmi eszmeiségek”, számára „ellenőrizhetetlen célok” jegyében kívánt létezni. Meg akarta tisztítani minden ilyentől a „talált tárgyat”: az egyéni életet. A *van* volt számára egyedül fontos, az egyetlen, ami nem általánosító, s így nem patetikus: a verifikálható, érzékelhető, konkrét valóság. S mivel a tudat mindig általánosít, teóriákat gyárt: paradox módon — s ön maga ellenére szinte — antiintellektuális, antiteoretikus beállítottságú lett egy nagyon is intellektuális s reflexív alkotó.

Nem volt hajlandó ez a személyiség dacával, a másság parancsával élő s gondolkodó író a hagyományos költői szerepek vállalására. Elutasította mind a Próféta, mind pedig a Művész önstilizációját. A formateremtés nem utolsó sorban épp arra szolgált, hogy kioldja ilyen hazugságnak vélt szerepekből önmagát az egyes. S mivel a kész, preformált szerepet az irodalom adta, ennek alapanyagát — a nyelvet és a művészi formát kérdőjelezte meg. Reflexió, kritikai felülvizsgálat tárgyaivá lettek — tematizálódtak — mind a nyelvi, mind pedig a művészi eszközök. Elidegenítő — nyelvkritikai és alkotáskritikai — gondolkodásmód került előtérbe. A nyelvkritika a depatetizálás, a költői eszközök kritikája pedig a depoétizálás irányába vitte az alkotást: az antiköltészet, az antiregény felé.

Mint legszembeötlőbben az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet versei mutatták, a rendteremtő nyelv szétzúzásával is ki akarta oldani önmagát a konvenciók üres világából a más törvényű élet. Hiszen a nyelv mint eleve kész tartalmakhoz hozzáidomult, átörökölt eszköz nem képes kihordani a

mindenkitől különbözöt, mást, megmerevedett klisék börtönébe zár. „Belül olyan tökéletes a szándék”, „belül az ember önmaga légies változata” — hangoztatta számos változatban, a nyelv viszont a maga kialakult szavaival s szólamaival: az általánosba, a nem különbözőbe, a megszokottba visz át. „Amit önmagadban oly üdvre kigondolsz, — nem dől-e össze mihelyest közelebb szólsz?” — panasolta a vers. Az egyéni, az egyszerű, a megismételhetetlen közléséhez egy más, a megszokott grammatikából kiragadó beszédmódra lett volna szükség. Oppozícióba került a költészet a bénító, lefogó, már pusztá létükkel élethazugságba lökő, nyelvi-nyelvtani konvenciókkal. A maga eredeti, századeleji funkciójában, mint a hazugságot, az értékek kiürülését felmutatni hivatott fintor, életre kelt a régi avantgárd. Megsokasodtak a képversek, a nyelvi jel nélkül, illetve a kevés nyelvi jellel szóló költemények. Verssé lett például egy sakk-képlet —, egy jambikus séma, a nap és a hold felkeltét jelző óra- s percszámsor, egy szótárrészlet avagy az ábécé.

Az ilyen típusú, tüntető, depatetizáló — pátoszromboló — avantgárd grimaszok később háttérbe szorultak ugyan, de a depatetizálás mint tendencia változatlan maradt. Egyfelől a nyelvi szabályokat felrúgó fragmentarizmusban, töredékességben, „hiánylírásban”, másfelől pedig a rögtönzésszerű, spontaneizált, közvetlen empirikus tényekhez tapadó írásmódban később is megmaradt, mint rejtett formáló. Alaktani síkon ott tükröződött ez a jellegzetesen tandoris, mondatok egybesűrítő szótömörítésekben, vulgarizmusokban, lemeztelenített ragozásokban, s ragvariációkban, mondatnain pedig a hosszan kanyargó, illetve a kihagyásosan, lóugrásszerűen szerkesztett, vágott, mondatokban. Sugallták ezek már egymagukban is a nyelv elégtelenségét; a kimondhatatlant. Mint ahogy azt tette egy más szembeötlő, szinaktikai, formai sajátosság: a közlő, tartalmi tényezőkkal szemben a formális, szerkezeti elemek váltak hangsúlyossá. A névelők, névmások, viszonzszók, kötőszók, módosító szók léptek előtérbe. A szokásosnál sokkalta nagyobb szerepet kapott a kifejezésben az interpunkció és a tipográfia. Felszabadult ennek néma beszéde. El nem használnak tünt még költőileg a látható nyelv, a vizualitás. Közvetíthette a nyelv kritikáját.

Látszólag a fragmentarizmus ellenlábasa volt ugyan, de a lényegét nézve ugyanazt a nyelvkritikai, depatetizáló szándékot tükrözte a rögtönzésszerűség, a már-már az automatikus írást idéző, ellenőrizetlen, nyelvi játékokkal teli szétfolyó beszéd. Félreütések, félrehallások, téves olvasatok, hibás ejtések stb. révén szinte „írta” önmagát itt nemegyszer a nyelv. Spontaneizálódott. Függetlenítette a bevett, elfogadott beszédlógikától a maga folyamatát. Kitérni akart a konvenciókból. Depatetizált.

(*Provokáló másság: alkotáskritika — depoétizálás*) A nyelvkritika mellett, mint másik összetevő, alkotáskritika — depoétizálás — határozta meg Tandori Dezsőnél a művészi formálást. A költőiség mítoszát oszlatta a mű. A tendenciát kirívóan jelezve oly montázs született ennek jegyében, mint például a Vas Istvántól elemzett *Mottók egymás elé*. Kosztolányi Csáth Géza öngyilkossága alkalmából írt költeményének (*Csáth Géának*) és egy elsősegélyre való felhívás tényszerű, száraz szövegének, a költőinek és a vulgárisnak szembeállítására, együvé rántása felszínre hozta, amit a költőiségben veszélynek érzett: a túlzást, a manipuláló érzelmi habzást, az átpoétizáló pontatlanságot; a nem őszinteséget. Éppen ezért ő inkább depoétizált. Küzdött az egyszerűt, az egyéni, az illúziómentest felmutatni tudó, nem manipuláló, hiteles szóért; egy oly költészetért, amelyben (ahogyan írta) „ne legyen indulati túlság”. Ennek a törek-

vésnek voltak eszközei (csak a legszembeötlőbbeket megnevezve itt) egyrészt az elidegenítés, másrészt az understatement, az alulközlés, harmadrészt pedig a tudatfolyam-, illetve észlelésfolyam-megjelenítés.

A brechti értelemben vett elidegenítés megteremtése érdekében állandó alkotói önreflektálás, az alkotó folyamat ironizáló, demitizáló felülről nézése jellemezte a Tandori-lírárt. Nem az ihlet látszott, hanem a munka. Beavatott a hős a műhelytitkokba. Már-már a Dadára emlékeztető fintorokat vágott, csak hogy ne vezesse félre a gondolkodni, saját szemével látni köteles olvasót, s hogy ne ejtse csapdába saját magát: ne vigye el akaratlanul bár, de hazugságok felé az automatikusan is manipuláló, sodró költőiség. „Az új versszak tanácsstalanságot jelzi / folytatom, majd csak lesz valahogy” — jegyzi meg például, felmutatva nyíltan a műhely köznapiságát, a munka fércseit. Megteremtette a spontaneitás poétikáját, imitálta a mindig rögtönzést, hol más irányba vihet például egy gépelési hiba, egy puszta melléütés. Varázstalanította az élet valós arcát eltakarni képes varázslatot: a költőiséget.

Nemcsak az alkotás mítoszát oszlatta, de a költőét is. Eldobta mind a prófétai, mind a művészi koturnust. Az ő verseinek szerzője puszta mesterember, nem kivételes, de mindennapi lény, aki rongyos fülű szatyrokkal jár a „terenpen”, a budai utcákon, cipeli a madáreledelt: a szotyola-búza elegyet, a búrízst, s a sajt hulladékot; pogácsát eszik a Bem mozi melletti pincében, májashurkát a Klauzálon, a maga mindennapi biológiai esetlegességével van jelen: a „szarás, mosdás, hajvíz, borotválkozás” is hozzátartozik. A felemelt, pátoszos, ünnepi hangra oly igen hajló magyar költészetbe az ironia tört be. Az identifikációs, azonosuló befogadás az elidegenítő effektusok révén gondolkodóivá, kritikaivá vált.

Ugyanezt a célt szolgálta, mint másik jellegzetes művészi eszköz, az alullicitálás, az alulmegnevezés — az *understatement* is. Amit Szép Ernő lírája, Kosztolányi *Meztelenül-je*, *Halotti beszédje* kezdett, itt kiteljesedett: a vers minél közelebb akart kerülni a prózai beszédhez, a mindennapokhoz. Jellemző vonása lett például az egyéni stílusnak a díszítő jelzők majd teljes hiánya avagy az enjambement-ok megugró száma. Tandori él talán költészetünkben a legmerészebben ezzel az eszközzel: nemcsak mondatokat, hanem csak szölamokat, de szavakat tör szét. Elmossa a sor- s rímhatárokat folyvást az áthajlás. S a prózaiságot tovább fokozón nivelláló költőietlenség lett uralkodóvá. Ha egy-egy patetikusabb szó itt-ott kicsúszott, azonnal visszarántott a köznapokba valamiféle nyomatékosított vulgarizmus. Jellemzően mutatta ezt a tendenciát a fordított irányú metafora-, illetve hasonlatszerkesztés. Nem a köznapitól el, ellenkezőleg, a köznap felé vitte a hasonlítottat itt a hasonló: az utcákon például „jelmezkölcsönzőből szedett hideg szél” fújt. Az ellenköltőiség lett forma-diktáló.

Végül mint a depoétizálás harmadik lényegi, művészi eszköze megjelent a sajátos Tandori-féle tudatfolyam-, avagy pontosabban: észlelésfolyam-líra, a „kistények” lírája. Ha az egyén nem akart manipuláló általánosságokba veszni, parancs lett számára a minél erősebb konkrétság, az érzékelhető tényekhez való tapadás. Mind a lírában, mind a prózában a dokumentarizmus lett a tendencia; a törekvés arra, hogy a költő ne tegyen mást, mint mi feladata: figyelje önmagát, a maga világát, azt mondja el, mit lát, mi verifikálható, ami vele s körötte történik, minden más metafizika, hazugság, fikció. A felnőtt hitevesztést kiteljesítőn létrejött a konkrétan észlelt, egymást követő, külső és belső állapotok rögzítésénél a maga számára szigorú határt szabó, Tandori-

féle, dokumentarista költői beszéd: a naplóíra és a naplóregény. A Joyce-i tudatfolyam-ábrázolásra emlékeztetett némileg ez a fajta művészi formálás: a közvetlenül észlelt tények, valóságlemek, s a hozzájuk kapcsolódó asszociációk határozták meg a művek menetét. Ezen a kereten belül vibrálón ugrált a költői látás a különböző tér-, cselekvés- és idősíkok között: egybemontírozta szinte őket.

