

PLÁGIUMNYILATKOZAT disszertáció

Alulírott Füzi Péter (EQJLP7)a Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola Modern magyar irodalom és kultúra programjának doktorjelöltje büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy *A jól hangolt szöveggép (Programnyelvek és utasításrendszerek Tandori Dezső életművében)* című disszertációm **saját, önálló munkám**; az abban hivatkozott nyomtatott és elektronikus szakirodalom felhasználása a szerzői jogok nemzetközi szabályainak megfelelően történt.

Tudomásul veszem, hogy disszertáció esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Tudomásul veszem, hogy a plágiummal azonos elbírálás alá esik a mesterséges intelligencia bármely formájával – részben vagy egészben – készült munka.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén szakdolgozatomat a Doktori Iskola visszautasítja.

Szeged, 2025.08.29



.....

aláírás

A plágiumellenőrzés szabályai elérhetőek a [szegidi.hu/dokumentumok](https://www.szegidi.hu/dokumentumok) oldalon található alábbi linken:

<https://www.szegidi.hu/wp-content/uploads/2023/01/Plagiumellenorzes-SZTE-BTK-Irodalom-es-Kulturatudomanyi-Doktori-Iskola.pdf>

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSESZET- ÉS
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR IRODALOM- ÉS
KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

A jól hangolt szöveggép
(Programnyelvek és utasításrendszerek Tandori
Dezső életművében)

PhD értekezés

Készítette: Füzi Péter
Modern magyar irodalom és kultúra doktori program

Témavezető: Dr. habil. Virág Zoltán egyetemi docens
Programvezető: Prof. Dr. Szilágyi Zsófia egyetemi tanár

Szeged, 2025

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
1.1. A 'tandorizmus' gátló szerepe	3
1.2. Tandori újításai	5
1.3. Performativitás	6
1.4. Író és olvasó játéka	12
2. Ready-made és jelvers mint az újítás alakzatai az <i>Egy talált tárgy megtisztítása</i> című kötetben	14
2.1. Az <i>Egy talált tárgy megtisztításának</i> megítélése	14
2.1.1. <i>A damaszkuszi út</i>	23
2.2. Jelvers és ready-made	29
2.2.1. Ready-made	31
2.2.2. Jelvers	40
2.2.3. <i>Egy Kosztolányi-vers</i>	50
2.3. Felépítmény	52
3. A <i>Koppar Köldüs</i> újraírásának esélyei	56
3.1. A <i>Koppar Köldüs</i> előzményei	58
3.2. Hibát hibára halmozni	67
3.2.1. Az életművön belüli pozíció	67
3.2.2. Mottók	68
3.2.3. Vers és próza	71
3.2.4. Írógép	71
3.2.5. „jav.”	79
3.2.6. Wittgenstein programnyelve	80
3.3. <i>Londoni Mindenszentek</i>	90
4. A szöveg újraalkotása mint nyomozás a <i>Nem szeretném, ha fáznál</i> című regényben...	101
4.1. Nat Roid	103
4.2. Nem szeretném, ha fáznál	108
4.2.1. Egy olvashatatlan regény cselekménye	109
4.2.2. Szövegmanipuláció	116
4.2.3. A kétféle megoldás	122
4.3. Regény és életmű viszonya	122
5. Összegzés	125
Köszönetnyilvánítás	128
Summary	130

Bibliográfia.....	131
Tandori Dezső elemzett művei	131
Szakirodalom	131

1. Bevezetés

1.1. A 'tandorizmus' gátló szerepe

Tandori Dezső neve fogalom lett, ezt mi sem példázza jobban, min az, hogy a 'tandorizmus'¹ a szakirodalom bevett kifejezésévé vált. Ám éppúgy, mint a tandorizmus, a szerzői név fogalomként való használata is – akarva-akaratlan – elfedi a művészi életmű teljesítményének finomságait, mintegy rábólintva annak nagyságára, de teljesen fel nem dolgozva azt.

Ugyanakkor – s ez könnyen magyarázható azzal, hogy az életmű a szerző halála ellenére sem tekinthető véglegesen lezártnak² – Tandori költői opusának recepciója nem csak egyszer maradt adós a versek nyelvi teljesítményként, szöveggként való értékelésével. Alkotásaival, mintegy legitimálva a 'tandorizmust', elsősorban mint jelenséggel³ foglalkoztak.⁴ Esetében igaznak tűnik az a kijelentés, hogy a szerzői név kanonizálódik, nem pedig maga a mű, szemben Szegedy-Maszák Mihály véleményével: „A kánoni rang tehát némileg emlékeztet a tulajdonnevek természetére. Ha a kánon központi részének tekintek egy művet, nem bizonygatom a nagyságát, inkább csak megnevezem az Iliászt...”.⁵ Ez a szerzőségi konkretizálás azonban csak a legkitűntetettebb helyzetben lévő művekkel létesít közvetlen kapcsolatot, míg a többi esetben sokkal inkább a nagy alkotó felé tanúsított meg nem értettség tapasztalható:

Miközben (például) én a Tigris őrs prominens tagjaként úttörővetélkedően vettem részt, vagy fociztam az állami általános iskola udvarán, vagy éppen környezetismeret órán bambultam kifelé az ablakon, belerévülve a szürke ködbe, aközben Tandori Dezső líratörténeti fordulatot hajtott végre a magyar irodalomban. [...] Ám aki a hetvenes években még javában gyerekeskedett és valódi úttörő volt, akinek nem kellett kockázatot vállalnia azért, hogy nyugati művészeti értékeket próbál

¹ Annak ellenére, hogy maga Tandori szintén elítélőleg beszélt erről a kifejezésről: „és ezért teljesen nevetséges a »tandorizmus« stb., szerintem, lévén hogy csak a befogadói, irodalomtörténeti, olvasói-nemolvasói, inkább lomhaságot jelzi.” TANDORI Dezső, *A költő válaszol*, Beszélő, 2002/3, 126-127.

² Ez a jelenség sem tekinthető teljesen egyedinek, elég felidézni Márai Sándor megjegyzését Kosztolányi Dezső posztumusz megjelent kötetei kapcsán: „Ha szórakozott lennék, jóhiszeműen ezt írhatnám e beszámoló végére: még nagy műveket várhatunk tőle.” MÁRAI Sándor, *Kosztolányi = Uő., Ihlet és nemzedék*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1992, 93.

³ SÜKÖSD Mihály, *Mi az, hogy Tandori?*, Mozgó Világ, 1994/8, 125.

⁴ MENYHÉRT Anna, *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*, Irodalomtörténet 1997/4, 547-548.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban = Uő., „Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 77.

becsempészni az országba, [...] annak nem túl érdekes ez a történet.⁶

Igaz, hogy Tandori ezt a megközelítésmódot némileg tudatosan is provokálta,⁷ ugyanakkor az életmű kanonikus súlya és feldolgozottsága közti kontraszt különösen élesen világlik ki a legfontosabbnak nyilvánított művek esetében. Legtöbbször csak éljenző kommentárokat találunk értő olvasatok helyett, és itt nemcsak az első kötetet méltató, majd a második felett döbbenet csodálkozó kritikai visszhangot érdemes felidézni, hanem a krimijeinek viszonylagos visszhangtalanságát, valamint a *Koppar Köldüst* újraolvashatatlannak nevező kritikákat is.

Épp ezért nem meglepő, hogy a Tandorival foglalkozó legnagyobb lélegzetvételű munkák a legtöbb esetben azt az olvasásmódot igyekeznek tisztázni, amelyikkel a szövegekhez közelítenek; mintha a Tandori-olvasás, sőt, a Tandori-olvasónapló gyakorlatilag külön műfajjá vált volna. Ezekről szólva nem lehet kikerülni Farkas Zsolt nagyívű és nagy port kavart esszéjét, amellyel, annak ellenére, hogy az írás tekintélyes méretű visszhangot váltott ki, egyedül maradt.⁸ Farkas ugyan elismerte Tandori paradigmaváltó voltát, ám meglátása szerint az életmű terjedelme nagyrészt porhintésül szolgál annak érdekében, hogy elfedje az irodalom pótcselekvés jellegét, és miközben az életműben vitathatatlanul található jelentős művek, ám végső soron az életmű terjedelme ezek ellen dolgozik, és az elkötelezett Tandori-olvasók már nem (csak) esztétikai okokból állnak ki mellette, hanem a belefektetett energiát is védelmezik.

