

TÓTH ÁKOS

*Egy pillanat (emlék)műve*

TANDORI DEZSÓ: NAPFÉNY EGY ÜRES SZOBÁBAN



„Ne legyen több pillanatom,  
ami előtte nem volt.”<sup>1</sup>

„Momentán ez van.”<sup>2</sup>

Mire elég egy pillanat? S egyáltalán, elég lehet bármire? Mert ha a mindennapi tudat gyorsuló, és folyamatokra, eredményekre lesó módján közeledünk az időit ily kis dóziszban adagoló végtelenhez, mindenképpen elégtelen kisebbségnek, hasztalan rövidségű tartamnak fogjuk találni. Már a leszámolás szellemében racionalizáló köznyelv is másodpercről beszél, melyből nem nehéz kihallanunk az időben kiterjedtebb perccel, mint nagyobb egységgel szemben másod-rangúnak, -rendűnek tetsző pillanat leértékelését. Pedig ha nem is minden költő, de Tandori számára – ki éppúgy nevezhető az észrevétlen kicsinységek világ-írójának, mint a matematikai felezéssel nincs-célja felé törő redukáló-művésznek – az időkontinuum tetszőleges elemei, részletei is képesek arra, hogy az egészet (?) felidézve a történések ős-értelmét hordozzák, körbemutogassák. Nincs miért letörni, ezt Tandori régóta mondja: az idő tört részleteit kényszeredetten átélő és egymás mellé rakosgató költőszete ugyanis egyre olyan „*idegen egészekhez*” jut, melyek tartalmasságukkal, tartóztathatatlan jelenlétükkel és mulandóságuk egész súlyával semmiben nem maradnak le a létező által teljes befejezettségében egyébként is szemlélhetetlen, birtokolhatatlan életidő egységétől. „*Túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál!*” – foglalja abszurd keretbe és a sírból felbugyogó képregényes buborék-formába mostanság e révült és elérhetetlen perspektívát a Tandori-féle beszédajánlat. Mire elég hát egy pillanat? Nagyon sokra, a legfontosabbakra biztosan igen. Talán az is egy pillanat műve volt, mikor a *Napfény egy üres szobában* című vers első olvasása után megállapítottam, hogy Tandori hatalmas és magát felülmúló vagy koncentráls körökben táguló életművének egyik központi, érzésem szerint a mély mondandó önfeledtségét és a forma fegyelmző szigorát kellően arányító, ritka képességű szövegére, remek-művére bukkantam. A pillanat remek-művére, ha szabad így mondanom. Mert ez a vers többszörösen is annak tekinthető. A pillanat műve – általában így nevezzük azt a felismerésként ösztönös és egyértelmű, többnyire helyeselhető és megbízható heuréka-élményt, mely az utólagos megfontolás, az érvelő beleegyezés és józan mérlegelés

<sup>1</sup> Tandori Dezsó: *Koan bel canto* (1966) (In. Uő: *Töredék Hamletnek*, 3. kiadás, Fekete Sas Kiadó, Bp., 1999, 108.)

<sup>2</sup> Tandori Dezsó: *Házikabát az Adriáról* (Kortárs 1982/9.) (A továbbiakban minden szerzői név megjelölése nélküli cím Tandori Dezsó művét jelöli)

mozdulatait, az időhöz, tanultsághoz kötött argumentáció módszereit kikerülve, közvetlenséggel pótolva rögtön valami egyedivel, lekörözhetetlen újdonsággal szembeesít. Mintha csak az emlékezés eligazító vissza-idejében, analógiát, megfelelést ajánló bizonyosságában tapogatnánk ilyenkor, mi, ritka tanúk, holott az élmény kiiktathatalan sajátosságát éppen a megelőzetlenség varázsa adja. A vélemény, véleményem évek hosszú során, az életmű közel-egészének megismerése után sem változott, inkább csendes és forrásairól titkolózó hallgatásában tovább-erősödött: a *Napfény egy üres szobában* a maga előzékenyen összpontosító, mégis oldott módján reprodukálja a különben beláthatatlan és olvasás-időnkön sokszor túlméretkező Tandori-hatás leglényegét. Amiről ezúttal beszámolhatok, az természetesen nem a pillanat műveként megképződő, kapcsolattalan ötlet, hanem a tudatos befogadás későbbi, megértésre hangolt tevékenysége, lázadása, fokozatos távolodása ettől az alap-alaktól, az intuíció vak-biztonságától; magyarázat és kommentár tehát, közeledés egy új eszményhez, mely reményünk szerint valaha, kiérlelt formájában egybeeshet az érintőleges megértés bekerítő s munkára ingerlő első élményével.

Ha szeretnénk eltekinteni ettől a szubjektív olvasáseseeménynek is vehető feltételeltől, s az irodalomtörténeti értékelésnek, például a szerzői újra-igazolás és a számszerűsítő kimutatás módozatainak hiszünk inkább, akkor is azt látjuk, hogy Tandori kiválasztott verse a pálya igen fontos, érvényességét korokon át világosan kimutató darabjai közé tartozik. Az utánközlések, melyek az első megjelenést követték<sup>3</sup>, mind annak jelzései, hogy műveinek összetartó szerkezet-sugallata, az irodalmi alkotás szeriális kompozícióként bejelentett örök-adódása, valamint az ezzel szövetkező másfajta vers-fogyasztás, a „vers születésének” üteméhez szoktatott olvasásunk is megállásra kényszerül ehelyütt, mert emlékezetes állomáshoz érkezett. Miben áll a *Napfény egy üres szobában* eredetisége, minden ismétlésnek ellenálló szimpla vonzása? Ha csupán a mű rezüméjét, rövid, prózai összegzését vesszük – mely nyilvánvaló véteknek számít versről szólva –, nem jutunk közelebb a megoldáshoz, hiszen csupa olyasmit sorolhatunk, ami Tandori világában tipikusnak, elhagyhatatlannak, a szerzőt jellemző attribútumnak tetszik. A szöveg majd minden eleme és gondolatfutama fellelhető más versek részleteként, nem beszélve arról, hogy elbeszélések és regényes megidézések tömege áll készenlétben, hogy a művészi vállalás efféle emlék-munkaként, „visszatérő előkészületként” felfogott élmény-centrumát érvényre juttassa, igazolja. Elég nyilvánvaló, hogy a Tandori-szöveg megkülönböztetést, leválást engedélyező esztétikai újdonsága ebben az esetben, de a '80-as évek megállíthatatlan költői lendületében általában is a másként feltaláló és megmunkáló tartalomelosztás, ötletes átszerkesztés során jön létre: a beszélő én az alapító-eseményekhez, számára feledhetetlen momentumokhoz és dátumokhoz való ragaszkodást nem úgy gondolja el, mint a visszahelezkedés időbeli módját, választható leleményét, hanem mint előre-kötött és készen-álló textust, történetformát és anekdota-hagyományt. S ha körülnézünk, keresvén az örök-hagyót, aki megteremtette és kiállította, mintaként pedig szüntelenül felajánlja e lírai világtapasztalás ismétlődő és ismétlésességben felismerhető alkatrészeit, akkor – természe-