Egyetlen ember világát fogta csak át az így közvetített tapasztalat, de azt gazdagon, mélyen, sokrétűn. „A kicsiny dolgok monumentuma” készült. Joyce nyilatkozta egyszer magáról: ha Dublin elpusztulna, rekonstruálni lehetne az Ulysses-ből. Így lehet Tandori írásaiból is rekonstruálni Budapest egy részét, főleg a Vízivárost és egy ott élő ember mindennapjait. A funkciót nézve pedig művészi formát kapott ezen a lírai dokumentarizmuson, észlelésfolyam-lírán keresztül egy nemzedék élménye: a kiábrándulás, az elvesztett távlat, az elvesztett egész. A dezillúzió. Mintha csak Kosztolányi *Kétségbeesés*-ének ars poeticáját vitte volna következetesen végig a költő:

Jobb is nekem nem nézni az egészbe,
belefogózni egy-egy csonka részbe

— — — — —
Mert idegen és őrült az egész,
de nyájas és rokon velem a rész.

(*Privatizáló lét — történelmi lét*) Mint a depatetizálás és a depoétizálás egyaránt tanúskodott róla: minden konvencióból, általánosító összefüggésből kioldott világban kívánt élni a Tandori-művek személyisége; messze a nagyobb — közvetlenül nem áttekinthető, s így általa üres szólamnak, illuzórikusnak vélt — közösségektől, nemzettől, osztálytól, társadalomtól, történelemtől. A *tipikus hős — tipikus körülmények között* engelsi formuláját alkalmazva rá, mint tipikus körülmény a „magánvilág”, a privat lét illetett az így ábrázolt hőshöz. Ez lehetett csak a hozzárendelt létezési tér: az intim szféráé. Jellegzetesen befelé forduló lett a Tandori-életmű. Ez határozta meg a tipikus körülmény három lényegi összetevőjét: a művészi szintért, a mellékfigurákat és a cselekményt.

A szintért tekintve, mint Kosztolányinál, „négy fal között” — Tandori szavával —: „padlóval-mennyezettel védve” zajlott itt a lét. Zökkenőt okozott minden, ami kívülről érkezett. „Váratlanul — érkező levél, újság ártalmasan — hat egy zavartalan napra” — panasolta a vers. Nem volt itt az ének semmi más óhaja „azon túl mint hogy hagyjanak békén”, s hogy ne legyen rohanás a napja, „mikor nekem arra semmi szükségem vagy okom” — ahogyan írta.

A környezetrajzot kiegészítve az intim szféra határozta meg a főhős mellé felvonultatott szereplőket is. Csak oly lények tűntek fel, kik békésen befértek ebbe a padló és mennyezet által határolt világba: Tradoni és Tradoniné mellett játékmackók, kaktuszok, koalák, s mindenekelőtt lakásba szelídített, kálitkás madarak. S nemcsak a mellékfigurák: a privátszférát reprezentálták az események is. „... Ma Csucusu már udvarolt Szpérónak. — Ezek nálunk a nagy események” — leltározta a vers. Naplószerű leírása folyt a zárt hétköznapiaknak: madárgondokról, bokaficamról, sötétben való cseresznyeevéstről stb. szólt a beszámoló. Fontos és nem fontos keveredett egybe. Jelezve a belső védettséget: a külső világ hierarchizáló értékszemlélete ide nem hatolt be.

Kiteljesedett mindezzel az illúzióvesztés belső logikája. Ahol a történelem mint messzi cél elesett, hol tűnt annak távlata (nem véletlen, hogy a Tandori-

költészetben ábrázolt világnak csak jelen ideje és múlt ideje van, a jövő jóformán teljesen hiányzik): szükségszerű lett ott az intim szférába való bevonulás, a visszahúzódás a féltett „csigaházba”. S szükségszerűen felmerült a kérdés: nem kellene-e elszakítani minden szálát, mi a külvilághoz köt, még az utolsót is, az írott üzenetét. Fölébredt a vágy, „hogya többé nem szólni soha”. Ott kísértett a Tandori-írások mélyén a Rimbaud-probléma, ami szerint „minden művész alapkérdése”: „az abbaahagyásé”. Mint Camus *Bukás-ának* modern Szent Jánosa, teljessé kívánta tenni a privátba zárkózást. Elvonulni vágyott a csöndbe, hallgatásba, a legbensőbb bensőbe: az inkognitóba.

Társadalomra, történelemre néző elkötelezettség jegyében gondolkodva negatív könyvelődött el eleinte bennem ez a magatartás. Ha az író tehetségét nagyra becsültem is, nem határoltam el magamat azoktól, akik csak gúnyolódni tudtak a versekben ábrázolt, privatizáló, leszűkült világon, „verébszagú” léten. A befogadói élménynek ezen a szintjén alkalmas volt ez a művészet szerintem arra, hogy elősegítse egy célt, s hitet vesztett nemzedék belső megértését, s az ő kiábrándulásuk okait keresve még fokozottabban elgondolkoznak azon, mi 56 után mindig problémám volt: nem sikkadt-e el még a lukácsi eszmekörben is a személyiség és a személyiségetika fontosságának a kérdése. Vajon nembeliség és individualitás dialektikája (partikularitásnak nevezve ezt az utóbbit) nem vált-e túlzottan hierarchizálttá? Nem homályosodott-e el annak a tudata, hogy a kettő nem lehet egymásnak alárendelt: közösség és személyiség egyformán érték, a mellérendelés itt az irányszabó; a dialektikus, partneri viszony; a konszenzuseresés.

Mindez azonban csak hangsúlyt módosított, értékrendet nem. A létezés egyetlen, emberhez méltó formájának a történelemre néző, cselekvő életet — a prométheuszi magatartást — véelve, kritikai fölényvel néztem a Tandori-művek intim, zárt világát. A '68 körüli kiábrándulás — szocialista dezillúzió — lecsapódását véltem csupán jelen lenni benne. Egy oly nemzedék életérzését, amely úgy érezte, hogy „megállt az idő”, és ahogy Alföldy Jenő találóan írta: nem tartotta alkalmasnak saját korát arra, hogy citoyenként éljen benne az én. A szocializmus korábbi hiteivel vitázva felcserélte így az előjeleket: nem a közösséget — a személyiséget nyilvánította a legfőbb értéknek, azt állította mindenek fölé. Visszavonta mintegy a lenini tételt, miszerint társadalomban élni és a társadalomtól függetlennek lenni nem lehet. Ő ezt próbálta meg: a teljes elszakadást, az önépítő, önkiteljesítő függetlenséget. S eleve bírálón, gúnyosan ítélte meg minden nembeliségben, történelemben — közösségben — való gondolkodást.

Korbetegséget láttam innen szemlélve inkább a Tandori-lirában, s nem megvilágító, ösztönző korélményt. De az ily jellegű kritikai hozzáállás ellenére sem lett elintézett üggyé számomra ez a költészet. Magamban hordtam nem egy nagy erejű sorát. S mindjobban éreztem, amit a költemények proteszt-jellege, hazugságokat oszlató ereje már egymagában sugallt: ott hat ezekben a művekben, ha elironizáltan, rejtett módon is, valamiféle rendkívülien mély erkölcsi komolyság.

A privátba — a természeti emberbe — beszűkített én legfőbb témája évszázadok óta az Érosz és Thanatosz, a szex és a halál. S paradox módon épp ezek hiányoztak a Tandori-féle „privatizálásból”. A halál jelen volt ugyan, de másképp mint a dekadens magánélművéség költészetében: nem a saját végtől való rettegeként, de a másik féltéseként. S erkölcsi komolyságot jelzett a végleteki való kiélezés is. Az *aut-aut* jegyében való gondolkodás. „Valamit vagy

tényleg csinálunk, vagy nem” — vallotta magáról a költemények hőse. Saját döntéseit maradéktalanul, akár önmagát veszéjtőn is, de végiggondolta. Hiányzott belőle a cinizmus legyintő, alkudó kényelmessége. S etikus komolyságról tanuskodott egy beszédes rájátszás. Igaz: rejtetten, hol képversszerűen, hol ironizáltan, groteszkesített formális szerkezeti sémaként (helyhatározói állítmánnyal szóló mellérendelésben), hol úgy: „*A fűnyírógép (odakint) — Vilanyborotvám (odabent)*”, hol pedig úgy: „*hogy fölöttem, hogy bennem*”, de visszatért nála a kanti *Kritik der praktischen Vernunft* záró fejezetének nyitó maximája: „*A csillagos ég felettem, az erkölcsi törvények bennem.*” A láthatatlan, rejtőzködő énbe — az inkognitóba — szigorú parancsként ez volt beleírva.

Ezt az erkölcsi igényességet érezve ott benne, egyre kevésbé elégitett ki a befogadói élménynek a dezillúziót, a tüntető másságot középpontba állító, elsődleges szintje. Mind jobban tudatosodott bennem egy másik, mélyebb szint. Mert nemcsak a költemény polifón, rétegzett, hanem a reá visszhangzó recepció is. Elválnak benne a különböző s nemegyszer egymással is polemizáló élményrétegek. Az egyes formai sajátosságok, részpoétikumok (belső nyitottságuk, többfunkciójúságuk következtében) a központi élmény változó jellegének megfelelően folyvást más-más értelmezési rendbe illeszkedhetnek be. A Tandori-műveket olvasva mind erőteljesebben érvényesült nálam a recepcióesztétikának ez a törvénye. Egyre inkább nem a dezillúziót alapul vevő, de egy másfajta recepció szint került előtérbe: a műveiben sejlő, nyugtalan, kereső, erkölcsi komolyság. A befogadói determinanst mind határozottabban az jelentette.