Amennyiben túltekintünk a madarakon, a védjegynek számító sapkán, a legendás otthonülésen és a végtelennek tűnő – hiszen tudjuk, „[a]z élet rövid, Tandori hosszú”⁹ - szövegtengerre irányítjuk a figyelmünket, az irodalmi tandorizmusok ’tankönyvi’ definíciója így hangzik:

Tandori számára a nyelv nem természetes adottság, hanem medialitását, formai feltételeit tekintve és a hagyományok közvetítettségében is teremtett anyag. A teremtettség azonban nem jelenti a nyelv uralását. Éppen ellenkezőleg, a nyelv működése Tandorinál mindig uralhatatlannak bizonyul. Ez ad lehetőséget arra, hogy költészetében teret nyerjen a játékosság, a véletleneket, a hibákat is jóváhagyó találékonyság. E játékosság többnyire a klasszikus költői nyelvet szétvető erőiben

⁶ FARKAS Zsolt, *Az író ír, az olvasó stb.*, Nappali ház, 1994/2, 94-95.

⁷ Tandorinál a „a vers-készítés és a versé-válás versbe vitt probléma” RADNÓTI Sándor, *Tandori szonettjeiről* = Uő., *Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 224.

⁸ Olyannyira, hogy az esszé megjelentető folyóirat is jelezte eltávolodását az első közléskor.

⁹ FARKAS, *i.m.*, 96.

nyilvánul meg. Költészete emellett megőrizte Rilke elégiáiban és orpheuszi szonettjeiben gyökerező klasszicista hajlamait is, és mintha e hajlamok [...] a halál témájának közelében felerősödnének.¹⁰

Igaz ugyan, hogy Tandori költészete a halál „deszka-földes-álruhásan” megjelenő képével kezdődött, és így a halál, haláltudat folyamatosan nyomot hagyott a költészetén, egészen saját gyászverséig bezárólag – „Ha majd elmondják: »TANDORI MEGHALT« — / mert lesz ilyen, mert lesz ilyen —, / nem kell, mert nem is lehet / mondanom semmit / — vagy: mit? mit! —, / nem lehet, mert nem is kell.”¹¹ Pályája elején az elnémulás ellenében kereste a megszólalás érvényes lehetőségeit. A fentebbi idézetből kivilágló játékoság ugyanennek jegyében artikulálódik, hiszen mindig, minden ötleten csavart egyet, azokat az elérhető túlzó fokig elvitte, majd csak ekkor vetette papírra őket. Az olvasóit és a kritikusait épp ezért hozta folyamatosan zavarba az állandó újításaival, melynek egyik legeredményesebb példája az olvasó játékba hozása volt, játszótárrá avatva a saját maga értő olvasóit is egyben, még ha ezzel, a befogadhatóság nehézségeiből fakadóan, nem mindig aratott kritikai sikert, s az olvasók népesebb táborát sem sikerült megszólítania.

1.2. Tandori újításai

Kétségtelen, hogy Tandori paradigmaváltó költő, még ha

költészete a magyar irodalmi köztudat számára úgy vált „antiköltészetből” „lírává”, hogy ezt nem kísérte az előfeltevéseknek a művekkel való kölcsönhatásban bekövetkező megváltozására vonatkozó reflexió.¹²

A paradigmaváltás egyúttal azt is jelenti, hogy Tandori költészete lényegében és kikerülhetetlenül más volt, mint az eddigié, ¹³ olyan újításokat vezetett be, nemegyszer a nemzetközi neoavantgárd eszköztárból kölcsönözve, amelyek alapjaiban megváltoztatták a magyar nyelvű költészetet. Az eddigi vizsgálatokból azonban kimaradt, hogy Tandori a nyelvvel cselekszik is, és ez túlmutat azon, ahogy az irodalmi nyelvre mint performatívumra

¹⁰ SCHEIN Gábor, *Tandori Dezső* = GINTLI Tibor, szerk. *Magyar irodalom*, Bp, Akadémiai, 2010, 1018.

¹¹ TANDORI Dezső, *tandori light*, Műút, 2021/77, 3.

¹² MENYHÉRT, *i.m.*, 547.

¹³ Tandori költészete a lírafordulat további alkotói, Petri György és Oravecz Imre mellett, „a hagyományos én-beszéd helyett mindhárman személytelen nyelvhasználatra és/vagy a vallomásosság újragondolására törekedtek. Mindannyiuk költészetére jellemző a nyelvi megelőzöttségre és a szövegköztiségre való reflektálás, a depoetizált, alulretorizált nyelvhasználat és a töredékesség. A lírafordulat szerzői a versszerűség határainak kitágításával kísérleteztek, és ezzel új típusú befogadói stratégiák kialakítására készítették olvasóikat”, leginkább ezekben a jellemzőikben hoztak változást Nagy László és Juhász Ferenc alkotásaihoz képest. (BALAJTHY Ágnes, *A lírafordulatról általában* = BALAJTHY, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, *A kortárs magyar irodalom*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2021, 22.). Ugyanakkor Tandori, különösen a második kötetében, rendkívül sokat hasznosít a neoavantgárd költészet poétikai megoldásaiból.

szoktak utalni. Tandori versei – ahogy a magyar neoavantgárd számos más alkotása is¹⁴ – nemegyszer aktív részvételt kívánnak meg az olvasótól, akkor is, ha nem utasításként, hanem kijelentésként fogalmazódtak meg, feltételezve, hogy az olvasó túllép saját szerepkörén, és a szöveg alakítójaként végre is hajtja azokat.

1.3. Performativitás

A nyelvvel való cselekvés elmélete John L. Austin nevéhez kötődik, aki 1955-ben az azóta méltán híres előadásán ismertette elméletét. A ma már triviálisnak ható felismerés¹⁵ azon alapszik, hogy a mindennapi életben vannak olyan kifejezések (elsősorban igék), amelyek nem egy állapotot vagy cselekvést írnak le, hanem önmagukban is cselekvések. Az általa csak performatívnak nevezett igék¹⁶ lényegét Kelemen János foglalja össze:

A szóban forgó igék szótári jelentése pontosan az a cselekvés, melyet a beszélő azáltal hajt végre, hogy kimondja őket, ellentétben az ún. konstatív igékkel, amelyek minden egyes esetben egy megállapítást fejeznek ki. Például azáltal, hogy kimondom: »olvasok«, rögzítem azt a tényt, hogy olvasok, és nem az olvasás aktusát hajtom végre, hiszen az olvasás aktusát csakis azáltal tudom végrehajtani, hogy a szememmel követem, s elmémbe megértem a szöveget. Az ígéret aktusát viszont pont azáltal hajtom végre, hogy komoly szándékkal kimondom, hogy »megígérem«. Ilyenkor nem igaz vagy hamis állítást teszek: nem leírok, hanem létrehozok egy tényállást. Mondás és cselekvés ez esetben egybeesik.¹⁷

Bár Austin elmélete rendkívül produktívnak bizonyult,¹⁸ számos kritika érte, hiszen működése alapvetően függ a beszélő intencióitól, valamint azoktól a hagyományoktól, melyeket mozgósítani tud:

Mert végül is az, amit Austin mint anomáliát, kivételt vagy „komolytalan” megnyilatkozást kirekeszt, vagyis az idézet (hangozzék el színpadon, versben vagy magunkban motyogva), vajon nem az általános idézhetőség – vagy inkább az általános iterabilitás – meghatározott módosulása, ami nélkül „sikeres” performatív

¹⁴ A neoavantgárd performatívumhasználatáról Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szentjóby Tamás, Najmányi László lásd MÜLLNER András, *Performatívumok működésmódja magyar neoavantgárd művekben* = Uő., *Neoavantgárd mozaik*, Bp., Magyar Műhely, 2023, 151-165.

¹⁵ Hiszen azóta olyan szinten beépült az elméleti diskurzusba, hogy számos más terület is hasznosítja eredményeit.

¹⁶ AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, ford.: PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 33.

¹⁷ KELEMEN János, *Utószó* = SEARLE, John R., *Beszédaktusok. Nyelvfilozófiai tanulmány*, Bp., Gondolat, 2009. 223.