<sup>3</sup> A *Napfény egy üres szobában* című vers elsőként a Népszabadság hétvégi irodalmi mellékletében látott napvilágot (1987. május 23., 15.) két másik Tandori-verssel együtt. Legközelebb a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című válogatott kötetbe vette fel a szerző (Zrínyi Kiadó, Budapest, 1989). A verset tartalmazza az 1999-es *Főmű* (Liget Könyvek, Budapest) és az Ambrus Judit szerkesztésében elkészült *Válogatott versek* kötete is (Unikornis Kiadó, Budapest, 2001).

tesen – nem mutathatunk másra, mint erre a névtelen folyton-beszélőre, „Evidenciás Úrra”, Tandorira. A bonyodalmas eredettörténet, már-már exegézisként olvasható ki-szár-mazás nyomon követését nem könnyíti meg, hogy az írói előadás eleinte sem tervezi, formálgatja, hanem rögtön teljes biztonsággal emeli magához és idézi e frázis-értékű múlt-utalványokat. Az eredet, mint a legendás „*tenger alatti terem*” (T. S. Eliot), ahonnan élők szava szólít, hívogat minduntalan, vagy az elpusztított emlékezet hontalansága, „*hosszú távolléte*” – hogy az önazonos kimondásnak két alappillérét, örök-útravalóját, egy költeményt és egy filmet mégiscsak nevesítsünk a számos lehetőség közül – olyan nem-helyek, nem-terek, minden feltérképező törekvésnek ellenálló disztrópiák, melyekből mégis szava és a megértés igéi merülnek fel, sorjáznak elő. Talán éppen ez az ihlet, illetve e költészet meglétét garantáló eredeti „formátlanság” és „helytelenség” jelenik meg összetett tudásként a *Napfény egy üres szobában* című versben: az ottani üresség láthatatlan szobalakója, Tandori megosztható követeléseinek arca, alakja arról a státuszról, lét-állapotról beszél, mely a szöveg kifelé mutató, telített jelzései szerint éppúgy lehet egy festészettörténetből vett nagy-hasonlat, ekképpen a mű-leírás közvetlen ösztönzője és tárgya, mint a vers önmaga létrejöttére figyelmes eredet-vizsgálata. És azonosíthatatlansága, minthogy Tandori pályája kezdetétől jól követhetőn se-hon-polgáraként tartózkodik az általa elvárt és emlegetett goethe-i „költő-állam” területén, s ha egyáltalán magához enged elkötelező, meghívó vonzalmakat, azok biztosan annak a rilkei „*erősebb létnek*” hírhozóí, ami drasztikusan keresztülhúzza minden e világi teljesítés lehetőségét, s a költői elhelyezkedés, terület-szerzés szokásos tervét csak mint kifordított ellen-érzelmet, eredendő ambivalenciát engedi munkálkodni. A *Napfény egy üres szobában* – mely e líra lehetséges létezés-idejét és – terét rendkívül szűkre szabva, tovább alig-csökkenthető szinten állapítja meg – akkor mutatja legfőbb merészségét, mikor az utazás képzetének, a modernitás és a költői szó e messziség-vezérelt, felfedező és meghódító hajlamának látjuk ellenszegülni. Hisz ha a modernség komplexumára, programjaira úgy tekintünk (többek között), mint a költészet elé a megismerhetőség s elérés új s újabb képzelet-tájakait, nyelvi egzotikumát terítő csábításra, a Baudelaire-i „*Inconnu*” folyamatos felhatalmazására és kiküldetésére, akkor mindenképpen mérhető és talányos visszaalakulásra mutathat rá ugyanennek a költőiségnek utóbbi néhány évtizede, térvesztésként is felfogható, kétségbeesett vagy lételméletileg kidolgozott topogása önmaga körül; így például az a fokozhatatlan s az elmozdulást mindinkább kizáró egyenlet-bizonyítás, zénóni észrevétel, mellyel Tandori állandóan sakkban tartja s megtartóztatja az ihlet utaztató indulatát, a kimondás lativusi hangoltságát.

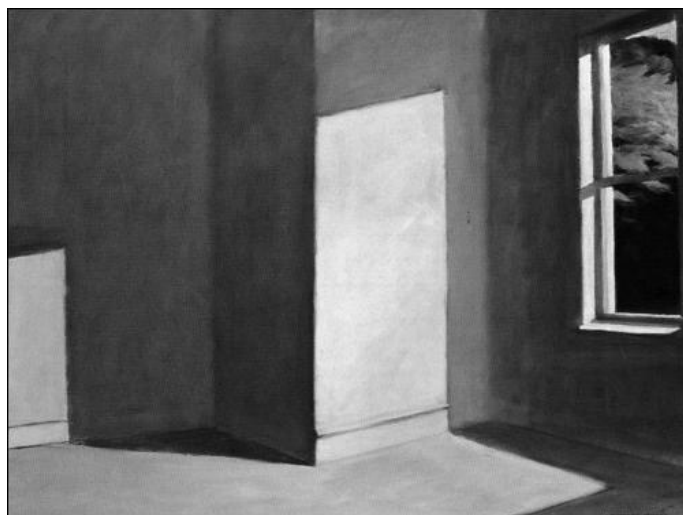
Ugyanakkor a képzőművészetnek Tandori számára mindig fontos fogódzót, eligazodást jelentő területén másféle folyamatnak lehetünk szemtanúi: azt látjuk, hogy a XIX. századnak még legmerészebb, menekülő látomásai, a kultúrkör zártságából kitörni kész „vadság” és „primitívtség” képviselői sem szívesen mondtak le az emberi lét távlatosságáról, művészi megkonstruálhatóságáról. Gauguin híres, *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová tartunk?* (D’ou Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous, 1897) című képén, mely a tahiti korszak komprehenzív főművének is tekinthető, a létpanoráma kezdet-től-végig követhető irányzatossága, a felület kérdező egyenessége, monosztopikus felfogása minden kétely ellenére még nagyon is azon a nyelven beszél, abban a narratív szisztémában fogalmaz, melyet az európai művészet évszázadokon keresztül magáénak vallott, s melyben éppúgy elhelyezhető volt egy szentéletrajz példás igazsága, mint a világi témák