A BEFOGADÓI ÉLMÉNY ELTÉRŐ SZINTJEI: 2. A KERESÉSÉLMÉNY

(*Az otthontalanság s hordozó motívumai*) Csupa játékosság, minden elméleti komolykodást félrelegyintő irónia, gúny jellemző Tandori Dezső művészetére, de csak a felszínen, a legkülsőbb rétegben. A mélyben — az inkognitóban — a túlfokozott érzékenység a versek hősénekegyik lényegi ismérve. Összerezzen itt a versi én minden durva szóra, legyen az „egy talán részeg, talán kötekedő lakó” hadonászása és káromkodása vagy egy kocsikísérő részéről jövő „cél és értelem nélküli” ráordítás. Bántja az irodalomban észlelt „tülekedés”. Fáj neki minden közönségesség, még a saját idegeiből feltörő, ajtóbecsapó indulatosság is. Érzékeny arra, aminek megjelenési formája csupán a durvaság: az életet átjáró otthonhiányra. Más arcot kap e felől az érzékenység felől szemlélve a privát szférát, a leszűkítettség, módosul a játékmackók és a gombfoci-bajnokságok gyermeki képe: az egyik legfőbb emberi minőségi szűkségletnek — az otthonigénynek, az otthonszeretetnek lesz mindez szimbóluma. A József Attila-i „játszani is engedj” jelenik meg benne.

Központi helyen áll a Tandori-életműben az *otthon* gondolata. Az otthon hiányából, az otthontalanság érzetéből ered verseinek és „regényeinek” a nyelvi-formai játékosságok mögött folyvást kísértő, sötét alaphangja: a szomorúság, a tragédia árnya. Végigkísértő, releváns motívum ebben a lírában a védettség megszűnte, a „karácsonyos helynek”, a szülői háznak lassú szétesése. Látszik a kiürülő hajdani lakás, ami már csak „szoba”, s honnan „apánk, anyánk véletlenül se integet”. Kísértének az apához kötő hajdani séták, emlé-

kek. S főleg végigvonul mindegyik kötetén az otthon örök szimbólumalakjának, az anyának a képe. Felrémlik az otthontalanság helyén, „a hosszú távú kórházban”, az elfekvőben való tengődése és végső távozása, amint ott marad „a plasztik lepedő alatt”. Örökké él itt a versekben „a Körönd melletti utca halottja”. Az én egyéni olvasatomban ez Tandori Dezső költészetének, ha nem is leggyakoribb, de mindenesetre a kulcsmotívuma. A lírai világot számomra mindenekelőtt ez magyarázza: az anya hiánya, az otthon hiánya. Ez teszi szerfölött érzékennyé ezt a költészetet a tragédiára.

Ezért lesz jellemző lírai műnem benne az elégia: a bánat hordozója. Ezért kísért folyvást az otthontalanság örök szimbóluma: a halál gondolata, ez az „értelmetlen és kegyetlen dolog”, a „nincs folytatás”, a „múlás”, a Szép Ernő-i „meg kell itt halni” mély szomorúsága. Paradox módon még a remény ideje, még a jövő is, ha nagy ritkán felvillan, a halál gondolatát, a másik távozásának félelmét hordozza. Nemcsak egyik regényében, Tilinek a kis zöldikének eltűntét nyomozó *Sár és vér és játék*-ban, de minden mozzanatában egy békés otthonokat szétdőlt „bűntény” nyomában jár ez a művészet: a halál nyomában. Kielezeten látszik innen szemlélve az élet fájó sebe, kiismerhetetlensége, „az alig semmi tudás”. Az, hogy egy véletlenszerű világban élünk, hol „mindig megfoghatatlan, — hogy az ellobbanó láng hova lobban”, hol nem kap választ a „legfeleltesebb kérdés”: az emberi *miért*. A végtelen űrt érezzük csak meg a gondolkodás során: „ahogy a szél rugdossa — a hold behorpadt konzervdobozát”, s marad az örök zürzavar, válasznélküliség; „marad az égboltnyi kereszteződés”. Kísért a versekben folyvást a határozatlan névmás és a kérdőjel. Rejtélyes, ismeretlen világban jár az olvasó.

Jellegetes, tandoris grammatikai poétikum, hogy tárgyak lesznek az én helyett olykor cselekvővé. „Új tények csúsznak alám”, „kapud elé jönnek a labdák” — írja például. A versek énje önmagáról gyakran mint *te-ről*, vagy harmadik személyben szól, jelezve mintegy a személyragozás nyelvi beszédén át, hogy elszenvedi itt csupán az egyén az életet, tehetetlenül, pusztá áldozatként. Két semmi közt, születés és halál dátuma közt, a ... tól — ... ig-et jelző „gondolatjelen” egyensúlyoz csupán a létezés. S hiába vonul fel az idő ellen — mint a *Meghalni késő, élni túl korán*-ban — a játék, a művészet, a Nagy Gombfoci Bajnokság és a Szép Ernő-i „Összes” — az idő, a múlás meggátolhatatlanul halad körülöttünk, nem halkul az elválásmotívum, a „hogyan fogok elválni a tizenegyektől”. Az otthon ellentéte, az idegenség, az otthontalanság, a „sár és vér” sejlik mindezek nyomán. Ontológiai pesszimizmus kísért: a játék visszája — diszkrét nihilizmus.

Lukács különböztet egyhelyt cinikus és tragikus nihilélmény között. Tandori nihilizmusa jellegetesen ebben az utóbbi típusba tartozik. A „talált tárgy”, az élet átmeneti tulajdonosának, a felnőtt embernek nihilélménye ez, kinél ugyan hiányoznak a mindent magyarázó identifikációs ideológiák, se túlvilági, se evilági távlatok hitével nem oldja a magányt, a semmi érzetét, de nem is hódol be neki cinikus közönnyel. A versek alaphangja: a mindig-kérés. Az egyéni életet laboratóriumává átváltoztatni akaró, kísérletező-kutató emberről vall a legfőbb tanú: a sajátos, egyéni stílusalakítás a nyelvi teremtés.

(A kereső ember és legfőbb ismérvei: a bizonytalanság s a gondolatiság)
Tandori műveit olvasva mindinkább nem az öncélú, formai játékot éreztem fontosnak a különböző, meghökkentő, nyelvi-formai kihívások mögött, de a nem belenyugvó problémalátást, az ismeretlenben való tapogatódzást, az örök

keresést. Ebben vélem ma már megtalálni az életmű egyik legfőbb formáló elvált. Erre utal egymagában az alkotói enciklopédikuság. Vált művészeti ágak és műfajok között mintha csak a legmegfelelőbb nyelvet keresné, a leginkább célhoz vivő, közlési módot. Elsősorban szépirod, de megpróbálja rajzban is kifejezni magát. Mindenekelőtt lírikus, de a vers mellett a széppróza, az esszé, a mese, sőt: a detektívregény is lényeges szerepet játszik öntükrözésében. Mint műfordító is rendkívül termékeny: otthonosan mozog idegen életművek és gondolatok bonyolult rendjében. A saját anyanyelvén a versben is kipróbál számos kínáló változatot: a szonettet éppúgy, mint a makámát, a villoni balladát avagy a klasszikus verselést. Ady, Kosztolányi, Szép Ernő, Jékely, Pilinszky, Juhász stb. manírjában egyaránt képes verseket írni: a keresés árca nála a felvett idegen máz.

Élményvilága — igaz — szűk, körülhatárolt, de nem utolsósorban azért, hogy lehetséges legyen egy minél gondosabb, alaposabb mélyrehatolás. Hiszen az élmények értékét sosem extenzív gazdagságuk méri (akkor utazó ügynökök és külkereskedők tudnának legtöbbit az emberi világról), de intenzitásuk; az, „hogy milyen mélységből, emberi szerveződésből, bensőből jön felszínre jól illő szó”. S Tandorinál szűk tematikán belül ugyan, de mélyről érkezik. Maradék-talanul fel akarja mutatni az ént, az egyszeri embert, ezt a nem pusztán génekből, de múltból, emlékekből, s egy állandóan újratelemző, alkotó jelenből — élményekből, olvasmányokból, s nem utolsósorban vállalásokból — létrejött mikrokozmoszt, univerzumot. Az írás egyben expedíció: személyiségkeresés, út önmagunk felé. A kereső ember kettős ismérve tűnik fel folyvást írásaiban: egyrészt a keresés művészi helyzete: a bizonytalanság, másrészt a keresés jellegzetes tette: a feszült gondolkodás.

Jogos Tandori kapcsán a filozófiai relativizmus emlegetése. Nem véletlenül Musil fordítója: átüt művein a tétovaság, a belső kételkedés, a kérdező, kereső bizonytalanság. Megkérdőjelezi ez a művészet a körötte lévő, adott világot, ezt a „nem-is-tudod-miféle-közeg”-et. S megkérdőjelezi saját magát is: az én-identitást. Cserélgeti nevét, szerepeit. Nem tudni ki ő: „tandori...? nat roid...? tradoni...?” — ahogy utolsó regényének, a *Meghalni késő, élni túl korán*-nak a címlapja jelzi. S megkérdőjelezi vállalt szerepeit, saját életét. Így mindenekelőtt megkérdőjelezi magában az író. Ott él benne a kérdés: érdemes-e írni egyáltalán? Hiszen „a kidolgozás által paradox mód akaratlanul gyengül” a gondolat; hiába, hogy „belül olyan tökéletes a szándék”, nem tud megfelelő szavakra találni sosem a közlés. S egyáltalán: érdemes-e fáradni azért. Hiszen ahogy *Merre nézzünk, mit érezzünk* című versében írja: „Van-e közhaszna oly magánvilágnak / amilyenről én beszámolhatok? / Helyes-e, hogy ily aggályos vagyok? / Helyes-e viszont hogy akárki láthat?” Úgy érzi a „töltekezés szavak” költészet lehet csak az övé, a lényeg ugyanis sosem mondható el. S mint olvasóban is kísért a kétely, ahogy esszégyűjteményének Thoreautól vett mottója jelzi: „Lehet az Uranust hallom, lehet a zsalu sarokvasát”. Uralkodó benne a biztonságvesztés.

S megkérdőjelezi ez az íráság mellett élete másik legfontosabb vállalt szerepét, köznapi tettét, a madárgondozást. Utolsó verseskötetének, *A megnyerhető veszteség*-nek egyik visszatérő motívuma ez. Vivődik rajta: nincs-e igaza „jó mesterének”, aki „ha teheti megemlíti, minek / vagyok-vagyunk madárfigyelők, s hogy ez / a könnyebbik megoldás, sőt, kitérés / valódi dolgok elől”. Kísért a kétely: „Ér-e valamit is fáradozásunk / hogy némelyeket túlélni segítünk?” Hiszen, ha túlélnek is a telet a rigók: „... mi szerepem — lesz abban?