¹⁸ A performativitás hatásáról és történetéről lásd CULLER, Jonathan, *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés*, ford.: FÜZI Péter és PIKÓ Ádrás Gáspár, Balatonfüred, Tempevölgy, 2022, 112-126.

aktus sem lenne lehetséges? Ily módon – paradox, de elkerülhetetlen következményként – a „sikerült” performatívum szükségképpen „tisztátalan” performatívum, hogy Austint idézzük, aki a későbbiekben vezeti be ezt a jelzőt, miután elismeri, hogy nem létezik „tisztá” performatívum. [...] Ennek első következménye az lesz, hogy az ismétlés szerkezete miatt a nyelvi megnyilatkozást meglevenítő intenció soha nem lesz teljes ízében jelen önmaga és önnön tartalma számára. A megnyilatkozás szövege az őt szerkezetileg a priori meghatározó iteráció miatt mindig felfeslik és megszakad valahol. A „szokványos” nyelvből nem lehet majd kizárni, ahogyan Austin szeretné, a „komolytalan” beszédet, az oratio obliqua-t. [...] A kontextus teljessé tételét főleg az intenció lényegi hiánya az aktuális nyelvi megnyilatkozásban, ha úgy tetszik, ez a strukturális tudattalan akadályozza meg. Ahhoz, hogy egy kontextust, Austin igényei szerint, kimerítően meg lehessen határozni, legalább arra lenne szükség, hogy a tudatos szándék önmaga és mások számára is teljesen jelenlévő és aktuálisan transzparens legyen, hiszen a kontextus meghatározó gyújtópontját alkotja. A „kontextus” fogalma és kívánalma tehát, jól láthatóan, ugyanattól a teoretikus és izgalmas bizonytalanságtól terhes, akárcsak a „szokványos” fogalma, és ugyanazokból a metafizikai gyökerekből: a tudat etikai és teleologikus felfogásából táplálkozik.¹⁹

A nyelv performatív használatának megalapozása többek között olyan, Tandori szempontjából is lényeges kérdésekhez vezet át, hogy a költészetként, műalkotásként értett szöveget miért és mennyiben értjük, fogadjuk be másként, mint a hétköznapi szövegeket. A performatívumok elmélete előtérbe állította az irodalmi szövegeknek azt a funkcióját, amely során megteremti az általa leírt dolgokat, valamint a performatívum megszünteti a beszélő szándéka és a jelentés közti kapcsolatot és azt a társadalmi intézményektől és a nyelvi hagyományoktól teszi függővé.

A közelmúltban egészen új értelemben és mennyiségben jelent meg a nyelvi cselekvés a mindennapi életünkben. Bár korábban is lehetett pusztán írással a történelmet meghatározó cselekvéseket végrehajtani, példának okáért az *Amerikai Függetlenségi Nyilatkozat* aláírásával, ma már a programnyelvek révén nincs olyan területe az életnek, ahol ez ne lenne lehetséges.

A programozás mint tevékenység egy rendkívül kötött és korlátozott szókészletet

¹⁹ DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus*. ford. KICSÁK Lóránt. = ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum Kiadó, 2015. 43-69, 63-66.

használ, ám ebben ugyanúgy megtaláljuk a főneveket (változók), az igéket (függvények), valamint a módosítószókat (operátorok). A médiaelmélet szempontjából kérdéses, hogy ezekben az esetekben konkrétan írás történik-e,²⁰ hiszen a számítógép az általa érzékelt voltingadozás matematikai műveleteit hajtja végre. Egy gépközei nyelvől fordít, melyet még korábban egy magasabb szintű programozási nyelvől ültetett át, a válasza pedig ugyanezt az utat járja be visszafelé: az emberi perspektívából nyelvi, még ha ez a történés túlzóan technikai is, az utasítások szavakká és karakterekké átalakítása. cselekvésként jelenik meg.²¹

Austin beszédaktus-elmélete alapján a kódírást perlokúciós aktusnak tekinthetjük, vagyis olyan cselekvésnek, amelynek hatásai nem a kijelentés pillanatában, hanem valamivel később következnek be. A kód sikeressége nem függ mástól, csak a kijelentés szintaktikai érvényességétől, amelyet az adott programnyelv határoz meg. A programnyelv 'nyelvtani' szabályainak megfelelő kód lefut, amint teljesülnek a futtatás feltételei – és az eredmény, valamint a teljesítés módja nem függ attól, hogy a programozó azokat hogyan képzelte el.

A kód perlokúciós aktus abból a szempontból, hogy következményei a végrehajtás pillanatában jelentkeznek – ez pedig szükségszerűen a program megírása után történik. A kód tehát késleltetett módon performatív, éppúgy ahogy Austin példáiban láthatjuk, melyeket a perlokúciós aktusokra hoz: „Rávettem, hogy lőjtem le őt”,²² „Meggyőződtem arról, hogy...”²³

Ettől függetlenül még felmerül annak a kérdése, hogy a programozási nyelvek valóban performatív aktusokat hajtanak végre, azaz társadalmilag elfogadott cselekvéseket, és nem determinisztikus módon végrehajtott számítási lépéseket hajtanak csak végre. A természetes nyelven tett kijelentések esetében lehetséges, hogy azok sikerességét rugalmasan ítéljük meg, egy számítógépes kód esetében egyszerűen csak azt kell megállapítani, hogy a végrehajtás következtében a kívánt eredményt értük-e el, vagy sem. Ám épp ennek következtében lehetőség van a javításra is, így nem beszélhetünk pusztán determinisztikus lépésekről. A kód írása éppúgy próbálkozások és kreatív döntések eredménye, mint bármely más performatív beszédaktus. Ám még akkor is, ha a kódszöveg szókészlete érthetőnek tűnik, hiszen olyan, a természetes nyelvekből használt szavakat

²⁰ KITTLER, *Nincs szoftver*, ford. SMID Róbert, Prae, 2014/4, 96.

²¹ Végül, az elmúlt 1-2 évben megjelentek az LLM (nagy nyelvi modell) alapú generatív mesterséges intelligenciák, amelyek már a természetes nyelvet fordítják le a számukra értelmezhető adatsorokká.

²² AUSTIN, i.m., 108

²³ UO.

használ, mint például a „print” (kiír) vagy „exit” (kilép), amelyek még a laikusok számára is értelmezhetőek, ezek a szavak nagyon különböző jelentést hordoznak a két olvasó – az ember és a fordítóprogram vagy a számítógép – számára.²⁴

Ám mivel a programozási nyelvek imitálják a természetes nyelveket, megjelentek a programnyelvek nyelviségét imitáló irodalmi alkotások, vagy épp a számítógép memóriájának szövegnyomait avantgárd kísérletként, gondolatfolyamként bemutató regények.²⁵ Továbbmenve, olyan versekkel is találkozhatunk, amely tisztán valamely programnyelven íródtak:

BEFOREHAND: close door, each window & exit; wait **until** time.

open spellbook, study, read (scan, select, tell us);

write it, **print** the hex **while** each watches,

reverse its length, write again;

kill spiders, pop them, chop, split, kill them.

unlink arms, shift, wait & listen (listening, wait),

sort the flock (**then**, warn the "goats" & kill the "sheep");

kill them, dump qualms, shift moralities,

values aside, each one;

die sheep! die to reverse the system

you accept (reject, respect);

next step,

kill the **next** sacrifice, each sacrifice,

wait, **redo** ritual **until** "all the spirits are pleased";

do it ("as they say").

do it(*everyone***must***participate***in***forbidden**s*e*x*).

return last victim; **package** body;

exit crypt (time, times & "half a time") & close it,

select (quickly) & warn your **next** victim;

²⁴ DIVER, Laurence, *Interpreting the Rule(s) of Code: Performance, Performativity, and Production*, MIT Computational Law Report, <https://law.mit.edu/pub/interpretingtherulesofcode> (utolsó letöltés: 2025.08.21)

²⁵ Ennek egy rendkívüli példája: HOWSE, Martin, *Diff in June*, Brescia, Link Edition, 2013. A kötet megjelenésének körülményei kiemelik a digitális adathordozás korlátlan tárhelyét a nyomtatott könyvvel szemben. A regény webáruházakban kapható változata csak az első 760 oldalt tartalmazza, míg az internetről ingyenesen letölthető kötet a regény teljes terjedelmét.
http://www.linkartcenter.eu/public/editions/IMC03_Martin_Howse_Diff_in_June_Link_Editions_2013_ebook.pdf (utolsó hozzáférés ideje: 2024. december 7.)

AFTERWORDS: tell nobody.

wait, wait **until** time;

wait **until next** year, **next** decade;

sleep, sleep, die yourself,

die at **last**²⁶

A tisztán Pearl nyelvvel, ismeretlen alkotó által írt alkotás ironikus módon hajtja végre saját tartalmát. Rögtön a legelső sorban felfüggesztődik a program, az exit szót elérve megszűnik működni, anélkül, hogy bármiféle kézzelfogható eredményt kapnánk, így annak eredményére valóban a „következő évig, a következő évtizedig” is várhatunk.