sorolhatatlan variációi. Bár igaz, hogy az ábrázoló művészetek terén később következett el a szakítás az európai kultúrkörnyezet örökölt toposzaival, megszentelt helyeivel, témaajánlataival, de a festészet, szobrászat azután annál gyorsabban s minden más művészetnél hatékonyabban volt képes lemondani elő-története hagyományozó gesztusairól. Ez a fáziskésés okozhatja például, hogy Edward Hopper festésze, melyet leggyakrabban az amerikai álom közismert ikonjainak, csillogásának deklasszáló, szociális érdekelttségű művészeteként tartanak számon a maga újrafiguráló, absztraktontúli megfontolásaival az 1900-as évek első felében már egyenesen stilisztikai visszalépésnek, habozó mozdulatnak látszhatott. A közismerten „*absztraktrajongó*” Tandori<sup>4</sup> vajon milyen újdonságot, utánozhatatlan mondandót, a művészeti „haladáshitnek” miféle fokozatát pillanthatja meg Hopper sok szempontból konzervatív, „valóságghú” piktúrájában? Tandori soha meg nem írt Hopper-tanulmányozását elszórt megjegyzéseinek részeredményei alapján magunknak kell összeállítanunk. Legnagyobb segítségükre *Nappali kérdés (Mit nézünk mire – és miért?)*<sup>5</sup> című dolgozata lehet, melyben nem kevesebbre vállalkozott az író, mint hogy „*egy alig-amatőr*” perspektívájából átnézze, vajon a nézés produktumai miféle külön értelemmel telítődnek, mitől lesznek a befogadó elme és az érzékelés számára oly kiváltságosak, amennyiben a művészet tárgyi példatárát gyarapítják, festménynek, szobornak stb. nevezük őket. A festészet fogalmának axiomaértéke („*A festészet az, amit festészetként látunk.*”), melyre Tandori végig számít, mint pozitív eszmei létezőre, a megkockáztatás lehetőségét kivédő bizonyosságra, természetesen nem zárja ki, inkább lelkesíti a kutatás további cél-tételezését. Egyrésztől ugyanis a festészet minden hihető példája avval járul hozzá a fogalom magyarázatához, hogy újabb és újabb kérdésként, adalékként bővíti a definíció kitekintését. Másrészt mintha passzív elfogadásra, beletörődésre is intene Tandori, mikor a rá-fogás és cáfolat közös nevezőjét keresve rájön, hogy a festészet nem más, mint a festészetként nézett, elfogadott dolgok összessége, melyhez az induktív szemlélet analogikus, felaprózó tipológia-alkotása sem visz közelebb, sőt... Tandori műszemléletének fő kérdése ezek szerint nem annyira a modernség különböző fázisai közötti korszakváltások növekvő tétjeire koncentrálni, hanem a tárgy és a műtárgy alapvető különbségén medítál visszavisszatérően. „*Mi az elemi vágy, mely látványt akar megörökíteni? S mi az a másik, mely ettől a konkrétumtól elvonatkoztat, s mégis ugyanazt („ugyanazt”) a festészetiséget akarja adni, ...*” Új kronológiát, fejlődéssort ajánló szemlélete szerint Warhol ready-made művésze, mint a közhely „egyszerű” felmagasztalása, „színeváltozása” (Artur C. Danto terminusa) még inkább csak valamiféle kezdet, a művészetnek alapot adó tényező, mely a továbblépés, az alkotás kísérleteként a modell egzakt bemutatásával, a voltaképpeni mű tárgyi helyettesítésével, elzalogosításával operál. A fejlődés más irányú szélsőségeként Tan-

<sup>4</sup> Jól követhető képzőművészeti ízlésalakulása a korai művek Klee-i összegző szellemétől, míves modernizmusától, érzékenységtől gyorsan eljutott az amerikai absztrakt expresszionizmus, illetve a New York-i iskola kiemelkedő művészeinek aktív, érdeklődő elfogadásáig. Érdekes körülmény, hogy Tandori esszéiben, verseiben és vallomásaiban az új festészet irányadó személyiségéről, Jackson Pollockról alig tesz említést, helyette notóriusan a colour-field nagymesterét, Mark Rothkót vagy a monokróm Ad Reinhardtot állítja esztétikai gondolkodásának homlokterébe. Pl.: *Mark Rothko & Co. I.-II.* (In. *Kolárik légvárjai*, Magvető Kiadó, Bp., 1999, 51-89); *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)* (Balkon 1999/11-12.); *Maximalizmusok (Reinhardt + Minimal Art)* (Balkon 2000/1-2.)

<sup>5</sup> Balkon 2004/7.

dori rendszerében az absztrakt kép kikalkulált tárgyiassága lép elő, mely a használati eszköz, a köznapi tárgy kikérdezetlen (mert természetes) létbizalmával és –erejével rendelkezik, s így valójában mellőz minden olyan kritikai megfontolást és támadó értetlenséget, ami mégis sokszor e képek szociokulturális befogadásában hírhedt, már-már elhagyhatatlan körülménynek számít. Tandori sosincs zavarban egy Motherwell-kép<sup>6</sup> vagy egy Louise Bourgeois-szobor<sup>7</sup> megtekintésekor, talán ezért oly furcsa, hogy folyton fontos és értetlenkedő kérdései támadnak, mihelyt a figuratív művészet mű-példái, az „élethűség” szakkérdései kerülnek szeme elé. Edward Hopper is azzal válik fontos szereplőjévé Tandori képzetbeli múzeumának<sup>8</sup>, hogy a tárgyfelismerésre számot tartó kiképzés, képeinek természetes, mégsem naiv módon önadó, igen szembeötlő jelképpessége egy, az absztrakt redukatív szemléletétől eltérő utat kiválasztva majdnem ugyanoda, az üresség bevallásáig jut. Hopper egész pályája felfogható ennek a mozgalmas belső kép-történelemnek a követésé-ként: amit az absztrakció aszkézise a tárgy szimbolikus eltüntetésével, majd újraképzésével sejtet, rokon-megoldásra találhat a hopperi lemondás fontoló fokozatosságában, mely először e festészet jellegzetes tájait, az amerikai föld ős-elemeit eliminálja (kései művészetében szinte uralkodóvá válik az intim épület- vagy szobabelső, az ún. exterieur), majd szinte kapkodva költözteti ki a helyzetképek ember-szereplőit, figurációit, néma berendezését, mindenféle kulturális, másodlagos eligazítást és aktualitást nyújtó tárgyi jelzését is, hogy végül szinte logikusan állapodjon meg legkisebb ábrázolási állandóként a pusztá hely, a lehetetlen világi üresség egyenes felmutatásában.



Edward Hopper: *Sun in an Empty Room*, 1963 (olaj, vászon, 73×100 cm) magántulajdon

<sup>6</sup> Ld. *A szellemköztársaság elégikusa* (Robert Motherwell) (Balkon 2001/11.)

<sup>7</sup> Ld. *Louise Bourgeois* (Balkon 2002/9.)

<sup>8</sup> Tandori művészeti kitekintését bemutató válogatáskötetében, hommage-ai között is szerepeltet egy *Edward Hopper*-verset. Ez, a tárgyalt vers módszerétől eltérően a festői életmű legfontosabb témáit, tájait és hangulatait montázszerűen helyezi egymás után (In. *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz könyvek, 1987, 74.).