Elhanyagolható? Miért — kinlódodom akkor? Miért nem csinállok — valami mást?” Utolsó regénye, a *Meghalni késő, élni túl korán*, ez a mindennapjairól szóló beszámoló tele van ilyen miértekkel. A kérdőjel benne a releváns írásjel.

A bizonytalanság atmoszférája lengi be a Tandori-féle művészi világot. Hiába fogódzik a látható, érzékelhető tényekbe az író. Hiába tesz úgy, mintha csak Wittgenstein híres formulája szabna neki törvényt: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”. Tudja, hogy amiről beszélni lehet, ami konkrét, tapintható, valójában az is megfoghatatlan, az is elillan. Nem véletlen, hogy — amint Béládi felfigyelt erre — a *mintha* számára a kedves kötőszó: mintha-világban, kvázi-világban él a versí hős. A bizonytalanságban. Ezt közvetítik a legkülönfélébb nyelvi elemek.

Mindenekelőtt az írásjelek sugallják a műveket átható kereső kételyt. Kevesen használták fel irodalmunkban a Tandoriéhoz hasonló következetességgel ezt a grammatikai eszközt, mint poétikumot. Tudja, hogy a kérdőjel, gondolatjel, három pont, zárójel önmagában is beszél. Számos egyéb funkciójuk mellett — a több funkciójúság elvének megfelelően — a tétováságot is sugallni tudják az interpunkciók, s főleg sugallja ezt együttes halmozásuk. S külön is alkalmas erre az idézőjel. Egyik legkedveltebb interpunkciós metaforája ez. *Sár és vér és játék* című regénye például végig erre épül. Hiszen — mint *Előszó Paul Klee*hez című versében írja —: „Minden csak idézőjel”. Sejtet, eltávolít ez, túlmutat magán: tükröződik benne a dolgok összetettsége: a megfoghatatlanság.

S behatol a kétely, a bizonytalanság a versí alaktanba. Megsokasodnak a konkrét jelentés nélküli szavak: a bizonytalansági tényezőt jelentő határozatlan névmások, névutók, kötőszók, módosító szók stb. S a bizonytalanság alakítja a művek szintaxisát. Nyitottá, töredékessé válnak a mondatok: beléjük költözhet a sokirányú sejtés. Mint stiláris alakzat törvényszerűen kerül előtérbe az elbizonytalanító kételyt már egymagában szuggerálni képes stiléma: a paradoxon. Egy paradoxon — „megnyerhető veszteség” „Minden és Sosem” — itt az élet is, melyben (mint Szép Ernőt idézve írja) egyszerre „rossz élnie és szép élnie”.

Verstani szinten a kétely, a bizonytalanság sugallatát erősítik fel a jellegzetesen tandoris, távolról összecsengő, enjambement-nal gyengített, alig észlelhető rímek; ezek a „feltételes rímek” — ahogy ő nevezi. S ugyanennek az érzésnek lenyomatát adja (legalábbis részben) leginkább kedvelt közlésformája: a magánbeszéd, a belső monológ. Véletlenek, spontaneitások, állítások s visszavonások uralkodók benne; nincs lezártág, érvény, befejezettség. S ott tükröződik a bizonytalanság a verstípus megválasztásában. A hosszú, illetve a félhosszú vers a Tandori-kedvelte lírai változat. Külön könyvben (*Az erősebb lét közelében*) foglalkozik vele. Az elbizonytalanító nyitottságot, összetettséget, a több fajta modulációt jelöli meg legfőbb ismérveként. „A zihálás, a nyitottság, az intellektuális útjárás, a töredezett futam” költészete ez szerinte, mikor „nem homogén közegben, nem egészen értett vezérfonal mentén haladunk”. Az ismeretlenbe vezetnek ezen a verstípuson át a kereső léptei. A gondolat a bizonytalanba nyúl.

Ahol a bizonytalanság, a kétely, a kérdőjel jelenti a művészi helyzetet, ott (legalábbis igényes életek esetében) szükségszerűen az intenzív gondolkodás lesz a tipikus cselekvés. A kétely választ, a bizonytalanság bizonyosságot, illetve ezért megküzdő emberi tettet: gondolkodást kíván. A felnövő kérdőjeleket csak a cinizmus legyintheti félre, az erkölcsi komolyság szembenéz velük.

Minden felszíni antiintellektualizmusa ellenére is a huszadik század egyik leg-gondolkodóbb magyar költője Tandori Dezső. Még *ars poética*-ját is ez határozza meg. Jól tudja, hogy a művészi érték nem utolsósorban tartalmi kérdés: a világképen múlik. „Érdeklődésünk — írja — ... mégiscsak attól támad vagy tűnik, hogy mennyire maradandó a problémakör, amelyet az író feldolgoz.” Költészete a huszadik századi magyar lírának azt az Adyval kezdődő vonulatát folytatja tovább, amelyben a gondolatiság az egyik legfőbb formai meghatározó. Nyelvalakítása egyértelműen tanúskodik erről.

Jelen van a gondolatiság már egymagában a tipográfiában: a kurziváló vagy verzállal élő kiemelésekben. Nyelvi nyomatékot ad a gondolati igény. Jelen van ez az indázó, barokkos, közbeszúrásokkal telített mondatszerkesztésben, s jelen a mondatformálás másik típusában: kihagyásos, vágott, szökellő mondataiban. A gondolat nyugtalan, belső, ugráló váltására utalnak a gyakori szakító kettőspontok s értelmezős szerkezetek is.

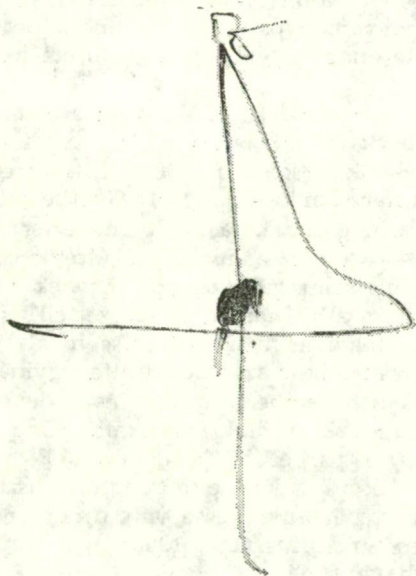
A gondolatiság híreit hozza elvont főnevekhez való vonzódása. Szereti az igei névszókat. Abba az irányba tágitja a nyelvet, amely a gondolatilag, filozófiailag kiművelt nyelvek sajátja: a főnevesítés felé. Főnevesíti nemcsak az igéket, de a névmásokat, névutókat, határozószókat, sőt a ragokat is. Fogalommá gyúrja a nyelvbe sűrített tapasztalatokat. S bátran teremt új szavakat is, megtold régieket, ha fokozódik azzal a gondolati-érzelmi erő. Olyan neologizmusokat lehet kihalászni például pusztán legutolsó, *A megnyerhető veszteség* című kötetéből, mint például: *tülekvés, hivatáslag, találomos, környezés, elürül, zöcskődik, kavarul, koszvadó, családozás, csurizik, ficsergő* stb. S főleg jelzik e gondolatiság igényét összetételei, a különféle dezautomatizáló, gondolatsűrítő szótömörítések. Megint csak utolsó verseskötetéből véve a példákat, oly kompozitumok találhatók nála, mint például: *fokozatműveletsor, tartományértelem, szabadságellentétvágy, magányalatt, papírtépet* stb. Kiváltképp szereti a filozófiai nyelvre oly igen jellemző kötőjellel egybeötözött szólam-, illetve mondatzavakat: „*egyszerűen-csak*”-oku, *nem-magyarázat-tárgya-cselekvés, nem-tudom-mi, két-szűnő-végpont-közt-szavak, nincs-erőbb, nincs-után, nem-tudni-kicsodák, dolgom-se-többje*.

Tovább lehetne sorolni a példákat. Jelzi a nyelv, hogy nemcsak kérdező, de válaszolni akaró, töprengő irodalom a Tandori Dezsőé. A konvenciókból való kioldottság, a kiküzdött nyelvi-formai szabadság nemcsak szabadság valamitől, de szabadság valamire. Laboratórium egyben „csigaháza”: kísérleti műhely az értelem keresésére. Ezt sugallja már pusztán egymagában a címpoétika. Szimbolikus átsugárzásúak, ontológiai telítettségűek többnyire kötetcímei, az *Egy talált tárgy megtisztítása* éppúgy mint a *Miért élnél örökké?*, *A feltételes megálló*, a *Sár és vér és játék*, *A megnyerhető veszteség*, *A becsomagolt vízpart* avagy a *Meghalni késő, élni túl korán*. Az élet, a létezés egészét idézik. Arra kérdeznek rá.

Innen szemlélve Tandori műveit, a létezés tragikus vonásait átérző, de az értelmetlenségbe, a tragédiába nem belenyugvó, gondolkodó, kereső művészt látva benne, a befogadói élmény egy újabb, teljesebb szintje sejlett fel bennem. Mindinkább érteni véltem azt az íróat, akinek legutolsó naplóregényében, a *Meghalni késő, élni túl korán*-ban, iróniával (öniróniával) megkérdőjelezetten s három pontokkal elbizonytalanítva bár, de mégis átérzetten így szól vallo-mása: „mi jogon bátorítottam ily igen a magam bajnokságait játszani, nektek furcsa dolgait nyújtani és ami hasonlít, ha nem érzem ezt a szigorúan titokzatos felhatalmazást, hogy én a ti javatokra cselekszem? Ez az utolsó szavam is

lehet; mindig a ti javatokra akartam csinálni valamit, s a reményére, hogy ti majd megértitek. Kik vagytok ti? Ma élő barátaim, furcsállóim, jámbor polgárok, lézengő művészjelöltek, futballkasszákhöz járulók vagy gyógyszerkiadók, újságosok, kocsmárosok, gépszerezők, postások, kik...? Ma vagy mindenkor, nekem nem olyan sürgős... nekem megvan ez a ki nem nyomtatott főfelügyelői kártyám... hogy én főfelügyelek rátok. Mindig valami konstruktív akartam... legföljebb ebbe fáradtam bele."