A programnyelv minimális követelménye a végrehajthatóság, tehát a függvény matematikai definíciójából fakadóan minden eleméhez egyetlen, diszkrétén leírható jelentés tartozik, például egy utasítás minden esetben ugyanúgy kerül végrehajtásra, valamint egy változó csak egyetlen, egyértelműen meghatározott értéket jelöl.

A performatív nyelvhasználatra természetesen 'klasszikus' irodalmi művek is jócskán szolgáltattak példát, a neoavantgárd tudatosan használta ki az ebben rejlő lehetőségeket: „a skálán megtalálhatók az explicit és implicit megszólítások, a verbális és vizuális kód ütköztetése montázs formájában, a kísérteties performansz-szituáció megteremtése emberi jelenlét nélkül, a performansz felhasználása a társadalmi intézmények klasszikus performatívumainak (mint például a szerzői aláírásnak) kritikájára-megszegésére, illetve kitakarására egy törvények kívüli állapot felmutatásával”.²⁷ Erdély Miklós, akivel Tandori az anekdoták szerint is költői rokonságot vállalt,²⁸ kategorikus költészeti²⁹ alkotásaiban már csak az általa adott definíció miatt is lényeges szerepet töltenek be a performatívumok, mint a nyelvi határsértés formái.³⁰ A neoavantgárd előszeretettel használta fel a performatívumokat technikai médiumokon keresztül, mint például Hajas Tibor *Érintés* című rádiójátéka, amelynek beszélője „hangként azonosította magát, olyan hangként, amely mint egy tárgy, kiszolgáltattott a hallgatónak”,³¹ amely „végig magabiztosan irányította a

²⁶ *Black Pearl*. Az ismeretlen költő versét 1990. április 1-én tette közzé az Useneten.

²⁷ MÜLLNER, i.m., 165.

²⁸ PETŐCZ András, *Jegyzet Erdély Miklósról*, Holmi 1990/9., 1039–1040, idézi és elemzi MÜLLNER András, *Tükör a sötétséghez*, Magyar Műhely, 2016, 101-108.

²⁹ Erdély a saját maga alkotta kategorikus költészet definícióját így adja meg: „[...] nem a nyelv szintjén, hanem kijelentések szintjén nyilvánul meg. [...] A kijelentés mint tett az érdekes. A jelszókban van meg ez egy kicsit. A jól megválasztott jelszó tetté válik. Fölállok, és azt mondom, hogy ön egy marha – mondjuk egy előadáson. Ez egy kategorikus költemény. Elég nagy igazságértéke lehet adott kontextusban.” SEBŐK Zoltán, *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Híd 1982. március, 376.

³⁰ MÜLLNER, *Tükör a sötétséghez*, 31.

³¹ MÜLLNER, *Performatívumok működésmódja*..., 151.

„magányos táncot”, legalábbis erről tanúskodott beszédének modalitása, a felszólító jelleg.”³²

A mindenkori avantgárd művészek kísérletei a másodlagos szóbeliség technikai környezetét alkotó rögzítő eszközökkel és a személyes jelenlétre építő műformákkal párhuzamos történeteknek tekinthetők, melyek nem függetleníthetők egymástól.³³

és ehhez a jelenséghez szorosan kapcsolódik, hogy az írást új, az ember számára elidegenített módon felhasználó technikai apparátusok, mint például a programozás a művészek számára új kihívásokat és új megoldásokat kínáltak fel.

Bár Tandorit és a programozást együtt említeni némileg anakronisztikusnak tűnik, és valóban az, amennyiben a programozást és a programnyelveket csak akkénti formájukban gondoljuk el, ahogy ma a legtöbb esetben (nem) találkozunk velük. Ahogy maga is elismerte, bár az írógéppel igen közeli viszonyt ápolt gyerekkora óta, a „számítógép, laptop már nem az én világom.”³⁴ Ettől függetlenül reflektált az írás és a költészet átalakuló szerepére a elektronikus írásbeliség előretörésének fényében a *Vers a költő helyéről az eljövendő mikroelektronikai forradalom előtti korszakban*³⁵ című művében. Ahogy itt is megjegyzi, „én csak harangozni is alig hallottam a mikroelektronikavilágról”, és ugyan a költészet szerepét a versben öröknek állítja be, „mert „a Mindenségnek tartozik”, mint írod, a költőfajta”, ettől függetlenül azt nem próbálja meg eltagadni, hogy a versek befogadását, kontextualizálását igenis befolyásolja a körülöttük lévő (technikai) környezet. A „mikroelektronikai világ” „átmeneti kor, lemond sok „bonyolultságról”, ám ahogy a későbbiekben látni fogjuk, Tandori esetében a költészet technicizálódása, és ezzel együtt a bonyolultságokról való lemondás egyben egy olyan helyzetet is eredményez, ahol épp a szűkített jelkészlet provokálja ki az újítást és az eszköztár folyamatos invenciózus használatát, ezzel együtt pedig lehetőséget teremt a költői technikák tanulásának megjelenítésére is.

Így a technicizált, szűkített nyelv használata a wittgensteini értelemben vett nyelvjátékot provokálja ki, és a programozási nyelvek filozófiai alapjainál is Wittgenstein nyelvfilozófiáját találjuk meg. Konceptiója meglepően nagy hatást gyakorolt Tandorira, olyannyira, hogy Izsák Gábor már némileg ironizálva jelenti ki, hogy Wittgenstein felől

³² Uo.

³³ MÜLLNER, *Tükör a sötétséghez*, 32.

³⁴ TANDORI Dezső, *Irodalmi szószeret: az írógép*, https://magyarnarancs.hu/publicisztika/irodalmi_szoszeret_az_irogep-52934, (utolsó letöltés: 2025.08.21)

³⁵ TANDORI, *Vers a költő helyéről az eljövendő mikroelektronikai forradalom előtti korban* = Uő., *A becsomagolt vízpart*, Bp., Kozmosz, 1987.

közelíteni „Tandori kapcsán egyfajta minimális előfeltevés”,³⁶ így tehát nem meglepő, hogy a közös filozófiai alapokra való támaszkodás két egymástól távoli, de egymásra jelentősen hasonlító nyelvhasználatot eredményezett.

Tandori költészetében a nyelv ilyen módon történő használata pedig viszonylag hamar megjelent, például a sokat vitatott sakkversek esetében már egyértelműen erről a jelenségről beszélhetünk, ám mindez legerősebben minden bizonnyal a *Koppar Köldüs* kötetben van jelen.

1.4. Író és olvasó játéka

A programnyelvi modellek ugyanakkor egy fontos szempontból nem felelnek meg teljesen az olvasó helyzetbehozására törekvő szövegek jellemzésére: nem kétirányúak. Attól, hogy végrehajthatóvá tettek egy szövegvilágot, még nem teremtették meg az író és az olvasó szövegbe való belenyúlásának lehetőségét, a program nem írhatja át önmagát. Ahhoz, hogy az olvasó éppúgy alakíthassa a szöveget, mint ahogy a szöveg történik az olvasóval,³⁷ még egy dolog hiányzik: az a visszacsatolás,³⁸ amelynek révén nemcsak a szöveg változhat meg, hanem az így létrejött új szövegállapot is új reakciókat, újabb változásokat lenne képes kiprovokálni az őt folyamatosan alakító olvasóból. Az erre a feedback loopra építő textust nevezte Espen J. Aarseth cybertextnek, kiberszövegnek, mely a neve által megidézett konnotációkkal ellentétben sem a kiborgokhoz, sem tisztán a digitális szövegekhez nem kötődik.³⁹ Aarseth kiemeli, hogy nem valamivel szemben jellemzi ezt az új állapotot, hanem többletjelentéssel ruházza csak fel:

A kibertext fogalmának középpontjában a szöveg mechanikai szerveződése, felépítése áll. Ez a szemlélet az irodalmi kommunikáció szerves részének tekinti a médium különleges tulajdonságait. Ugyanakkor a szöveg fogyasztójára vagy felhasználójára is komoly figyelmet fordít: integránsabb tényezőnek tekinti, mint akár a befogadói irodalomelmélet, amely szerint az olvasó performanciaaktusa annak fejében játszódik le. A kibertext használója ugyanakkor extranoetikus tevékenységet is végez. A kibertextuális folyamat során a felhasználó egy szemiotikai cselekvéssort

³⁶ IZSÁK Gábor, „*A játszma vége (?)*” = *Novum*, szerk.: HOVÁNYI Márton, Bp., Eötvös József Collegium 2009, 209.