A *Napfény egy üres szobában* című festmény, ha nem is a figuratív festészet egész lét-lehetőségének és további sorsának, de a kopperi megoldás önmagán belül kibékült, kidolgozott rendszerének, a látvány műfaji megragadása érdekében tett erőfeszítéseinek (tájkép, városkép, zsánerkép stb.) valamiféle végső fogalmazványa, vállalható és szomorú öszszesítése. Ami marad, mert maradásra méltó vagy mert eltüntethetetlen, mindössze ennyi: egy kiürített (vagy sosem berendezett) szoba tömör és éles vég-igazsága, a fény bevetődő idegensége, az árnyék fenyegetve lesben álló túlereje, még alig észlelt nagyhatalma. Hopper az üres szoba, a mindenfajta jellemzőjétől megfosztott tér<sup>9</sup> ábrázolásával a hely hagyományos felfogásának fikcionális, élethetetlen kép-alakzatát hozza létre. Mintha ahhoz már elég ereje lenne, hogy megsemmisítse, feláldozza az általa is sokrétűen alkalmazott klasszikus tér-fogalomnak, perspektivizmusnak irányadó bizonyosságát<sup>10</sup>, de még nem tudna helyébe más megoldást, merészebb tervet ajánlani, s egészében is képtelenségnek tartaná az ember kiűzöttségén, otthontalanságán túli új meglepedés eszméjét, bizakodó jövő-vázlatát. Mert miről van szó Hopper képén? Pontosabban „mit nézünk – és mire”? Az ablakból a szoba falára érkező napsugarak, az ábrázolt életvilág kívülségeként valójában maguk alakítják ki a képfelület témává nemesült látványát, a falon (vászonon) elkülönülve megfigyelhető színfoltokat. A nap érkező, láthatatlan sugárzása a kép egyetlen olyan „elemévé” válik, mely önmagával testszerűleg azonos, nem szorul anyagi átváltásra, mert nem egyszerűen felidézése egy emlék-eseménynek, de látás és a látszás dokumentumaként mindenkor előkészítője, feltétele és kihagyhatatlan résztvevője is annak. Az ábrázolás ábrázolásával, s azáltal, hogy a szoba (~ felület, vászon), valamint a fény (~ jelződés, festék) közötti kölcsönösségben, a képcímbe is található két „szereplő” által alig rejtett, helyettesítő megjelöléssel önmagáról vall, Hopper képe metaképpé válik és a képi jelölő folyamat, a festészet lehetőségeit feszegeti végsőkig csupasztított igazmondással.<sup>11</sup> Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a fény mindjárt két különböző módon nyilvánul meg a képen, s hogy éppen a kettő közötti szétválaszthatatlan közeledés, folytonosság a műalkotás legfrekvenciáltabb tárgya. Hopper képén a formák és színek keletkezése egyszerre pre-

<sup>9</sup> A 'room' szó jelölete nem határozható meg egyszerűen a szoba köznévi jelentésével az angol nyelvben. John Hollander egyebek között a 'space, a place és a region' térjelölő kifejezésekkel hozza összefüggésbe. A 'room' a maga egzaktabbnak tűnő jelentésével rejtett etimológiai gazdagságára játszik rá, hiszen indoeurópai gyökerei egy általános tér-név meglétére látszanak utalni. Ld. John Hollander: *Hopper and the Figure of Room* (Art Journal, Vol. 41, No 2, Summer 1981) Ezzel érdekesen konfrontálódik Ferka András tanulmányának megfigyelése (*Űr vagy megélt tér? Gondolatok az építészeti térről*), mely szerint az indogermán 'rum' szó különböző variánsai egy konkrét hely, helyiség jelölését vállalták magukra, szemben a görög 'topos' vagy 'choros' általánosabb szemantikumával. (Pannonhalmi Szemle, 2002/2.)

<sup>10</sup> Hopper legtöbb képén példásan igazolódnak és válnak valóra a reneszánsz új tudományával megszülető térfelfogás eredményei. A kérdéshez lásd: Pierre Francastel: *Egy plasztikai tér lerombolása* (In. Uő: *Művészet és társadalom, Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Bp., 1972)

<sup>11</sup> Van, aki még ennél is tovább megy, s a látás általános működésmódját, elvét véli felfedezni a belső-külső, mesterséges-természeti, zárt-nyílt felkínált vizuális oppozíciói mögött. Ld. Brian O' Doherty: *Edward Hopper* (In. *American masters: The voice and the myth*, Random House, New York, é.n.) Az ablak, mint az eltérések közötti kiegyenlítés, harmonikus megfeleltetés eszköze (a szemlencse hasonlata) az elzárkózó-beengedő minőségeket problematizáló Tandori-poétikában is központi szerephez jut. Pl. „Csukok ablakot, hogy ott nálatok...” című ars/aero poetica (Életünk 1984/7).

zentálja a fényt mint az eredethez közeli, első és örök kiáradás anyagtalán divinációját (lux, lumen) és mint az áthatolhatatlan tárgyakba, világi ittlétbe ütköző sugárzás nyomát, színekombinációit (splendor, color)<sup>12</sup>. A napfény, mint jellegadó szubsztancia, önmaga leglényegét a másokban megnyilvánító túl sok, teljesség a fal vetítívászna nélkül mégis csak abszolút önazonossága jeltelen elmozdulásán, szüntelen tova múlásán ámulhatna. Hopper „halott falai”<sup>13</sup> azonban az ábrázolás, a rávetítés eredményeként mindig a legelőnyösebb (értsd: a fényvel szemben legnagyobb felületet felkínáló, leglátványosabb változást produkáló) beállításban kínálják fel magukat, mintha csak azért lennének, létüket csak az támogatná, hogy az anyagtalán sugárzás, a képszerű módosulás hatásaként „olvashatóvá”, valamivé változzanak a kivételezett szemlélet számára. Ha van olyan egyáltalán. Hiszen bármily egyszerű is a képcím, figyelmezzünk annak rejtőző paradoxon jellegére! Üres szobáról van szó, s az üresség, a teljes és igazolható kietlenség nem tűr el semmilyen személyes behatolást, még a megfigyelés rögzített pontja mögött elbúvó művészt vagy a vele nézet-közösséget vállaló, térbeli azonosulásra képes szemlélőt is kitessékeli a magába-zárt tér lehetetlenéből. Hopper, mikor több helyen is beszámol a kép témáját adó régi ideájáról, nem tesz mást, mint anekdotikus formába csomagolja, fogyaszthatóvá és személyessé teszi azt a megdöbbentő felfedezését, hogy a festészetnek, mint mesterségnek, kézreálló technikának, bármily meggyőzően mímeli is az átlátszatlanság, a transzparens jel rábizott szerepét, létezik valamiféle vakfoltja, s neki valószínűleg ezt sikerült kitapintania, mikor az abszolút magány, az üres tér ábrázolására biztatta fel ecsetjét. „Mindig is izgatót egy üres szoba ténye. Amikor akadémiára jártunk, gyakran vitattuk meg, hogyan nézhet ki egy üres szoba, ha senki sem látja, senki sem pillant belé.”<sup>14</sup> A Hopper-mű hangsúlyozottan emberszabású, az optikai észlelés normális tapasztalásának jóleső termélysége a valós befogadó, szemlélő (a múzeumlátogató, az albumnézegető Tandori és mi is ide tartozunk) pozícióját a kép-téma részévé avatja, sőt a képtárgyhoz közelítő taktikus helycseréket is képes a mű részeként akceptálni. Ha a beléködött képszemlélet alanyaként, szobába lépő vagy eleve (rejtve, kitakarva) ott időző nézőként fordulunk a képhez, gyanútlanul megsemmisít(het)jük vagy átnevezzük a vizuális intenció és képélmény központi jelentőségű, kuporgatott észrevételét: a legmagányosabb magány bensőségét. Ezt a veszélyt elkerülve azonban olyan képi ambivalencia bontakozik ki szemünk előtt, melynek feszült életben tartásához szinte semmi másra nincs szükség, mint a kettősségek és esztétikai dilemmák között megosztó szemléletmódnak valamiféle állandósítására.