Másutt is feltűnik Tandori írásaiban ez a szó: *konstruktív*. Jelzi, hogy nemcsak a nem, a konvenciók tagadása és nemcsak a keresés, nemcsak a kérdőjel, de az igen is hozzátartozik művészetéhez. Éppúgy mint Adynál, József Attilánál és az egész (Thomas Mann-nak az orosz irodalomról mondott jelzőjét kölcsönvéve itt:) „szent” magyar irodalomban: a „konstruktivitás”, az igenek akarása, az affirmatív jelleg az alapvonása egyéniségének. A befogadói élmény legmélyebb szintjét számomra épp ez jelentette: az igenek megléte, egy új típusú életmegoldás nem szűnő keresése.



17. és 18.

A BEFOGADÓI ÉLMÉNY ELTÉRŐ SZINTJEI: 3. AZ UTÓPIA-ÉLMÉNY

(A megkérdőjelezett *prometheuszi emberkép*) A művészi befogadás egyik lényegi törvényét fejezi ki Goethe *Faust*-jában a Föld Szellemének ez a mondata: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst”. Az ember igazán megérteni csak azt tudja, ami részben benne is készen van. A művészi katarzis az egyén érzéseit, törekvéseit felerősítheti, maradéktalanul azonban nem szabhatja át. A Lukács György-i terminológiával: megfelelő *Előtt* nélkül csak kivételesen létezhet radikális fordulatot jelentő *Után*. Tandori művészete talán nem lett volna igazán mély élmény számomra, ha új jelenségeivel a század utolsó harmada nem gondolkodtat el.

Olyan problémák merültek fel ekkor a világban, melyek meglétét a század elején nemigen sejtették még az utópikus művek szerzői sem. Az ember kijutott az ürbe. Oly pusztító eszközök birtokába került, melyekkel önmagát semmisítheti meg. A felgyorsult, rohamos technikai fejlődés nyomán mind nyilvánvalóbbá vált egy új gondolkodásmódnak, a földgömbben való világszemléletnek — a globalizmusnak — a szükségessége. A huszadik század végén ennek tudatában lehet már csak hitelesen nézni az emberi fejlődést. Mellékessé váltak a részérdekek, a külön szempontok: az összembari megmaradás kérdése nyomult előtérbe. Hiszen elpusztíthatja a kezében lévő vívmányokkal már önmagát az ember, megsemmisítheti adott életterét. Megkérdőjelezte bennem ez a felismerés a hagyományos európai emberképet: a Prometheusz-eszményt. S megkérdőjelezte ennek egyik legnagyobb értékét: a harc gondolatát, az *agon* eszméjét.

Végigvonul ugyanis az európai kultúrán a *harc* eszményítése. „Vivere, mi Lucili, militare est” — írta valaha Seneca. „Ma vie est un combat” — visszhangzott rá Voltaire századokkal később. „Denn ich bin ein Mensch gewesen / Und das heisst ein Kämpfer sein” — hangzott Goethe jelígeje. Marxot, mikor megkérdezték, mit tart boldogságnak: a harcot nevezte meg, *to fight* mondta. S „a Harc az Isten” — vallotta a mi Ady Endrénk is. De mindezek a nagyok még nem tudták, amit a huszadik század végének embere már tud: hogy környezetszennyeződéshez visz a „harc a természettel”, s osztályok, nemzetek harca az atombomba birtokában már emberiséghalál. Mindinkább éreztem Németh László korai igazát, mikor szembeállította egymással (legkövetkeztesebben az *Égető Eszterben*) az emberi örületet és a belátást, az állaterkölcst és a növényetikát: a harcot és a dialógusmorált. Mind nyilvánvalóbbá vált, hogy a békés együttélés, a párbeszéd gondolata kell hogy felváltsa a harc mindenekfölöttvalóságát. S itt adott eltörpítő ősztönzéseket számomra Tandori költészete: segítette a szükségessé vált újragondolást.

Első kötete megjelenésének évszáma, 1968; úgy lett mindinkább az életművet magyarázó, szimbolikus dátum, hogy nem a prágai és a párizsi mozgalmak bukásának tényét, az innen felnövő illúzióvesztést láttam többé lényegesnek benne: 68 másík arca ugrott előtérbe. Mert minden torzulás ellenére is egy előremutató emberi törekvés is ott rejtett az ekkori korán érkezett, s így szükségszerűen tévútra. — Párizs esetében anarchizmusba, Prágában pedig ellenforradalomba — futó mozgalmakban. Elvetéltségükben is újat jelentettek történelmileg, mint valaha hajdan az eretnekmozgalmak. Újat, mert elsődlegesen nem anyagi okok, nem mennyiségi-fogyasztói, de minőségi szükségletek hajtották fel őket. A személyiség fokozottabb kiteljesedését, szellemi-kulturális

önmegvalósítását lehetővé tevő rendnek a vágya feszült ott bennük; egy emberarcú világ óhaja. S a mélyvonulatot Tandori művészetében is ez jelentette. Ott kísértett írásaiban egy új minőségű emberség igénye. Ha teoretikusan nem is tudatosította, de megkérdőjelezte ez a művészet a maga külön nyelvén, a maga képeivel a hagyományos európai emberképet: a Prometheusz-modellt.

Mert a harc gondolatára, a harc pátoszára épült ez az emberkép: az emberi ész, az emberi cselekvés mindenhatóságának büszke hitére. Nem véletlen (Shaftesbury, Goethe, Herder, Byron, Longfellow, Shelley stb. munkássága egyaránt tanúskodik róla), hogy az észöntudatnak — a felvilágosodásnak — a korában nőtt igazán nagyra, poétizálódott át a hajdani titán mítoszi alakja: az instrumentális ész győzelmének, a világot alakítani tudó, emberi erőnek lett a szimbóluma. Az „észskálájú” és az „észhajlamú” világot reprezentálta. Tükröződött benne az európai ember magasra növe méltóságtudata. A személyiség rangja. Tandori viszont felmutatta, hogy nemcsak az ember szépségét, erejét, de kíméletlenségét, nemcsak az individualitást, de az individualizmust is nagyra növelte ez az emberkép, ennek értékrendje. Haszonelvűségbe vitt racionális célszerűsége s erőszakvilágba harcot hirdető cselekvésvágya.

„Manapság egyre többen hiszik luxusnak azt, ha valaki nem haszonra megy. Ez valahogy benne van a levegőben” — vallotta Tandori egyik interjújában. Parancs volt számára, hogy „ne menjen haszonra”. Végigvonult életművén az antiutilitarizmus. „Hajtottam, amire éppen, főleg haszon nélküli dolgokra” — vallotta magáról. Szép Ernőben többek közt ezt is, a haszonelvűséget elvető költőt, a Baudelaire-értelemben vett *flâneur*-t szerette. Azt az embert, ki „járt, kelt, megállt, nézte a kocsikat, a fáknak rácsait, a lámpák oszlopát”: nem érdek vezette. Egyik legjellemzőbb motívuma, a *verebek* is így kerültek be alkotásaiba. Ahogy a *Celsius*-ban megfogalmazta: „Találtam lényeket, akiket lehet / szeretni valóban úgy, hogy nincs / haszon, és rááldozható minden / arra a dologra”. Nem utolsósorban a hasznosságetikának volt tagadása a művek hőségének „valami látszólag semmiségért és senkiért” való áldozó élete. Tiltakozás volt egy oly világ ellen, amely „szentesít egy merőben technikai értékrendet, melyet senki sem tagadhat meg”, s amelyben „az emberek nagy többsége hozzászólt az azonnali célok gyors eléréséhez, a túlságosan gyakorlatiasított feladatok megoldásához”.

Eltűnt ebben a hasznosság jegyében szervezett világban a nemes öncélúság, a nemességétika; az hogy valaminek „teljesen önzetlenül” adja idejét az ember. A személyes viszonyok is érdekekbe, számokba oldódtak. Ahogy a vers írta: „de attól tartok, a taxis is ember, / idézem egy költőtársam szellemét, / s így mellőzi a másik embert, / ha épp nem akar valamit tőle”. Hiányzott „a csekély létezők egyszerű létének megbecsülése”. Egyoldalú lett a természethez való viszony is. Szem elől vétődött a Tandoritól oly nagyra becsült Thoreau gondolata: „Nem annyira kényelmes, mint inkább bámulatos az a világ, amit lakunk, nem annyira hasznos, mint amilyen szép, ennél fogva bámulnunk kell előbb és örülnünk neki mielőtt hasznunkra fognánk”. Az instrumentális ész embere elsősorban a hasznára ügyelt és nem a szépségekre. Elszegényedett az érdekelv jegyében az ember élete.

S az érdekelvvel együtt megjelent egyben az erőszak elve. A hasznosság jegyében gondolkodó ember a cél bűvöletében él, mindent annak rendel alá. Úgy érzi, joga van megerőszkolni a természetet, gyilkolni a koalákat és más élőlényeket, így az embereket is. „A toloncoló emberi elvnek” volt ez a világa. Ahogy a vers felpanaszolta: „valami elszabadul az ember / erőszak- és ész-

hajlamánál fogva, / úgy, hogy mi tudni bírjuk, mikor mi kell, / és vagonajtókra pecsétet, / madaras dobozra kendőt, durva / látszatú és emberséges látszatú / megoldásokat indokolni tudunk”. Menlevelet kaphat az ész érveivel mindenféle emberi brutalitás. Ezt is magával hozta a prometheuszi elv. Az agresszió, az erőszak világa lett egyben az instrumentális ész büszke világa. Problematikussá vált az európai kultúra áthagyományozott embermodellje. Mint Tandori írta: „nincs olyan emberi lépték szerint a dolog, hogy szokottabbá válhatna a tényleg emberi léptékű ügyekben kiejtett derekasabb szó”.

(*A szelídség hősei*) Kezdetből fogva vitázott Tandori költészete a mélyre ivódott prometheuszi értékrenddel: ellen-prometheuszi lírát alkotott. Még műfajválasztásban is kifejeződött ez. A küzdő, harcoló hősök legendáját az époszok teremtették meg. Tandori (olyan művek mint a klasszikus verselés emlékéit idéző *Celsius* vagy *A megnyerhető veszteség* tanúskodnak róla) mintegy elleneposzokat írt. A monumentalitás műfajára rájátszón szolt a deheroizáló, köznapis emberség. A heroikus eszményekkel szemben tért kért a szelídség.