³⁷ BEDECS, *i.m.*, 53.

³⁸ AARSETH, Espen J, *Cybertext*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, 162.

³⁹ A nevet Wiener a görög kubernētikos (kormányos) kifejezésből kölcsönözte, mivel ezek a rendszerek az információátadás kétirányúságán alapulnak. WIENER, Norbert, *Mi az a kibernetika* = WIENER, *Válogatott tanulmányok*; vál., bev. TARJÁN Rezső, ford. TARJÁN Rezsőné; Bp., Gondolat, 1974, 118.

hajt végre. Ez a szelektív mozgás egy olyan fizikai konstrukció eredménye, amelynek leírására nem elégségesek az »olvasásról« alkotott különböző fogalmak.⁴⁰

Az Aarseth által jellemzett szöveggép három részből tevődik össze: a médiumból, a nyelvből, valamint az operátorból, az olvasóból. Fontos, hogy a három elem között nem húzódik éles határ, mindegyiket csak a másik kettővel való relációban lehet definiálni, és így értelmezni is, valamint mindhárom tag folyamatosan hat egymásra, befolyásolja a többit. Végezetül ismét fontos kiemelni, hogy a cybertext nem csak digitálisan létezik: Aarseth monográfiája hosszan taglalja a klasszikus könyvként is olvasható szövegeket, melyeket ő cybertextként elemez.⁴¹

Az olvasó játékba hozásával Tandori ugyancsak hasonló hatásra törekedett. Szövegei, versei néha szinte kiprovokálják, hogy az olvasó újraírja őket, vagy legalábbis felállítsa azokat a szabályokat, amelyek segítségével megírta őket – arról nem is beszélve, hogy a sokat emlegetett sakkversei partiként lejátszva, egy sakktáblán értelmezhetőek.

Ám költészetének összetettsége és mennyiségi mutatói révén az idáig vezető út alaposan dokumentáltnak tekinthető. Ennek felderítésére teszek kísérletet jelen dolgozatban.

⁴⁰ AARSETH, *Ergodikus irodalom*, ford. KOZMA Zsolt, Replika, 40, 203

⁴¹ Ugyan a könyve hiába kanyarodik el végül a MUD-ok és egyéb számítógépes játékok irányába, mégis, valójában a kódex apológiáját írta meg, amennyiben rávilágít, hogy a klasszikus, egymás után kötött lapok formáját még most sem használtuk ki teljesen, és talán soha nem is fogjuk.

2. Ready-made és jelvers mint az újítás alakzatai az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetben

2.1. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* megítélése

Tandori Dezső az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötete már megjelenésekor - még ha nem is minden szempontból jó értelemben - szenzációt keltett, a (talán) megfelelő történelmi távlat kialakulása¹ után annyit biztosan ki tudunk jelenteni, hogy a kötet megszületése „igen fontos esemény”.²

A korabeli recepciót áttanulmányozva a lehangsúlyosabbnak a *Töredék Hamletnek* poétikájára számító, és épp ezért a *Talált tárgy* változásaira fel nem készült kritikusok megdöbbenése, néhol már-már rémülete tűnik. „Tandori verseivel a non-art [...] első kötete jelent meg Magyarországon”,³ olvashatjuk már a legelső recenziók egyikében. A kiváltott visszhang egyik jellemző vonása annak kiemelése, hogy a *technika* a szövegek egyik központi kérdésévé vált, legyen az a „költői technika”, mely „a versek anyagává lett”,⁴ vagy pedig magának a szövegnek a technikai környezet által diktált megalkotása, mely így már nem csak a hagyományos költészet, hanem a technicizálódott nyelveszmény kontextusába is kerül.⁵

A *Töredék*et kísérő általános elragadtatásnak⁶ már nyoma sincs, az eltűnni látszó költészetet, a poétika abszolút minimumára való törekvést „elveszett poézisnek”⁷ nevezik, míg Radnóti Sándor az azóta is híres „mi líra még?” kérdésre adott válaszként olvassa a verseket.⁸ A kötet kapcsán megmutatkozik a kritikai és az értelmezői közeg szembenállása,⁹

¹ Vö. TÓTH Ákos, *A meglevés szóisméltései: Tanulmányok Tandori Dezső költészetének „középső” korszakáról*, doktori értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2013, 22–23, 27. l.

² KÁLMÁN C. György, *A részek győzelme a józan egész fölött = A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály Bp., Gondolat, 2007, 661.

³ ACZÉL Géza, *Talált tárgy – elveszett poézis*, Alföld, 1974/5, 72.

⁴ RADNÓTI Sándor, *Talált tárgyak költészete (Tandori Dezső: Egy talált tárgy megtisztítása)*, Új Írás 1974/4, 123.

⁵ Ez a törekvés a későbbi *Koppar Köldüs* (1991) kötetben tovább erősödik.

⁶ Már a folyóiratokban megjelent első publikációi alapján komoly érdeklődés alakult ki Tandori költészetére iránt, lásd például: „A beavatottak berkeiben, mondhatni Londontól Belgrádig bizonyos várakozás előzte meg Tandori első verskötetét” (VAS István, *Költők közt*, Népszabadság 1969. március 15., 169.), „És vannak, akiket megelőz a hírük, akiket bemutatni sem szükséges. Ilyen költő Tandori Dezső is. Még csak most jelent meg az első kötete, de már régen helye és rangja van élő líránkban.” (KENYERES Zoltán, *Egy vers-mérnök, Tandori Dezső: Töredék Hamletnek*, Új Írás 1969/3, 124).

⁷ ACZÉL, *i. h.*

⁸ RADNÓTI, *i. h.*

⁹ „A Tandori-recepciónak az a régóta megfigyelhető kedvezése, mely ezen életmű csúcspontjait szívesen keresi az első időszak jellegzetes, azonosítható dikciót alkalmazó darabjai közt, valójában jóváhagyása ennek a késő modernitásban mindenütt jól ismert – s Tandori által többértelműen kiaknázott – történeti működésmódnak, az egyediség, szekularitás és a beszéd művészi alakzatai összekapcsolódása által jellemezhető poeticitás-elképzelésnek.” TÓTH, *i. m.*, 212. l.

hisz a kötet verseiről – melyek elsőként jórészt a *Híd*-ban jelentek meg – Bányai János alapos tanulmányt írt ugyanott.¹⁰ Fontos kiemelni, hogy Bányai már ekkor megemlítette Wittgenstein szerepét, holott Tandori Wittgensteinnel ekkoriban dokumentálhatóan csak érintőlegesen, egy alapvetően leszűkített politikai értelmezés kapcsán találkozott, s a meghatározóbb és döntőbb hatás valamivel később következett be.¹¹ A vajdasági lapkiadás szellemi közege jóval nyitottabbnak mutatkozott azokkal a változásokkal szemben, melyek ekkor még alig voltak ismertek; a kanonizált költészet területeire lopták be az avantgárd szellemiségét és módszereit. Erről tanúskodik Vas István ingerült kérdése is: „Hát szabad ezt? Lehet ezt? Sok, ami sok, sőt: mindennek van határa.”¹²

A méltató hangok csak később jelennek meg, amikor már a kötetben felbukkanó jelenségek maradandóbbnak bizonyulnak annál, mint azt az azonnali kritikákból ki lehet szűrni. Itt fogalmazódnak meg olyan kijelentések is, mint például Kabdebó Lórántéi, aki szerint Tandori nemcsak hogy már meglévő mintákhoz nyúlt,¹³ de ezekre az elemekre támaszkodva egy, az addigi versrendszertől lényegesen eltérő formakultúrát kísérletezett és dolgozott ki. A korabeli kritikák éles nyomott hagytak a kötet életműben elfoglalt helyének megítélésén, hiszen a *Töredék* és a *Talált tárgy* közti szakadás sokszor már-már kritikátlanul, kötelező toposzként öröklődött tovább, ezzel a Tandori-recepció hosszú ideig sokkal inkább a köztük lévő különbségekre fókuszált, ezáltal – igaz, még alakulásában megfigyelve¹⁴ – az életmű jósolhatatlan természetét állította előtérbe.