Korántsem véletlen, hogy Tandori, a '70-es és '80-as évek írója/költője Hopper e képeinek furcsa látogatójában, mint az „*eleven elzárkózás*” ismeretlen magányú alanyában

<sup>12</sup> Umberto Eco: *A fény esztétikái* (In. Uő: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2002)

<sup>13</sup> A falak az elevenségként, életként betörő fény ellentétei, ehelyütt pedig annak a képeken sokszor megjelenő test-dublórnak „maradványai”, aki különben még náluk is kevésbé vibráló, életteli alak, főként ha férfiről van szó. Ld. Donald Kuspit: *Edward Hopper: Cubist in Disguise?* (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit11-22-06.asp>)

<sup>14</sup> Idézi: Avis Berman: *Hopper* (Smithsonian magazine 2007/July) Lényegében Brian O'Doherty is változatlanul idézi Hopper felvetését, igaz, hogy az anekdotának ottani formájában találhatóunk egy kiegészítő fordulatot („Természetesen lennie kell egy egérnek valahol.”), mely humorral könnyíti a kognitív megoldhatatlanság csapdáját, a senki által nem látott, mégis létező tér együttes feltételezését és tagadását.

magára ismert. Persze egy ennyire absztrakt tér-fogalom, mely – úgy látszik, semmi másra nem jó, mint hogy teret engedjen, belátással legyen a folyton bekövetkez(het)ő s mind „jövőbb jelenbe” forduló időiség számára – Tandori művészetében logikusan minimalizálja az eseményesítésre, történetmondásra való biztatásokat, s állandóan relativizálja a ki-mozdulás nyomán megismert más-világok különbségeit. A kint-bent, az itt-ott képszerűen tartalmas parabolája, valamint az ennek világi fogódzót és kiindulást nyújtó valós lakozás helye közötti eltérések élet-hosszú vállalásában – mint olyan önkéntes szobafogságban, maga általi röghözkötésben, melyben a világba-hatolás, messziség-vágy normális távlatait teljességgel a (vad)madarakkal való együttélés élet-korrekтивuma hozza helyre – kiegyenlítődnék. Tandori a térbeli elvonatkoztatásnak mindenképp Hopperhez mérhető mestere, amennyiben a tér legtöbbször nála is csupán szubsztílisen illékony, kérdéses eleme, szabad lehetősége és nem határolója vagy korlátozója a jelenlétnek. A pálya legutolsó szakaszában érzékelhető viszolygás, közöny vagy megvetés, mely az élet beprogramozott választásokat engedélyező Észak–Dél–Kelet–Nyugat meghatározását övezi, ugyanennek az irányteljességnek negativisztikus, igénybe vevő mozzanataira mutat rá. Tandori – a költői ösztöne tájékozódásával és bőséges tanultságával – mintha tudna mindarról, amit a Hopper-kép rövid értelmezéseként, a recepció rövid ismertetésével itt előadhattunk. Tudja, hogy a hopperi üres szoba olyan nem-hely, olyan belső, mely nem egy külső ellentéte, elzárkózó ellenalakja, hanem a megtörténés kimondhatatlan egyszer-eseményét közrefogó állítás, helyre-hozatal. Tudja, hogy minden szó, minden leírás alapjaiban zavarja meg a paradoxonba forduló kép igazságát, s hogy épp ezért rendkívüli óvatossággal kell közelítenie s magára vennie a szemlélet felajánlkozó nézet-szerintiségét. A nemlétezés helyén, a láthatatlan elkülönülés tereumán Tandori valójában arra készül és arra teszi mind magát, mind írói nyelvét alkalmassá, hogy a festő mértéktartó és elegáns trükkjét saját művészi kiegészítésében, a képet újraértelmező vers-kommentárjában kiemelje a realista lefordítás egységességéből (mely mindig valós veszélyként leselkedik a képleíró, ekphrasztikus költészet példáira), és a valószínűsíthető kép-intenció ajánlásához illő kérdésekhez, opciókhoz közelítse.

De visszatérve versünkhöz, e hajdani pillanat maradandó művéhez, láthatjuk, hogy a Hopper-kép címe változtatás nélkül verscímme, majd kezdősorrá változik és ezzel mindjárt verstémává, előzékeny felvetéssé alakul a későbbi műegész számára. Azzal, hogy Tandori versének első szakasza megidézi a képzőművészeti előzmény lehető legteljesebb, általunk vázlatosan ismertett utalásrendjét, kettős funkcióval látja el a cím/kezdetet: első-sorban a szövegből kifelé mutató, megidéző közösség mozzanataként, egy ismert jelöllet (grafikus jel, festmény) szavá tétele gyanánt számít rá; másodsorban viszont rátestálja a versidő és -tér leírásának, a létszituáció felfestésének primér feladatát, s így a szövegéretelem keletkező, lépésről lépésre adott megképződésében mozgósítja.

*„Nappfény egy üres szobában... Lehajtom  
fejem a földön egy fénymásolatra,  
egy pillanatig elalszom a rajzon,  
belealszom a kinti lombozatba,  
mely már alakul itt a Duna-parton.”*



A vers első része (szakasza) valójában arra kiváló példa, ahogyan a költő, a rá mindig jellemző természetességgel, végsőkéig elsajátító, átélő személyességgel a jelölt és jelöletlen idézetek egész sorát képes úgy beépíteni szövegeibe, hogy azok megszabadulnak a visszakereső intertextualizálás, kulturális kölcsönvétel mű-fogásaitól. A beszélő jelenét és környezetét, mint a vers kérdéses adottságát, sőt, mint olyat, mely a vers által vállalt tisztázás, megfejtés legindokoltabb céljai közé tartozik, megosztja a kezdősor többértelműségéből keletkező párhuzamos olvasásirányok, kifejtések hívásai között. Irodalmi alig-geztusa, a három pont elbizonytalanító kísérlete rögtön oly erővel teszi ezt, hogy be kell ismernünk, azok a rendszerinti és alapos kételyek, melyek a későbbiekben szinte ellehetetlenítik a történelem végső egygyérszervezését, innen, a vers legelső felütésétől élnek és hatnak. A mű-világok duális, kettős természetére vonatkozó nézeteinket támasztja alá a versformának azon eljárása is, melyben az ötsoros versszak keresztrímei mint a gondolatok, sornyi mellékmondatok szoros együvé tartozására, átívelő linearitására emlékeztető formális jeladások rendre motiválttá válnak az alany választott, képi és „reális” tér-adottságainak elkülönítésében (Ld. „*Lehajtom*” – „*a rajzon*” – „*Duna-parton*”; illetve: „*egy fénymásolatra*” – „*lombozatba*”). Vélhetjük úgy, hogy máris túl éles kettéválasztással áll előtünk a vers problematikus ittje és mostja, a megszólalás egész koordinátarendszere. Ezt csak még inkább kiemeli a ’fény’ szó ötletes szerepeltetése, finom variációsora, mely a valóság relatív fogalmihoz tartozó kétértelműségek – a napfény, mint minden fény eredeti-je, origója, a fény első és pótolhatatlan jelölete, valamint az erre gyorsan ráfelelő „*fénymásolat*”, a pseudo jelleg, az emberi tömörítés, akár a nyelv metaforizáló tény-közegének munkálkodása – felderítésében jut eredményekhez.<sup>15</sup> A fénymásolatra ráhajtott fej, a belealvás a „*kinti lombozatba*” (melyikbe? a Hopper-kép ablakmélyedés mögötti zöldjeibe vagy a Lánchíd utca sokszor megverselt, tavasszal készülődő gesztenyesorába?), az érintés mint poétikai tett (tennivaló), a világok viszonylagos egyenrangúságát tette és versre fordító megegyezést – valójában az elkönyvelt fikció és az analitikus vallomásosság beszédmódjai közti váltást – szimbolizálja, egy utánozhatatlanul szép mozdulatban egyesíti. Tandori művészete, művészetének érintés-tapasztalata minden bizonnyal revidálja a tapintásérzéknek oly sokszor más képességeink mögé beszorított, az ismeretszerzés általános rendszeréből rendre kifejejtett képességét. Az eseményekre és a létezőkre, tárgyakra állandóan rácsodálkozó, a látszólag szóra-műre nem érdemeset szóvá és művé tevő Tandori a jelen átütő, érintőleges rá-vonatkozását játékossággal (a „fejletlenebb” gyermeki, állati mindentudás ős-bizalmával) teszi egy szokásos tény-tapasztalataitól mindinkább eloldozott alternatív ismeretelmélet bázisává. Az érintés, mely a versvégződés fontos szavában felerősített formában is visszatér majd hogy a papír, a rendelkezésre álló felület, mint szerves írás-kezdemény képzetét egyesítse az én megszállottságra, érintésre kész testalakjával – nem mellékesen az álommal, az álmodás fejleményeivel mutat rokonvonásokat. Az álomleírás normális esetben része lehet a diegetikus vagy fiktív elbeszélésnek, nem feltétlenül szakítja meg a lineáris idő életbeliséget sugalló sorozat jellegét, hisz kis betétként, átmeneti helyszínváltásként bármikor képesek vagyunk a bemutatott én teljesítményének tekinteni az álombeszédben elhangzottakat. Ehhez azonban szükség van arra,