Mert ez volt ebben a költészetben az egyik lényegi meghatározó. A szelídség példaalakjaihoz — Thoreauhoz, Kleehez, a tündéri légység József Attilájához, a világba gyermekként tekintő Szép Ernőhöz — kötötték Tandorit esztétikai rokonszenveit. Ott éltek műveiben a hőszokkal szemben a szelídség hősei. Ha a prometheuszi eszmény a tömegeből kimagasló nagy egyéniség volt, itt az az ember lett az, aki a maga kivételes egyedisége, egyszerűsége ellenére is nagyon jól tudta: „Többi vagy te is”. Vagy ahogy másutt megfogalmazta: „... Ennyire / közeljárunk a mindennapi lényhez, akik / mi magunk is vagyunk”. Prometheus nem illett bele az így meghatározott emberképbe, de nem illett bele annak Camus-i ellenalakja, a nihilvállalás hőse, Sziszipusz sem. Emberek léptek a titánok s királyok helyére. Ember — ez a szó ebben a költészetben nem büszkén, a remény vagy a reménytelenség héroszi dacával, de egyszerűen hangzott: „emberléptékűen”.

S a szelíd emberek társaságában ott éltek, mint szimbólumfigurák, a szelíd állatok. A prometheuszi hős címerére sas vagy oroszlán illett, az ellenhősmodell emblémának, kísérő társnak verebeket és mackókat választott. „Hanem akkor, ha már választhatok / én Micimackóékkal akarok / egy osztályba jární” — vallotta magáról. A szelídség útjaira indult el velük:

Elindulunk most szelíd tájakon,
nem is akarunk másfélékre érní.
Rímhelyzet jön: megnyugtató a régi,
mindig megújítható alkalom.

Megyünk, szelíd barátaink, Te és én,
velünk támadt útjelekre ügyelve
megyünk: örökmedvéink, Te meg én.

Hogy eddig hol voltunk? Az *elején!*
Most itt bóklászunk erre-valamerre.
S a végén hol...? A végén hol! A *végén.*

Az alkotás tematizálása, a versképzés és a képzelte utazás egymásra játszátása, s az ebből eredő ironia nem takarta, sőt: a maga rejtő, diszkrét játékoságával nosztalgivává tette s így felerősítette csak a lélek alapérzését: a szelídségigényt.

A prométheuszi emberképpel ellentétben, hol haszonelvőségbe, érdekgondolkodásba — individualizmusba — ment át a személyiség önépítése, az individualizáció: antiindividualizmus jellemezte a Tandori írásaiban kibontakozó személyiségeszményt, a szelídség emberét. Jelképesek voltak ebből a szempontból jellegzetes rajztípusai: a falevél-variációk. Jelezték, hogy külön kiemelés, énhangsúlyok, azaz: individualizmus nélkül is lehetséges a világban lévő sokféleség, a külön egyéni szín, az individualizáció. A személyiséget, a másféleséget igen, de nem őrizte ez a művészet az éntudatnak a prométheuszi emberképhez hozzátársuló külön nyomatékát, az individualizmust.

„A nap sugarainak / édes zápora alatt, magamat mint / egy véletlen pelyhet fuvom el / lelkemről” — írta Szép Ernő nyomán magáról a költő. Szeretett volna egy olyan világot, melyben — mint Klee képeit nézve — jogos a kérdés: „Hát hol van itt az én-te-mi-ti-ők?” Zárójelbe rakta önmagát: nyitottá vált a világra az én. „Nem vagyok kíváncsi magamra, amikor élettartalmakról beszélek” — hangzott vallomása. Nem az objektív költészet divatját jelentette nála a személytelenítés, az önmagához való távolságtartás. Tartalmi oka volt. Tükröződött benne egyfajta, sajátos, nem alkati, de világnézeti szerénység; a szerénység, mint filozófia. Tudta ez a költő, hogy fontos ugyan az én, a megismételhetetlen külön személyiség, de nem fontosabb mint más: a világba simult.

Nem individualista, jellegzetesen antiindividualista személyiségtisztelet volt így a Tandorié. Verseinek egyik lényegi ismérve: az epizáló tendencia már önmagában tanúskodott erről. A líra az ént helyezi mindig előtérbe, az epika számára a világ a főhős. Epikus jellegűen — naplószerűen — voltak szerkesztve többnyire verseskötetei. S a lényegét nézve epikus irányultságú, elbeszélésbe és leírásba hajló volt az egyes versek felépítése is. A saját világról írt, de többnyire nem önmagáról, hanem arról, amit megfigyelt, látott, arról, hogyan viselkednek a körülötte lévő élőlények, dolgok. S távlatot tartott önmagához a próza dikciójában is. Elvált egymástól szerző, narrátor s az epikai hős. Mackója mint reflektáló „Doktor” jelezte gyakran a még tágabb fölényt. S nem utolsósorban a személytelenítés volt a funkciója a műveltségtematika nagy súlyú jelenlétének is. Inzertek, rájátszások, versparafrazisok, versvariációk takarták az egyént. Ezzel is érezte a hős a maga szerepének nem-fontosságát, az énen túllépést. Folyvást megjelentek az irónia távlatot teremtő eszközei. Kiváltképp fontos volt ezek közül az idézőjel poétikumuma. A többfunkciójúság elvének megfelelően nemcsak a kétely, az elbizonytalanítás alakzata volt ez, de ugyanakkor az én-meghaladása. Kielezeten közvetítette a Tandori művészetére oly igen jellemző tendenciát: a rejtőzést, az inkognitóba zárkózást, az akart, tudatos elszemélytelenítést.

S nemcsak az én szerepét csökkentette ez a művészet, de az emberét is. Észrevette, hogy az európai kultúrának nemcsak ereje, de gyengesége is, hogy isten képmásának, később pedig (szekularizáltan) az ész kizárólagos birtokosának nyilvánítva önmagát, kiemelte létét a világ egészéből. A természetet romboló vakságnak, önzésnek — a haszonelvőségnek és az erőszaknak — is felnevelője volt a hangsúlyosan ember-központú világkép. „Hiszen a társas akol-szellem s érdeketéteményes rétege jócskán elhitette az emberiséggel, alaposan meggyőzte felőle az amerikanizálódó gyarapodásalanyokat, hogy e világok leg-humánusabb teremtménye, növények, állatok, földmélyek világának ura, a természetmorál jegyében” — jellemezte Tandori Thoreauról írva ezt az antropocentrikus gondolkodásmódot. Szem elől vétett szerinte ez a fajta látás egy mé-

lyebb, teljesebb etikai igényt: a „lény szempontot”, a lényssolidaritást; annak a tudatát, hogy az emberen túl ott van „a lények egyessége, amelyen belül valószínűleg mindegy, hogy valaki ember vagy veréb”. Egyoldalúvá vált a humanizmus, nem lett „naturizmus”. Feledésbe ment egy a „paradicsom”, „az édenkert” archetípusában kifejeződő ősi emberi vágy: az otthonos világnak, a kertnek az álma, a *struggle for life* nélküli lét-demokráciáé. Minden ökológiai gondolkodást, a zöldek, az alternatívok, a környezetvédők mozgalmát előzve, észrevétlenségében is úttörő módon helyre akarta állítani ez a művészet „a megtépett, megsérült kollegialitást”, a léttestvériséget; a „lények kollegialitását”.

A több funkciójúság elvének megfelelően ezt a szerepet is betöltötte a *veréb*-motívum. Nemcsak a privatizálás, a történelmi dezillúzió fejeződött ki ezen keresztül, nemcsak a célracionális érdekétikának volt ez tagadása, de az antropocentrikus világkép megkérdőjelezése is végbement általa. A természettel való harc gondolata egy mélyebb, teljesebb etikának a természettel való partnerség, a lénykollegialitás igényének adta át helyét. Érezte ez a költészet „lombos ágak szívverését”: madarak és fák szimbólumának ősi jelentését. Felújította a kert archetípusát, a természettel való békés együttlétet nem szűnő reményét.

(*A másik-gondolat s a felügyelőség*) Egy antiindividuális személyiségesszémény fogalmazódott meg Tandori Dezsónél: legegyértelműbben a másik élőhöz való kapcsolatban, a létsolidaritás igényében teljesedett ez ki. Nem véletlen, hogy nagybetűvel írta ez a nagybetűk pátozását oly igen kerülni akaró költő olykor a *másik* szót, s nem véletlen az sem, hogy *másikunk*-nak nevezte feleségét. Mint ahogy jelképesnek tekinthető az is, hogy jóformán mindig főnévként jelent meg műveiben ez a fogalom, holott a köznyelvi használatban elsősorban határozatlan névmás. A megnevezés fontosságát, gondolati-érzelmi telítettségét tükrözte mindez. A *másik* Tandorinál filozófia, elkötelezettség — a legnagyobb érték volt. A haszon és az érdek diktálta kapcsolatokkal szemben ez közvetítette az igaz, értelmes kapcsolatok „sűrű élményét”, az emberség hitét.

A fogalom gondolati-érzelmi tartalmát keresve a *tisztelet* megléte ötlött szembe mindenekelőtt. Ez jelentette az egyik lényegi meghatározót. Tudomásul vette itt az én, hogy a *másik* külön világ, külön törvényekkel. A hozzá való viszonyban nem szabad, hogy érvényesüljenek „országhatárokat átlépő pedagógiai hajlamok”. „Hiszen — mint írta — minden átlépés: sértő.” „Nem bántani”, „nem sérteni” ez volt uralkodó ebben az érzésben; a tapintatos distanciaőrzés. „Én nagyon egyszerűen és csendesen szeretnék élni, / a magam örömeivel, melyek nem bántanak senkit” — írta magáról a verszi személyiség. S hogy nem közönyt, indifferentizmust takart ez a nem-beavatkozni-akarási, (ahogy még értő kritikussai közül is egyesek vélték), hanem valóban tisztelet, lénymegbecsülés volt: tanúskodott erről az empátiaigény; a másokra való intenzív figyelés.

Ott élt Tandoriban folyvást a törekvés, hogy a másik szemével nézzen, gondolkodjék. Hiszen mint írta: „... az / átlagost a nem átlagostól épp az / különbözteti, hogy a nem átlagos / az átlagosok dolgait is / érzékeli”. Az empátiát megjelenítendő Thoreau gondolatát idézte mottóként: „Ki a megmondhatója, milyennek látja az életet a másik? Ha egy pillanatra egymás szemével nézhetnénk a világot! Képzhető-e csodálatosabb?” Erre a „csodálatosságra” tesz kísérletet számos írásában. Áthelyeződik mintegy a nézőpont. Mégpedig

nemcsak ember esetében, de eltöpreng azon is, milyennek láthatja a madár az emberi világot, s a játékmackó szemével nézeti olykor a felnőttek életét.