Fogarassy Miklós értékelése szerint Tandori ekkor fekteti le költészetének, valamint egész művészetének – ezzel már ideértve egyaránt későbbi prózáit, drámáit, valamint vizuális alkotásait – alapjait, mintha „valamilyen »lelassított robbanás« lenne”.¹⁵ Ugyanakkor hangsúlyozza azt az álláspontját, hogy a *Talált tárgyat* és a *Töredéket* nem lehet egymástól elválasztani, hiszen bennük a kezdő költő útkeresésének egymásba érő fázisai jelennek meg, valamint több szövegrész is összeköti őket.¹⁶ Ennek ellenére a szétválasztás kritikákból kiindult hagyománya a továbbiakban ugyanígy folytatódott, jól mutatja ezt, hogy Bedecs László is a két kötet folytathatatlanságát emeli ki.¹⁷

Nem tagadva, hogy első két kötet számos olyan különbözőséggel rendelkezik, amely

¹⁰ BÁNYAI János, *Tandori Dezső (zen-es) jelversei*, *Híd*, 1971/6, 717-724.

¹¹ TANDORI Dezső, *Witti és vidékünk* = Uő., *Madárzsoké*, Bp., Pesti Szalon, 1995.

¹² VAS István, *A ragaszkodás diadala*, Új Írás, 1972/12, 20. Vas felkiáltása kifejezetten a *Mottók egymás elé* című vershez szól, előtte külön kiemelve, hogy őt „vers így még sosem” bosszantotta fel.

¹³ KABDEBÓ Lóránt, *A létezés változatai* = Uő., *Versek között*, Bp., Magvető, 1980, 505.

¹⁴ FRIED István, *Ahogy ez már csak benne van abban, hogy – egyelőre*, *Alföld*, 2022/9, 80-81

¹⁵ FOGARASSY Miklós, *Tandori-kalauz*, Bp., Balassi, 1996, 22.

¹⁶ FOGARASSY, *i.h.*

¹⁷ BEDECS László, *Beszélni nehéz*, Kijárat, Budapest, 2006, 56-57.

indokolja a külön történő kezelésüket, ezek a különbségek közel sem akkorák, hogy a két első kötetet ne lehessen együtt kezelni, ahogy ezt Bedecs egy megjegyzése is megerősíti: „minden, amit ez után [a *Talált tárgy* után] írt, már e belátás utániként, és ilyen értelemben poszt-modernként olvasható.”¹⁸ Ez, az egyazon történet két különböző megoldásaként való olvasása a két könyvnek, viszonylag hamar megjelenik a recepcióban: „A másik út, a most már tartósan járható: vissza a nyelvbe, [...] amelyet Tandori már a *Töredék Hamletnek* utolsó ciklusában pedzett, és amelyből alkalmasint a kötet többi versét lepárolta.”¹⁹

A két kötet szétválasztásának igényével párhuzamosan megjelent az a törekvés is, hogy Tandori pályakezdésén belül a későmodern és a posztmodern közötti határt is a lehető legszélesebb vonalakkal húzzák meg,²⁰ holott az ilyen igények bizonyos szinten mindig absztrahálnak,²¹ így pedig a kívánt jelenségeket fogják felfedezni, eltakarva az egymással rokonságot mutató jellemzőket. Az évszámokhoz kötődő korszakokba sorolás igénye Kálmán C. Györgytől származik:

Röviden összefoglalva az első és a második kötet különbségét, amely egyúttal az újabb magyar líra nagy változásának jele (megvalósulása, vagy akár kiindulópontja): míg az első kötet a nyelv és a „segítségével”, „általa” kifejezendő világ szigorú szolidaritását, elválaszthatatlan egymáshoz rendeltségét tételezi, addig a második kötet azt sugallja, hogy a „kifejezés” nemcsak szabadon alakítható, csonkolható és bővíthető, hanem éppen a nyelv (és a nyelvi megformálás) az, ami a figyelemre elsősorban érdemes.²²

Ez a kijelentés ugyan tarthatónak bizonyul a kötetben elszórtan elhelyezkedő *Hommage*, valamint *Az elrepült bokor* kapcsán, ám már kevésbé állja meg a helyét a koanok, valamint a záró *Nyers* ciklus verseit figyelembe véve. Ám *Az elrepült bokor*, amely Tandori legelső publikált költeménye, mind pedig az *Hommage* a *Töredék* kialakulásának korai szakaszából, sőt talán az „életmű ismeretlen első szakaszából”²³ származik, addig a koanokat, továbbá a

¹⁸ BEDECS, i.h.

¹⁹ VÁRADY Szabolcs, „*stb., folytatható, megvan.*” = Uő., *A rejtett kijárat*, Bp., Európa 311.

²⁰ Ahogy azt Jánosa is megjegyzi, itt mindkét kötet a későmodern horizonthoz kötődik még: „Itt az »objektív« és a »lehetőség« megértés olyan kizárásos képletével van dolgunk, amelyik jellegzetesen a modernség utolsó horizontjának terméke.” JÁNOSA Eszter, *Szubsztantívumkonceptiók Tandori Dezső költészetében*, doktori disszertáció, ELTE, 2022, 106.

²¹ HASSAN, Ihab, *A posztmodern egy lehetséges fogalma felé*, ford. TÖRÖK Attila = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 51–52.

²² KÁLMÁN C. György, i.m., 663.

²³ BOJTÁR Endre, *Értékelés és értelmezés. Tandori Dezső: Hommage (1969)* = Uő., *Egy kelet-európai irodalomelméletben* Budapest, Szépirodalmi, 1983, 102.:

Nyers ciklust már a legtöbb elemző a második kötet felé mutató szárnypróbálgatásoknak tartja, amely költemények az élet és mű viszonyának kérdéseit feszegetve, az alkotás folyamatára irányítják a figyelmet.²⁴

A *Hommage* esetében Bojtár Endre rámutatott, hangvételésében és megoldásaiban is gyökeresen eltér a *Töredék* további darabjaitól. A saját halált („deszka-földes-álruhásan”) előrevetítő képisége az életmű későbbi tendenciáival – azaz a folyamatosan a saját halandóság tudatával való szembenézéssel, a halál előtti állapot megjelenítésével, valamint önmaga és a későbbiekben (az antropomorfizálás sikertelen első, medvés kísérletét követően) a madarak sírverseivel – kiegészülve a kutatói érdeklődést egyfolytában visszavezették az *Hommage*-hoz, amely így horgonypontként szolgált az életmű értelmezés- és befogadástörténete során.²⁵

A *Hommage*-t Bojtár egy olyan pályaszakasz lezárásaként olvassa, amelynek ez az egyetlen darabja a kötetben. Ez később sem lesz példa nélküli jelenség az életműben, többször is előfordul, hogy a verseskönyvek nyitó- és záróverse nem (csak) az egyébként rendkívül szigorúan komponált szerkezetbe illeszkedik, hanem azon kívül helyezkedik el, egyszerre mutat vissza (a nyitóversek esetében), vagy éppen előre (a záróversek esetében).²⁶ Erre még rájátszik a záróvers, a *H. királyfi, mostohaapja előtt* elnémulása is, a csendes rezignáltságban végződő „Jobb lesz itt is ugyanolyan kevés.” már előrevetíti a líra minimumára való törekvést, miközben megszólal az életműben a későbbiekben számos helyen visszatérő önpozicionálás hangja is. A két költemény együtt nézve egy, az egész köteten áthaladó ívként „számot vetett a hagyományos, örökségként kapott költői magatartástípusokkal, belátta ezek anakronizmusát” és „épp önmaga folytathatóságát számolta föl”,²⁷ ám ez nem jelenti ugyanakkor, hogy ezen kijelentések feltétlenül érvényesek lennének a *Töredékre* is.²⁸

²⁴ „A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn ebben az értelemben szorosan kapcsolódik a *Nyers*-ciklus poétikájához, amelyben az alteritáshoz fűződő viszony kulcsfontosságú metaforája a 0. A harmadik sakkversben a gyalog az átmenet tér-idejébe, a nem hely, a létén túli »nem ismert tartományába« lép át, amely egyszerre utalhat a születés, a szerelem és a halál mozzanatára, és a hiányban rejtőző pluralitásra.” JÁNOSA Eszter, *i.m.*, 214.

²⁵ VALASTYÁN Tamás, *Tűnni és újra-eredni. Tandori Dezső újabb sírverseiről*, Alföld, 1999/7, 68.

²⁶ A kötetkompozícióról bővebben lásd: DANCSECS Ildikó, *A modern kötetkompozíció*, Irodalomismeret 2015/2, 29-46, valamint TVERDOTA György, *Ciklusépítkezés a modern költészetben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2000/5–6., 617-637.

²⁷ BEDECS, *i.m.*, 57.