<sup>15</sup> Ld.: „Van mindig a természetes Kevés. / Maga a meglevés / Ilyen? Láttuk, mi az egész. / Lehet megint előlről kezdeni. / De: lehet – ami: kell. / És szavaival nem oldódik el.” *A tiszta másolat* (Népszabadság 1987. november 7., 16.)

hogya a külső diegetikus tér és idő ne sima folytatásként, keresztezésként viszonyuljon az álom mindenképp rövidített, megszakítással (vissza)élő intervallumához. Tandorinál szembevető a valóságoként jellemzett versbéli fikció, valamint az általa közrefogott álomtevékenység működésének és részletezésének megdöbbentő hasonlósága, szinte tételes egyezése. Különbséget talán csak az jelez itt, hogy míg az álom, az érintésnyi máslet világa az önkéntelen elfogadás teljesség-élménye s a szótlán megelégedés felé mozdít el, addig ugyanezen mutatók, paraméterek a reáliák átélte szintjén rendszerint a túl kevés, az üresség hiányérzetét hagyják hátra. Az álom-kép váratlan rögtönzését magába foglaló „dokumentatív” verskeretezés (Tandori dalainak és művészi felfogásának önálló mondandóvá fejlődő, sajátos megoldása) nem csak az arányosság vagy a terjedelmi felosztás, de a kijelentések, morális feladatvállalások szintjén is mind jobban átengedi a kezdeményezést a másodszerreposztást játszó, folytatólagosan felkérkedző és párbeszédbe bocsátkozó álommunka alanyának. *Álmaimra Héra Kleitosz is felfigyel* – így fedte fel túlvilági támogatóit a *Még így sem* szonettköltője; s a „védszentül” választott görög bölcs, „Héri” bizonyára azóta is megelégedéssel nyugtázza, hogy a költő az álomvilág (‘idios kosmos’) megismer(tet)ését, magányos „esti kérdéseit” legalább olyan érdemes művészi feladatnak tartja, mint a nappali életben (‘koinos kosmos’<sup>16</sup>) elért eredmények felmérését.

A 2. versszakról felbukkanó kérdések – melyek a szoba korábban kedvező ürességére már mint racionális módon elrendezhetetlen extremitásra vonatkoznak – egyszerre érthető az utólagosan tisztázó lejegyzés, a nyelv és a megélt élmény távolságát munkaként elmenthető állító bevallás nyomaként, valamint az első szakaszbeli révült álombeszéd, szelíd túlvilági felhatalmazás maradványaként.

*„Az üres szoba megtelik-e? Nem  
tudhatom, valójában sose jártam  
ott, akkor-ott, vagy még hozzátegyem:  
soha abban-az-egyedül-világban; (...)”*

Az első versszak abszolút otthonossága, megérkezést és letelepedést engedélyező partnersége egyszeriben felidézhetetlenné válik az itt-lét kiindulást nyújtó, szikár feltételrendszerében. Hiszen amit a beszélő most a „nem tudhatom” lemondásával fog közre, arról nem sokkal előtte, egy pillanattal, érintésnyi lét-szünettel korábban még elfogadható lírai konszenzusként számolt be. A versírás fikciójára ráépült (valójában az ihlet fedezékeként, kiváltójaként megjelölt) álom már nemcsak a saját-élet reflexív tudatosságon túli, elszakított részeként nyer formát, de a totális (s visszanezve egyre növekvő) távolság figurájaként az alapélményt nyújtó képzőművészeti alkotás, a keretezett kép s a tartalomként, intencióként referensnek tekintett „tárgy” („akkor-ott”) lebegő kettősségében merül el, azzal azonosítja magát. Lényegében a vers olyan válogatásnak tekinthető, mely az alanyi megszólalás pozíciójából induló, majd a lét-irányok közt magát megosztó hang, vagyis a szerző-funkcióhoz csatlakozó realitások és a szubverzív kitérőként mind vállalhatatlanabb megszemélyesítések, leírások közti átmenet, megszökés rizikóit vizsgálja. A versbeszéd látszólagos társalkodása, megosztás-vágya, mely a részlet utalószavakkal, rámutatásokkal teli külső pontosítás igényéből következik („ott, akkor-ott”; „abban-az-egyedül-világ-

<sup>16</sup> Ld. Gérard Genette: *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig* (Kalligram, Pozsony, 2006, 105.)

ban”) talán inkább a megszólalás rejtett tragikumáról, immanens kudarcáról árulkodó üzenet, a nyelvi „hozzátevés” alaptalanságát, megtalálhatatlan privilégiumait a folyton könynyítő szólás kvázi-igazságaihoz közelítő elégtétel, mint az elvárt diszkusszió, udvarias eligazítás frázisa. Ez világosan kiderül abból, ahogyan a vers megfejtés híján visszaérkezik a „hol” kimondhatatlan terepére, a szintaktikailag is állandósult tapasztaláseggyüttes emlék-eseményéhez, s ahogy a *Napfény egy üres szobában...és az „abban-az-egyedül-világban”* sugallt egyértékűsége, szimmetriája a cím, a meghatározás kérdéseivel, eredeti dilemmáival szembesít újra. Mert míg egyik esetben a szókapcsolat egyértelműen tulajdonnévként funkcionál, s ily módon megnevezés, pontos jelölés, a kép- és a vers-tárgy definiálásának eszköze, egészsként s változatlanul felajánlott lak-hely, mely egy artefaktum megnevezéséből (az emlegetett festménytől) származtatja magát, addig másik esetben a téma-polarizációt, a jelentéseknek a felvetésből származó állandó szóródását feltartóztatni képtelen akaratlanság és de-koncentráció eredménye, az ürességet mint szabadságot és szorongató lezáratlanságot, téma-rögtönzést és kérdésséget felhánytorgató retorikai-eszmei elvárás.