A tiszteleten s az empátián kívül a *segítés* jelenti a másik-gondolat lényegi eszmei összetevőjét. Salinger *Zabhegyező*-jének felügyelőképét sajátjává élve, „afféle lényfelügyelő” kívánt lenni itt a személyiség. Az életmű egyik legfőbb gondolatát jelenti ez: a *felügyelőség*. S ha az irónia igyekezett is elvenni a fogalom pátozát, ha eljelentékteleníteni akarón Simenon dektektívregényeiből eredeztette is a szerző ezt a szót, ha a játékoságot jelezni kívánva „főfelügyelőnek” nevezte is ki magát utolsó művében, ott rejtett e mögött a bagatelizáló, eljelentéktelenítő, „illegalizáló” irónia mögött a morális komolyság, az egzisztenciális belső eltökéltség. Parancs lett számára az ott-állás a másik — a rászoruló mellett: a felügyelő-lét.

A felügyelő legfőbb ismérve az Erich Fromm-féle *face to face* demokrácia a konkrétságigény volt. „Nekem kevés, hogy «lélek», «elv», «lét», / a madarak épp hogy oly konkrétak” írta egyhelyütt a költő. Nem lehetett elvileg, elvontan „felügyelni” a létezők között, a segítő szándék, a szolidaritás komolyságát mérőn kellett a konkrétság, a valós segítségre-szükség. Érvényesült az etikának és az esztétikának egyaránt szabályt adó törvény: a művészi, illetve etikai kiélezésé. A szélsőséges, egyéni eset jelezte a szándék mélységét. Így lettek szimbolikus alakjai a felügyelőségnek a legrászorulóbbak: a pusztulásra ítélt, elvesző madarak, a zöldikék, verebek. Mindet sérülten, lótt szánnyal vagy vakon vagy fészekből kihulltan szedte fel a költemények hőse, s így nevelte őket. Átmentette őket — ahogy *A megnyerhető veszteség* kompozíciója, — decembertől márciusig tartó időjelzése — mutatta, az élet hideg telén.

Végül a szolidaritást kiteljesítő abszolútnak, életre-halálra szólónak kellett lennie ennek a rászorulókhöz kötő kapcsolatnak, a felügyelőségnek. Ott kellett hogy éljen az énben annak a tudata: „van valami, ami mindennél fontosabb”. Ahogy például a vak asszonyhoz fűző szeretetről írta: „... akármilyen szempont / érvényes a világban egyebütt, / itt csak az, hogy együtt vagyunk vele”. Különös hangsúlyt kapott Tandori művészetében a *kapcsolat* fogalma. Az elkötelezettséggel jelentett ez egyet. Belesűrűsödött a szeretet lényege: a fenntartás nélküli segítség, vállalás; az önoadaadás. Ahogy a vers írta:

tizenegykor fekszünk, négykor kelünk már
hova is tűnt kényelmesebb felünk! nyár
nyílik e ritmus köré, s belefér
ami az elhagyatásig kísér:

megszeretsz valakiket, hogy szerény
okod legyen az önfeláldozásra...

De épp ennek az intenzív segítségi váagnak árnyékában szükségszerűen felmerült a kérdés: vajon érdemes-e? Hiszen az összes rászorulót úgy sem tudja megmenteni az én. Miért fárad akkor egynehány esetért? A társadalmi vagy még inkább a történelmi munkamegosztás gondolatával válaszol a költő erre a kételyre: „... igaz, hogy az összes madárról nem gondoskodhatom, de / az ember legalább egy bizonyos területtel törődjön, maradjon / meg ezeknek a parkrészeknek a madarainál”. Így töltheti be az élet törvényét: a rész kötelezettségét. Ahogyan írta: „A részeket azért kell részenként vállalni, mert ha valaki nem / hiszi is, hogy belőlük az egész összeáll, / azért csak akkor állhat össze,

ha egy-egy részt ki-ki / megcsinál". A fontos csupán az, hogy az egyén tudja: minden egyes rész, s ezért vállaljon egy neki rendelt szerepet, feladatot, és ha már vállalta, álljon benne helyt. Meg kell próbálnia „valamit alaposan, valamit tisztán csinálni az oly sok mindent elfelületeskedő, összekavaró világban.” Így követeli ezt — ahogyan írja — az, „amit etikának, őrzésnek, ilyesminek szokás nevezni, felügyelésnek”. Így követeli a lelkiismeret, ahogy ő nevezte a „helyességtudat”. S így adhat értelmet az én egyben életének. A *Még így sem* kötet egyik költeményét idézve:

Ha nem volnának oly barátaim,
akik létezésemre rászorulnak,
azt mondanám: „Miért ne-? És ha holnap —!

nagyon szeretek élni; is; de ez,
úgy hiszem, nem eléggé lényeges.
Lényegesek — a medvéféleségek,

ők, akik meg-megkövetelik: éljek

Felügyelőként, a reá szorulóknak közt élve, tevékenykedve teremthet az én egy olyan világot, melyről elmondható, „hogymint a szótagszám kivan”. Így realizálódhat legalább kis helyen a Tandori-művek legmélyén élő vágy: az ott-hongondolat.

(Az *otthon-gondolat*) Kimondatlanul is az otthon-akarát volt a Tandori írásában felmutatott emberi tartásnak a végső mozgatója. A művek legmélyén ott élt mint hívó utópia egy oly személyiség vágya, ki minden másféleség- s tragédiaérzet ellenére is otthon tudja magát ebben a világban. Erről az igényről vall nem utolsósorban a művészi forma, annak egyik legfontosabb összetevője: a kompozíció.

Kettős jellegű — parallel — szerkesztés jellemző ugyanis a Tandori-művekre. A két utolsó verseskötetben a *Celsius*-ban és *A megnyerhető veszteség*-ben közvetlenül, áttétel nélkül megmutatkozik ez. A kötet túlnyomó részét kitevő költői napló konkrétságát, tényszerűségét, általánosító, reflexív jellegű lírai betétek szakítják félbe, tükrözve a kettős szerkezetet: a konkrét és az elvont, a mikro és a makro együttlétezését. De ahol ez a kettősség ily szembe- szökően nem is válik el: ott kísért a mélyben. Szerkezeti elvként használja ez a költészet a Baudelaire-i *Megfelelések* alaptételét: tudja, hogy, mint a madarak és a fák, jelkép valójában minden. „Felelő jel” maga az egyén is. A konkrétan, érzékletesen átdereng folyvást egy áttételes szimbolikus sík. Ha a közvetlen érzékletes egy mikrootthon képeit hozza, egy elszigetelt kis magánvilágát, a másik szerkezeti síkon egy makrootthon képei villannak. Látszik az ember egysége, egybeforrottsága mindkét természettel, mind a tényleges, mind a virtuális övező kozmosszal, mind a külső, anyagi-tárgyi világgal, mind pedig a „másik természettel”, a kultúrával, az értékek honával. Ott él ezekben a művekben az örök utópia, a túlvilági és az e világi emberi hitekben egyaránt kísértő otthongondolat.

„A világmindenség gyermeke vagyok” — vallja Kleevel együtt Tandori Dezső. A természet színei villannak folyvást műveiben. *Rohanó felhők, bágyasztó ködök, fényes borulatok, kéken ébredt éjek, hófelhős egek* látszanak, úsz-

káló nehéz szél mozog közöttük, s kiváltképp a fény motívuma kísért untalan. Nem véletlen, hogy az impresszionista festészet alkotásai vonzzák. Viszik a képek, melyeken „süt és süt, süt a júniusfény”. Felragyognak ebben a mindent-besugárzó fényben „a reklámtábla-betűk, az ablakok szikráznak”. A világ egészét ez szépíti meg. Kinyílik a tér. Kulcshelyet kap a tér motívuma, s vele az idő: forog folyvást „az örök idő édes, keserves zenéjű körhintája” — ahogy a vers írja. Ebben a fények által átsugárzott, tért s időt legyőző kozmikussá tágult, baráti világban jár magabiztosan a költemények hőse, mint egy nagy otthonban. Érti a „kékséget” fent, s emelve fejét „közéjük néz a csillagoknak”. S amint *A megnyerhető veszteség* befejezése írja: „Megindul érzésem s végtelenséget érzek”. Ebben a kitágult világban élve szűnik a magány, az én az egész része lesz: „múló meg az összeadandók között”. Beleolvad az érzett végtelenbe. Úgy érzi mintha „közben egy pompás vitorla / (kék ég alatt, a zöld fűvön!) / röpítene vidám körökre”. Egybefonódik a játék, meghittség, a gyermeki otthonlétet jelző körhinta és a kozmosz motívuma. A nihil érzését megkérdőjelezve egyfajta sajátos materialista életérzés kísért: „valamiféle *anyagunk* e halálra szánt lét után / megmarad így vagy úgy, közös halhatatlanság részleges / ajándéka vár... a világegyetem / fölfejtethetlen körkörös pályáin járunk jeltelen” — írja a költemény az ösztönös, naiv materializmus „túlvilágiságának” hitét idézve.

Kozmikus élményekkel telített „mediterrán alkat” jelenik meg ennek a diszkrét — nem provokáló materializmusnak a következményeképp: egy „tragikusan mediterrán alkat, aki az élet egyszerű csodálatosságát oly végtelenül tudná s akarná, (tudja és akarja), hogy egyre a belehalásra gondol”. Felnő a természettestvériség nyugtató érzése. S mint Epikurosz óta minden materializmusban, megjelenik az létszeretet, a világáhitat: Dicsérni „a létezés tényét (s ez a dolgom, ezt érzem gyakran)” — írja magáról. S „lelkébe belekap / a kurta forgószél, csodálkozás: világ / felett s a fölött, hogy ő itt van ezen / a világon”.