²⁸ Bedecs fentebb idézett kötetében ezek a kijelentések nemcsak váratlanul terjednek ki a második kötetre, hanem annak hirtelen megjelenése az első kötetrel foglalkozó fejezetben némiképp erőltetett hat. Ugyan felidézi, hogy a második kötetnek ugyanúgy változtatták meg kiadói bevezetőjével a címét, mint az elsőnek, és az eredetileg Tandori által kiválasztott *A. Rimbaud a sivatagban forgat* pedig az ő értelmezésben „szintén a lezárás, a költészetnyelvi lehetőségeinek megszüntetése felé tolta volna el az értelmezést”, elfeledkezve arról,

Tandori számos önértelmező-önpozicionáló esszéje,²⁹ bár utólagos konstrukciónak tűnhet fel a bennük kialakított kép, ugyanakkor ráirányítják az olvasó figyelmét arra, hogy az első kötet poétikai újításaira a válasz nem csak az elhallgatás lehet.³⁰ Az elhallgatás és a költői kifejezés felfüggesztésének egyenértékűen való kezelése ugyanarra a rendkívül hosszú hagyományra támaszkodó és gyakorlatilag egyeduralkodó nézeten alapul, hogy a költői megnyilvánulás valamiképpen a beszédre és a beszédszituációra épül, ennek megkérdőjelezése vagy épp zárójelbe tétele is legalább ilyen hosszú tradícióra tekinthet vissza.³¹ A versek „felhangosítják magukat”, megkövetelve, hogy még az írott változathoz szintén hangot rendeljünk,³² és azokat egy megképzett szituációba helyezzük.

A *Talált tárgy* így válasz a *Koan III*-ban található kérdésre adott feleletként is értelmezhető, miként a recepció ezt nemegyszer megkísérli bemutatni: „[a] válasz az *Egy talált tárgy megtisztítása*. Ez a kötet áll a némaság helyett.”³³

Az első kötetében a hang primátusát Tandori egyszerre ismerte el anakronisztikusnak, valamint folytathatatlannak, ahogy azt a *Koan III*-ban is megfogalmazza:

Némaság a hang helyett.

De a némaság mi helyett?

A „koan mint a zenbuddhizmus egyik gondolatalakzata, mely a mester és tanítvány közötti kommunikáció eszköze, nem a feladvány egyértelmű logikai megoldását várja el a tanítványtól, hanem továbbgondolásra, továbbépítésre készíti”.³⁴ Tandori ezt a gondolatalakzatot többször is hasznosítja az első verseskönyvében, többnyire rövid, oximoronra épülő versekben.

Az alapvetően paradoxonként megfogalmazott és ebből fakadóan a feloldhatatlanságra törekvő kérdés a „nem racionális, de autentikus megismerés formája,

hogy a sivatag Rimbaud életében betöltött szerepének konnotációja megengedi, hogy az elnémulásból való visszatérés, megszólalás költői hitvallásaként fordítsuk át az életmű önértelmezésébe. Uo., 56.

²⁹ Melyek akkor is az értelmező számára ijesztő terjedelemben vannak jelen, ha nem számoljuk azokat az írásait, melyekben költőelődöket taglalva voltaképpen a saját magáról kialakított képet próbálja meg alakítani, voltaképpen sorvezetőt nyújtva a róla kialakított képhez: „megírja Szép Ernő apológiáját, amit azonban a sajátjaként kell olvasnunk.” Uo., 186.

³⁰ „Nálam mindig arról volt szó, hogyan lehet létezni, mikor igazából nem lehet. Nem a nyelv, hanem a meglét lehetőségei kerültek kérdőjelek közé nálam.” TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Bp., Fekete Sas, 1999, 126

³¹ „A modern vers megköveteli, hogy papírra nyomtassák”, BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford.: KURDI Imre, = Uő., *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Kijarat, 2011, 221. Vö.: KONKOLY Dániel, *A hang kísértetei*, Bp., FISZ, 2022, 20-29.

³² CULLER, Jonathan, *Theory of Lyrics*, Harvard University Press, Cambridge–London, 2015, 35.

³³ BÁN Zoltán András, *Tandori megtisztít*, Beszélő, 1998/4-6, 79.

³⁴ MENYHÉRT Anna, *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*, Irodalomtörténet 1997/4, 551.

ahol az intuíció és az asszociációk sora a fontos”, Tandori költészetének tömör, ars poeticus megfogalmazását adja. Menyhért Anna meglátása szerint ez a vers „nem annyira magáról a helyettesítésről, valaminek az elhallgatásáról, hanem a nyelv helyettesítő (metaforikus) voltának belátásából kiinduló visszakérdezés-kényszerről beszél”, és aki szerint az itt olvasható két mondat egy folyamatos, végtelenített láncolatban ismétlődik, ezzel szintén dekonstruálva a logikára épülő lineáris olvasásmódot.³⁷ A vers nem pusztán önismétlésből áll, hiszen „az első sor az elhallgatásról beszél, a második pedig az elhallgatás tartalmáról, azaz arról, hogy miről is hallgatunk”,³⁸ így a lineáris olvasat során is koanként értelmeződik. Ha arra fókuszálunk, hogy az első mondat a kérdés feltevése előtt hangzik el, ám voltaképpen válasz a kérdésre:

A rövid szöveg újra- meg újra történő elolvasása során nem a jelentés egyszerűsödik azonban, hanem a kimondás elemi gyakorlata leplezi el a voltaképpen tartalmat, miközben a mondatok grammatikai és retorikai összefüggése háttérben hagyja, hogy nem ellentétes szerkezetről, hanem tautológiáról van szó.³⁹

A hang helyén jelentkező némaság nem magát törli el, hanem a hangot, melynek a helyére állt. Az egyértelmű válasz ismeretében a kérdés feltevése szükségtelen lenne, hacsak a ’hang’ létezése nem kérdőjeleződne meg, miközben egy korábbi ’tapasztalatból’, az első mondatból tudjuk, hogy egyszer már betöltötte a most némaság által elfoglalt helyet.⁴¹ A koan logikája itt lép életbe, mert úgy kell elképzelnünk a némaság helyére türemkedő bármit, hogy el kell vonatkoztatnunk mindattól, amit ismerünk, és ami eddig azon a helyen szerepelt. Hiszen a némaság helyét, mivel önmaga ugyanúgy csak hiányként tud jelen lenni, a hangot más pótlékokkal kénytelen betölteni. Ezek a pótlékok már nem tudnak a hangról, annak természetéről és viszonyairól számítani. A vers valóban „megkérdőjelezi az »elhallgatás felé tartás« feltételezett folyamatszerűségét”,⁴² ám nem a későmodern költőiség

³⁵ BEDECS, *i.m.*, 53.

³⁶ MENYHÉRT, *i.m.*, 550.

³⁷ MENYHÉRT, *i.m.*, 551.

³⁸ DOBOSS Gyula, *A Tandori-művek formáló erejéről*, Alföld 2004/5., 51.

³⁹ BEDNANICS Gábor, *Térkonfigurációk a modern magyar lírában*, akadémiai nagydoktori értekezés, Bp., 2022, 130

⁴⁰ Vö.: „A hang kitöltése a magyar irodalomban az utóbbi két évtized talán leglátványosabb irodalmi gyakorlata volt, elég csak Esterházy vagy Nádas több száz oldalas regényeire gondolni, amik mintha csak azért születtek volna, hogy azt a fajta természetlenség nem nevezhető, de mindenképpen sokszor – a formai újításoktól eltekintve – tartalmilag üres művek születését próbálják újra és újra felülírni, hogy kiutat mutassanak az előző korszak szellemi mellékvágányáról.” IZSÁK, *i.m.*, 206.

⁴¹ Tandori önkomentárja is egy ilyen olvasatot erősít meg: „Nem a hang némul el, nem a hang helyett van a némaság, érzünk rá, bizonyos módon – helyesen. Ha a hang helyett lehet némaság, akkor a némaság is van, úgy, mint a hang.” TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I.)*, Híd 1979/1., 79.

⁴² MENYHÉRT, *i.h.*

szükségszerű elhallgatása felé mozdítja el, hanem rávilágít arra, hogy az elhallgatás nem szükségszerűen a vége ennek a folyamatnak, a pótlékok megtalálása éppenúgy a költői feladatok közé tartozik, mint ahogy korábban a hang által biztosított lehetőségek kihasználása.