A vers következő nagyobb egységében a hajdan otthonos én, az álomérzet/az érintés kulcsfontosságú, szóra-indító tanúja egyre inkább kiszorul a képfenomén (legyen az Hopper konkrét képe vagy az álomi kép azzal egyenrangú extázisa) megértett, megélt különvalóságából, és egyre keservebben osztozik e képek adóssággként rámaradt jelentéseiben, melyek az esztétikai átértékelés kommentáló, visszajegyző igyekezetében immáron örökké csak közelítik, de soha el nem érhetik az egyszer-élmény evidenciáját.

„és most még egy madár is itt van velem, //  
 ő is, most még, alszik a lábamon,  
**meztláb** vagyok, és **elindulóban**,<sup>17</sup>  
 hová? Üres szoba, nem tudhatom,  
 valaki számára alakulóban,  
 valakinek ott ez már: tartalom, //  
 nekem csak, hozzátehetem-e: forma...?

Látszódik, hogy az idői felkutatással születő másod-én (diegetikus, higgadt versalany) mind képtelenebb a résztvevő figura korábbi tettének nevében eljárni, a lakozás feltétlen otthonosságát ajánló, kitöltendő és mindenre-kész üressége neki már csak mint érthetetlen, az életmód számára is felfoghatatlan kihívás, még később pedig egyenesen a jelentés, felszólító követelés értelme híján hátramaradt puszta forma, elnémult szerkezet jelenik

<sup>17</sup> A madár, akár mint a Tandori-univerzum elhagyhatatlan, idetartozásra intő másik fele, akár mint a más-világi kitérőkre kíséretül választott „erősítés”, hermészi, vergiliusi előőr, irodalmi archetípus a vers aktuális jelenében leginkább mint a kérdéseket összefogó, a beszélőt megbízással ellátó létezés formája jelenik meg. A tekintetbevétel állandó felelőssége, ráirányított fókusza így könnyen összetűzésbe kerülhet a pillanat/pillantás kivételesen személyes, megoszthatatlan saját-idejével. A madár egyszerű, zavartalan jelenléte, bizalma Tandori beszélőjében az elmúlása jövőjét tudakoló örök-aggodalom jeleit hívja elő, a szeretett lény halálához előre-szökő (még) nem-időt pedig a részletbe szinte láthatatlanul beszótt Genet-utalás fejleszti rögtönzött életképiből drámai távlatúvá: „Genet, A rózsza csodája: a regény végén a kivégzett társak újsághír-emlékét, sárgult korporsóit lapozó szerző végképp magára marad, és **elindul meztláb**.” *Az út az írás (Ördög a sálon)* (In. Új Forrás 1995/2.)

meg. A formális időlefolyásból kiszakadt, s egyedül-értelmet, „tartalmat” hordozó pillanat/pillantás feltérképezésére irányuló szándék óhatatlanul és törvényszerűen kerül mind messzebb űzve-követelt tárgyától, s a versbeszéd aktuális szó-rendje szerint talán nem is kerülhet annál távolabb, mint mikor a hülomorf megosztottság, a gondolkodásunk ösztönös hajlamainak megfelelő tartalom-forma oppozíció egyikéhez vagy másikához csapódik hozzá. A beszélő ezzel „legálisan” is szétválasztja magát a szemlélet jövőidejében: egy „valakire”, kívülről összefoglaló tudati együttesre (feltehetően Hopper, a festő is ezek közé tartozhat, mint a kép kódolt jelentéseinek természetes birtokosa) és egy énrre („nekem”), aki a tisztázhatatlan kérdései jelen-korát, múlhatatlan napjait a nincs övezetében, a megfosztás végképp üres szobájában pergeti. Tandori versének fejlődő igazsága nem szakítható el attól az észrevételtől, hogy éppen e valakinek, a képtéma számára befogadást és lehetetlen folytatást ígérő személyességnek, valamint az énnnek, a megfeszített szemlélet józan mögöttesének egysége volt a korábbi belátás biztosítéka. A kép mint ürességet, hiányt felmutató jelződéssé semmilyen elfogadható és eligazítást jelentő nyomot nem hagy hátra, nem ajánl, amivel nyilvánvalóvá teszi, hogy a kép-jelzések sosem szó-előzmények önmagukban, s hogy a racionális tudással felszerelt versbeszélő minden igyekezete, utólagos fáradozása ellenére is csak a tartalom-elemzés és jelentés-adás fals kötelességéből közelíthet a formai összetevőire redukált lét/kép felé. A tartalom és forma közötti, elkerülhetetlennek ítélt választás a vers külső konnotációját, megfelelését jelentő képiségtől egyre inkább visszavezet az írás, a lejegyzés lehetetlen feladatként elgondolt s a napi gyakorlatban is feszültségeket létrehozó kényszer-cselekedetéig. A vers legnagyobb kérdését ugyanis nem a látvány, a szem ingóságainak megtartóztatása, kimondó tudomásulvétele tartogatja (s így az sem állítható, hogy Tandori versének eszmei centruma a szó-kép médiumok interdiszciplináris egyeztethetősége körül csúcsosodna), hanem annak a láthatatlan elő-életnek, teljes időnek a feltámaszthatósága, hipotézise, mely az önmagát emlékezéssé, anamnézisszerű előállítássá lefokozó világi gyakorlatnak (k)egyetlen célját szolgáltatja. Az állandó kérdező-mód, a „*hová?*” szigorúan szerkesztett, térkereső elveszettsége, az elindulás megtett léptei ugyanakkor mind-mind egy tervbe-vett jövő, sürgető készenlét és rá-várázó tágasság, mint valamikori, létező nem-idő szinonimájaként teszik otthonossá, a „költőként lakozás” idea-félszékévé vagy a „szent melengtetett helyévé” (Babarczy Eszter) a vers beírt cím-alakját. Ez a nem-idő éppúgy lehet a nemlét időtlen ideje, a halál kimondhatatlan, tartalom nélkül megmeredt formája, mint az eleven-mód leállított s visszajáról felélt lét, az „*eltűntényilvánulás*” minimális formáságot sem tűrő csak-tartalma. A végvesztés felcsattanó hangja, mely egyre a hely korábbi ismerőségét panaszolja és letagadhatatlanul terméketlen, kiüresült formaként ismer önmagára, a vers vége felé szinte kapkodva kutat olyan lehetőségek, az elégikus önigazoláson túllendítő biztatások után, mely zilált tartalmait kiegyenlíthetné, vagy újabb formát ajánlhatna számukra. Hogy a „*más-kép*” hibavalósága, felismert fölöslege, mint a felébredés határeseménye nem válhat ilyen gesztussá, azt magában is elég érthetően közli az összetétel szótári alakját (képmás) felülíró kifordítás, értelmi-érzéki kiközösítés:

*„Amit majd nekem kell kitöltenem,  
és mintha a más-kép hiába volna,  
felébredek, nem lelem a helyem;  
jövök, írom ezt; jön, érint a tolla.”*