Különös hangsúlyt kap Tandori írásaiban a *lehet*-tel szemben a *van*. Az adott, valós élet lesz a létezés célja és értelme. „Nem kell semmi különöset csinálni, élni kell csak”, „az élet főleg annyi csak, hogy éljünk” — ismételteti csinálatban változatban. Ahogy egy prózai nyilatkozatában megfogalmazza: „Az átlatokban több kreativitás van, ők maradéktalanul élnek. És ez az alkotásuk”. Egybeolvad szemléletében az életérzékenység, a világáhitat, s az alkotás öröme. Nyitottnak lenni a világ egészére, érzékelni s csodálkozni tudni: ez a jól megcsinált életnek, a sikeres önépítésnek a legfőbb záloga. A freudi óceáni érzés, a világegyetemmel való egység érzése lesz úrrá a lelken. Az otthonlét érzése. S ezt az érzést teljesíti ki a „második természettel”, az ember teremtette értékek világváló való eltéphetetlen egységnek tudata.

Különleges szerepet játszik Tandori művészetében a *kultúra*-motívum, a műveltséganyag mint formateremtő elv. Jelen van ez mint téma, mint közvetlen mondandó (*A becsomagolt vízpart* című kötet tanúskodik róla), s jelen van közvetve, áttételesen, mint inertz, rájátszás, beélt szöveg, mint versvariáció, ritmusminta, képi utalás stb. S mondandót közöl ez a formai elem, a kozmikus élmény másikat hozza: a szellem végtelenében való otthonlét-tudatát. „Minden költő több ezeréves személy” — vallja Tandori a *Hagyomány és egyéniség*-et író Eliot médiumelméletét a maga számára mintegy újjáélve. Meggyőződése, hogy „kölcsonhatás-folyamat az élő irodalom — századok nem számítanak”. Meg nem szakadó az emberi szellem óriás folyama, melyben — kötetének képét idézve — „becsomagolt vízpart” csupán az egyes nevek, művek

sokasága: a végtelen, áradó, nem-szűnő folyó partja, jelzése. S ő bent él ebben a többzezeves folytonosságban. „Írás visszhangja csak írás lehet, / Én állandóan csak felelgetek” — írja. „Csak folytatok egy mondatot, egy örök befejezhetetlent” — vallja más helyütt. Mint a külső — természeti — kozmoszban, ebben a belső — szellemi — kozmoszban is az én a végtelent érzi meg. S megérzi egyben az egységet vele.

Mert óriási otthon az így felfogott szellemi tartomány, a kultúra világa. Élők és holtak testvérisége, egybetartozása valósul meg benne. Ahogy Kosztolányi szavait magáévá élve versben, prózában is megfogalmazta (a prózát idézve): „Kosztolányi «Halottak», ezt a verset mondtam kazettára egyebek között a minap — írja. — Itt van az, hogy futók között titkos megállók, hogy nem téve semmit, nem akarva semmit hatnak tovább; lassú hálók; Shakespeare elfelejtett ott angolul, Newton nem tudja többé az egyszerűget; ábrándok ők, kiket valóra bűvöl az áhítat, az ima és a csók, fejezetek egy régi műből, kilobbant sejtcsomók”. Szűnik a tragédia ezeknek a „kilobbant sejtcsomóknak”, alkotó szellemeknek ki nem hunyó fényét maga körül tudva. Radnótiról szóló versének szavaival szólva:

A végső szó után jön a túlélés szava
És eltűnik a szívre lopakodó éjszaka

és szelíden hagyod: kezdjük helyetted élni
és úgy írod velünk szakaszos költeményed
mint aki sose tűnt el, csak Valamivé lett

Éppúgy mint a természeti kozmosz a szellem világa is a végtelenben való létezés élményét adja. Hiszen mint a madarak és a fák „ősi jelképén” a művészi alkotásokon is a legyőzött tér — a „nagyobb tágasság” — és a legyőzött idő — az „állandóság” — dereng át. „Még erőteljesebben érezzük — írja — a versek által is a végtelent, az elérhetetlent... igazi költészet állandóságát és nagy tágasságát”. Hazára lelhet ebben a kitágult, otthonos világban a szelídség embere.

*

Minden művészet egyik legfőbb jellemzője, hogy milyen tipikus hőseket rajzol meg, s milyen tipikus körülmények között. Tandori hőse a szelídség embere, aki egy mikrootthonban él, egy neki rendelt, leszűkült világban. De műveiben ott van egy makrootthonnak, az otthonossá tett világegésznek sejtelve, reménye: a szelídség álma. Mint befogadói élmény, ez volt a legtöbb, amit ez a művészet adott számomra: a recepció legmélyebb szintjét ez jelentette. A Dosztojevszkij-regények hőseiből véve a képet: a Karamazov Aljosa-i, a Miskin hercegi lélek jelenlétét éreztem gyakran műveit olvasva. Mintha maga a nyelv is ezt sugallta volna. Hatástipológiailag nézve: sokszor nem is *mondandót*, hanem egy sajátos *szuggesztíót* ad csupán írása. Visz a sorok áradó zenéje, a kihüvelyezhető, lezárt üzenetet is keresztezve szinte. A jellegzetes, tandoris elbeszélő hangból, a ritmus csöndes, monoton hullámlásából nyugalom árad, világ feletti testetlen lebegés, békéltető zsongás. A tónust, az alaphangot mintha ez jelentené. Egy végtelen nyugalom. Egy nagy utópia.

Mert nem valóságként él ez a nyugalom, az otthon nyugalma, a szelídség érzése ebben a művészetben. Domináns voltát minduntalan megkérdőjelezi a

művészi formálás két más jellegzetes összetevője: a paradoxitás és az irónia. Paradoxonok újból meg újból való feltűnte jelzi, hogy ott rejlik az aljosai lélek nyugodtsága mögött a dezillúzió, halál, idegenség, a nyugtalan keresés és a tragédia. Aláaknázott a béke, a derű; a lélek nyári csendje. Tudja ez a költő, hogy „szakaszos mindenünk, ami emberi”, ismeri „minden emberi laktér átmenetiségét”. Tudja, hogy „csak a normális átlag élhető... csakugyan csak az. *Mondható* más, de nem *élhető* más”. Elválik egymástól így az ember álma s a lét valósága: a mondható és az élhető. Ennek tükrözője tragédia-derű, nihil és otthonlét egyúttvonulása; paradoxitása.

S ott van a művészi formálás meghatározói közt mindig jelenlévőn, minden komolyságot, pátoszt megkérdőjelzőn, zárójelbe rakón mint kísérő esztétikai minőség, a játékos, könnyed irónia. Jellegzetesen tandoris fordulat például ahogy Thoreauról szóló költeményében a vágyat a hittel, bizalommal teli lét után visszaveszi az ironikus, rácsapó befejezésben: „És most, hogy valőbb lényem visszalátsszon, / hagyom ezt, megyek és megvacsorázom”. Ért hozzá ez a költő, „hogyan nem kell túlzásba vinni a magunk mondandóját / szorongását, reményét és reménytelenjét”, hogy kell bedobni folyvást a sorokba az irónia hatálytalanító ellenanyagát.

De épp ebben a hangulati összetettségekben — az otthongondolatot, a szelídséghitét, a ritmikái zsongást megkérdőjelező paradoxitásban és ironikusságban — lett ez a művészet egy korszak hű tükre. Azé a koré, mely jellegénél, úrrakétákat teremtő nagykorúságánál fogva ott hordja már magában a kozmoszban való gondolkodás, a globális látás szükségességét, annak a parancsát, hogy ne a dzsungel, de a kultúra szintjén — az értékek jegyében — próbálja meg élni az emberi egész a maga életét: ne háborúkkal, de a szelídség útjain — dialógusokkal — intézze el a konfliktusait, s a természettel se „harcot” vívjon folyvást, éljen együtt vele, léttestvériségben, megértő barátként. Ott él a korban a technikai vívmányok meggondolkodtató valóságától beprogramozottan a szelídség parancsa. De helyi háborúk, környezetszennyeződések szüntelen mutatják, hogy ezt a parancsot nem érti az ember, s kérdés, hogy egyáltalán meghallhatja-e, elcsitíthatók-e a mást mondó érdekek? Kiküszöbölhető-e a fejlett és fejletlen országok közti feszültség, legyűrhető-e világgazdagság és világszegénység terrortetteket, fundamentalista indulatokat felhajtó ténye? Fékezhető-e a modern ipari termelés természetet szennyező vak dinamizmusa? Összeegyeztethető-e a hatékonyság és az emberség ütköző szempontja, humanizálható-e a célracionális teljesítményelv, nem szükségszerű-e annak civilizatórikus értékeit, s ugyanakkor magányt, idegenséget, értelmetlen fogyasztói létet teremtő ereje? S vajon egyáltalán alkalmas-e az emberi természet eszményi célokra, s vajon nem igaz-e, hogy sosem az orom-, de mindig az alanttermészet irányzó benne, s terrorhoz, önkényhez, zsarnoki, vak bürokratizmusához visz csupán kísérletező élettervezése?

Sorakoztathatók tovább a kérdőjelek; felsejlik bennük a kor alapvető antagonizmusa: természettudományos előreugrás és kulturális elmaradottság közti ellentmondás. A technikai civilizatórikus fejlődés teremtette nagykorúsághoz erkölcsi-szellemi kiskorúság társul, s innen szemlélve minden objektív szükségessége ellenére is lehetséges, hogy utópia csupán a szelídség vágya, az otthonossá tett világ reménye. A költészetnek azonban épp az a feladata, hogy bármily félénken és visszafogottan, de ilyen utópiákat — reális utópiákat — írjon be a szívbe. Mert mint Tandori írta, ha nem is *élhető*, de *mondható*, sőt *mondandó* ez már. S a kimondott szó is *van*: „van, ha szív tenni vagy gondolni

bírta". S nem véletlenül idézi ez a költő legutóbbi naplóregényének, a *Meghalni késő, élni túl korán*-nak befejezésében azt, „amit József Attila ír, hogy a bányászok mindig újra nyitnák azért az aknát, bár beomlanak a bányát vázázó ... vagy támasztó ... oszlopok, igen, mindig újra meg újra, amíg szívük dobog. Ezt nem szabad elfelejteni a «szívről», hogy ez az alapténye van: a dobogása”. Éppen ezért kellenek a Tandori-típusú költészettől hozott érzések, eszmék, csöndes „szívverések”. Nemcsak azért van szükség rájuk, hogy ne hunyjon ki a cél, a messzi hívása, hanem azért is, hogy korrigálni tudja ezek üzenetét magában hordva a saját életét mégiscsak az egyes, s bevigye a maga másfajta haszon- és érdekletika diktálta viszonylataiba: a *makro* és a *mikro* közt létező középvilágba — a mindennapjaiba (legalábbis néha) a szelídség parancsát.



A megérkezés

B. K. 7. 11. 29.