A felébredés, mely Tandorinál az álom személyes tudattalanba hívó aluljáróin vissza-induló jártasságként értelmezhető, mindenkor a megfejtés hatalmán kívül eső élmény: az alvásidőnyi kishalálra következő újrapróbálás (mely az életidő nyílt végtelenségének köszönhetően sohasem tűzhet ki főpróbát), az egy-halál ijesztését kijátszó és ideiglenesen távol-tartó magára-eszmélés, mely állandóan lerázza, törli a megragadó külsőség indiszkrécióját, s az átmenet egyre izgatóbb titkát érintetlenül továbbadja.<sup>18</sup>

A felébredéssel közrefogott idegenség, a nyelv lefordításra, translációra alkalmatlan, a transz-élményt túlélhetetlenül a leírás fokozataiban felmorzsoló beírt, elvárt vesztesége az olvasásban is helyrehozhatatlan „károkhoz” vezet. Tandori a vers utolsó sorában olyan valóra válthatatlan és megnyugtató módon befogadhatatlan paradoxitást engedélyez, hagyományoz ránk, mely méltán feleltethető meg Hopper trükköző, a festészet sajátlagosságának számító tér lehető-lehetetlenségére figyelmünket felhívó címajánlatának. A vers mint lineáris eseménysor, történetmondás (aminek álarcát szívesen veszi magára az egyébként mindig mélyebb nem-történésre koncentráló Tandori-mű is) logikusan érkezik el megszületésének beírt idejéhez, s a madár ezzel nemcsak egyidejű, de a mondat-szimmetria által érzékelhetően egy-lényegűnek is tartott megérkezéséhez, ihlet és „ihlet” páros adományához. Valójában a versnek a reális időiséggel, akár az olvasói privát-tudat idejével lépést tartó, együtt-haladó megfigyelmezése szerint itt, a szöveg egyfajta holtpontján, elcsitulásra intő helyzetében a rögzíthetetlen valóság szabadabban folytatható alakja, az értelmezés munkaköre következne, s innen, mint megjelölt keletkezés-időből nyernénk az olvasás lekerekítő, saját-időnkbe visszautalt végeredményét. A befogadás azonban, veszszük észre, képtelen mind lezárulni, mind meggyőzően szóra bírni az őt továbblökő erő zavarát. A probléma abból származik, hogy a fiktív történet legutolsó, mellékes eseményként feltüntetett rész-mozzanata, a formális végzést nyújtó, versre indító távlendület („jövők, írom ezt”) abban az olvasatban, mely a lírai én és a szerző-funkció egyesítésével haladt eddig előre, most a mindennek alapot adó kezdet, az el- vagy újraindulás szavaként tételeződik, s nem engedélyez lezárulást, a versidő(k) végtelen körpályájára állít. Vagyis míg a versen munkálkodó költő figurája a múlt megidézett másikaként/szereplőjeként bátran állhat a sorbarendező visszaemlékezés ide-vezető útjának végére, addig a szinkron felügyelő-folyamat, a mindent lejegyző íráskíséret ágense már nem, mert világ-alakító és alkotó ténykedése úgy zár ki minden más, az írással egyidejű megtörténést, hogy törli és egy írásmunka másod-eseményévé alakítja a vers eleven dokumentációját. Az írás „beismerése”, a versbeli én és a vers megírását magára vállaló persona ily direkt szétválasztása a költői megszólalásnak oly módozatát állítja elő, melyben a lejegyzés időpontjához siető, fikcióként felkínált jelen-valóság sohasem találkozhat(na) össze a tartalmas végszó művészi kívánalmával. Az erre mégis vállalkozó költészetben, Tandoriéban különösen jól kivethetőn, mindig fennmarad egy olyan differencia az „önéletrajzi” szerző és egyetlen témája, saját nem jelenlévő alakja között, mely a rajtuk túli, de belőlük adódó, kauzalitásból és

<sup>18</sup> Az elalvásnyi szün-idő, az átkerülés zökkenőtlen vagy mesterséges módszerekkel (képzelődéssel) felgyorsított processzusa régóta jelenik meg Tandori leírásaiban úgy, mint a nem-tudható, kérdéses határsávja, mely mégis a teljes-tudás ösztönző területére (a gyermeki fantáziák felnevelt, feledhetetlen Szigetére) juttat. „...és ami a lényegesebb, hogyan nem tudja reggel soha [a szerző], mint aludt el megint; idegesítő viszketés, hogy ezt az egyet haláláig nem fogja megtudni, s utána végképp nem.” Ld. *Philippika (Még így sem*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1978, 83.)

zord törvényességből összeálló idő érinthetetlen réseire lát rá. Míg az első figurának műve, a másinak jó esetben is csak emlékműve lehet ugyanaz a tanácstalan tanulságokból felépülő műalkotás, mo(nu)mentum. A kettévált idő szakadékaiból szól ki ez a mégis-én, a költészet mindenkor „hajléktalanja”, s mikor azt írja, „jövök, írom ezt”, egyszerre kell kételkednünk és bízunk szavában. Egyrésztől ugyanis ő nem jön/jöhet, nem kezdhet verse megírásába, minthogy az ezt bejelentő formula konklúzióként, végfejeletként már bajosan adhatja a vers aktív-történi idejében egy még-további kifejlés bizonyítékát. Másrésztől viszont, mondhat-e költő, megszólaló valaha is túlteljesítő vágy-igenlés nélkül többet ennél? Ha ez az egybe-írt, de szemünk előtt folyamatosan szétszűrő két pillanat egybeeshetne, ha a Tandori-vers végén található „ezt” rámutatása vonatkozhatna a kész vers előttünk fekvő, fellapozható alakjára, akkor nem történhetne többé semmi, nem lehetne többé „jönni” és „írni” sem lehetne semmit, azon túl, hogy „írom ezt” (a végtelenségig tovább), vagyis a Tandori-létehetőségeként megjelölt örök hiányzás, mint készen álló ismétlés tetelesen is a tautológia nagy-csöndjébe zárulna. Mintha e költészetben egyenesen a nyelv alap-képességének, -képtelenségének elfeledésére, az elégtelen és minden szempontból félkésznek tekinthető versalany aktív felbuztatására lenne szükség ahhoz, hogy a vers romlandó, de lecserélhetetlen eszközét egyáltalán valamire képesítsük. „*Feledhessen, ami le-szek. / Az legyen, aki nélkül.*” – támogatja a programadást a *Koan bel canto*-nak a vonatkozások egymást metsző szó-sűrűjéből megszőtt képtelen eligazítása. De kié (melyiküké) a vers, de hol a vers? Valójában az említett kettősségek között, mellett, a kettőt megosztó és összebékítő örök önfelszámolásban és megmutatkozásban. Például abban a mozdulatban, ahogy Tandori beszélője (de merjük-e ezek után oly gyorsan rávágni: maga Tandori?) a mű fő eseményként megjelölt produktumát („ezt”) már nem közli, nem közölheti a vers-idő kimerült tartamára hivatkozva, csak a paradoxon visszamutatásával elcsöndesíti a képtelyt, hogy a befogadás ideérkező, s elmozdulni képtelen alanyát, minket megajándékozva mégis továbbküldjön. Az ürességbe, hisz nincs máshová. A kimondás még csak ezután felhangzó „üres” szava, maga a töredékben-sem maradt „üres” vers és a következő pillanat „*előtte nem volt*”, tán 'soha nem is lesz' üressége az, amit Tandori verse felajánl. Utolsó-sorban, de korántsem végül.