Ez a lépés figyelhető meg a *Talált tárgy* hangzóságtól elszakadt verseiben is, melyek következetesen megtagadják önmaguk felolvashatóságát. A második kötet a válasz erre a kérdésre. Hiszen az itt szereplő

szövegek vagy szövegpróbák lényegileg megváltozott státuszt jelölnek ki a nyelvi műalkotás számára, s talán éppen az előző kötet leglátványosabban jelzett-elért nagy eredménye, a beszéd felhangzás-előzményt sejtető eredete kapcsán élnek a legmélyebb kételyekkel, a legalaposabb kérdésekkel, amennyiben a textus az auditív megalapozású klasszikus költészeti normarendszert negligálva, egy radikálisan textuális természetű szerveződés lehetőségét ismeri csak el, s az olvasással egyidejű befogadás folyamatában éppen akkora szerephez juttatja az optikai-szemléleti áttekintés mozzanatát, a logikai menetet kialakító-felismerő működéseket, mint a líraolvasat lineáris narrativitását helyreállító általános szöveg munkálátot.

Az elhallgatás azonban nem a költői program leépítéseként fogalmazódik meg itt, hanem a hang leértékelődésére adott válaszlépés, amely annak a belátásnak a folyománya, hogy az eddigi költői hagyományok folytatása csakis a hang által lehetséges. Ám az emberi megnyilvánulások technicizálódása megszakította a hang és az értelem közvetlen összefüggését,⁴⁵ azzal a folyamattal párhuzamosan, ahogy az emberi hang is leválasztódott a testről, annak rögzíthetősége, visszajátszása, valamint manipulálása technikailag egy megoldott, és egyre könnyebben megvalósítható gyakorlat lett.

Természetesen az első két kötet kapcsán annak a kérdése, hogy mennyire kezelhetőek az életművön, illetve a magyar irodalom egészen belül egy korszakhoz tartozóként, a korszakolás kérdéskörében sem az egyetlen fontos kérdés. A vonatkozó szakirodalom rendkívül megosztott álláspontot képvisel abból a szempontból, hogy a *Töredéket* és a *Talált tárgyat* külön-külön vagy együtt melyik korszakhoz sorolja: a későmodernséghez, a (korai) posztmodernhez, vagy pedig a nehezen megragadható neoavantgárdhoz. Utóbbi esetben ráadásul abban sem lehet egyetértést találni, „hogy poétikai eljárásokat, irodalomtörténeti

⁴³ V.ö. CULLER, *Theory of Lyrics*, 85.

⁴⁴ TÓTH, *i.m.*, 212.

⁴⁵ KITTler, Friedrich, *Discourse Networks*, ford.: Michael METTEER, Chris CULLENS, Stanford University Press, Stanford, 1990, 29.

korszakot vagy stílusirányzatot”⁴⁶ jelölnek-e vele használói. Ezen a ponton érdemes megfontolni Izsák Gábor némi ironiát sem nélkülöző véleményét, és a korszakfogalmakat átmenetekben vizsgálni, még ha ezzel – jelen esetben legalábbis – csak Tandori költészetére korlátozzuk az elemzés tárgyát, arra pedig folyamatos változásában tekintünk. Hiszen alkotásainak – ezzel ideértve a rajzait,⁴⁷ valamint egyéb (képző)művészeti műveit is – gondolati mélységén túl a másik kiemelkedő és fontos tulajdonsága az összefüggésrendszere, amely a későbbiekben a „mindent leírás” poétikájában jelenik majd meg hangsúlyosan, ugyanakkor ekkor már a kötetet szerkezetében és a köztük kialakuló kapcsolatokban is megmutatkozik. Lényeges megjegyezni, hogy ezt követően, már jóval Tandori kanonikus pozíciójának megszilárdulása után ez a nézőpont megmaradt, csak máshogy fogalmazódott meg az életművel szemben nem kritikai igénnyel fellépő írásokban is: „[a *Londoni Mindenszentek*] egy nagy vers Tandori azon főművei, világítótornyai közül, melyek összerántják egészzé a törmeléket”.⁴⁸ Még ha az idézet forrásában épp egy vitathatatlanul fontos és kiemelt jelentőségű Tandori-költeményt kíván a szerző bemutatni, az idézett mondatban épp az rejlik benne, hogy a Tandori-életmű ’törmelékes’, amely nem áll össze egészzé, ebből kifolyólag csak az igazán nagy alkotásokat érdemes kiválogatni belőle.

Az első két kötet esetében ennek, a fentebb tárgyalt olvasásmódnak a következménye, hogy az összefüggésük problémáját arra a kérdésre redukálták, hogy az életművön belül vagy pedig a magyar irodalom viszonylatában egyazon vagy külön korszakokhoz tartoznak-e, holott a kérdés ennél jóval bonyolultabb. A magyar irodalom viszonylatában, bár a kérdés elméletileg többszörösen is terhelt, majdnem teljes bizonyossággal ki lehet jelteni, hogy két külön korszakot képviselnek. Az életmű egészében ugyanakkor már összetettebb a kérdés: amennyiben stíláriis összefüggésekre alapozzuk a korszakfogalmat, úgy két külön korszakhoz tartoznak a kötetek, ám, ha motivikus kapcsolatokra, amely talán megengedhető egy életmű korszakolása esetén, úgy a

⁴⁶ IZSÁK, Gábor, „A játszma vége (?)” in *Novum*, szerk.: HOVÁNYI Márton Bp., Eötvös József Collegium, 2009, 191.

⁴⁷ Tandori rajzairól és rajzverseiről bővebben lásd: ZÁMBÓ Bianka, *Rövidvers, önarckép-vers, rajzvers*, doktori disszertáció, Bp., Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2023, 95-156, különösen 139-146.

⁴⁸ KERESZTURY Tibor, *A hét verse - Tandori Dezső: Londoni Mindenszentek*, https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/a_het_verse_tandori_dezso_londoni_mindenszentek.html, utolsó megtekintés 2025.03.29.

⁴⁹ „Az életművet végigkísérő kritikák ugyan jól ismerték fel, hogy a *Töredék Hamletnek*, valamint az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetek közt feszülő különbségek olyan széles spektrumon mozognak, hogy korszakolási problémák felől nézve kevés azonos stílusjegyet lehet felfedezni, de az előbb említett jelzők használata ellen szól, hogy az értekezők nem mutatták be az irodalomtörténeti-érákhöz köthető vonatkozási pontokat Tandori költészetében, valamint az ilyenfajta próbálkozások is magukban hordták azt a hibát, hogy már adott elvárásrendszerekkel közelítették a művekhez.” IZSÁK, i.m., 191.

Talált tárgy egészen biztosan a *Töredék* folytatásának tekinthető, még akkor is, ha a köztük végbement korszakváltást, amit „nemes egyszerűséggel csak »posztmodern fordulatnak« neveznek, s amelyet a költészettörténetben az *Egy talált tárgy megtisztításához* kötnek, s egyidejűleg az előző Tandori-kötetet a későmodern hagyományhoz, többnyire Nemes Nagy és Pilinszky költészetéhez kapcsolják a kettő közötti szembenállás hangsúlyozására.”⁵⁰ Ugyanakkor mielőtt a Tandori első két kötete kapcsán sűrűn emlegetett fogalmakat át lehetne tekinteni, tisztázandó egy harmadik, olykor szintén korszakjelölésként is használt kifejezés, a neoavantgárd tisztázása, hiszen ahogy azt Izsák jelzi, „[a]z e fogalom kapcsán felmerült elgondolások többnyire nem tették nyilvánvalóvá, hogy poétikai eljárásokat, irodalomtörténeti korszakot vagy stílusirányzatot értenek-e alatta, így fennáll a veszély, hogy az értelmezés játékerét szűkítve csak a neoavantgárdra jellemző poétikai jegyeket vizsgálnák.”⁵¹ Megjegyzi továbbá, hogy a gondolati hasonlóság miatt a *Töredék* számos verse pretextusnak tekinthető a *Talált tárgy* viszonylatában.

Az életművet ilyesformán szintetizálva olvasó próbálkozások nem idegenek maguktól Tandoritól sem, aki jelentős mennyiségű esszében vázolta fel saját magánkánonját,⁵² vagy éppen a verseiben jelent meg nemegyszer az hommage-on is túlmutató értelmezői kísérlet. Ebből fakadóan nehéz elvonatkoztatni attól, hogy a költeményei gyakran korábbi műveivel lépnek párbeszédbe, vagy az *ars poetica* küldetésnyilatkozatát szervezőelvvé téve, költészete alakulásának folyamatát emeli előtérbe.

A Tandori-recepció leegyszerűsíti a paradigmaváltást azzal, hogy a *Töredék* és a *Talált tárgy* között egy éles cezúrát állít, az irodalomtörténet gyakran évszámokhoz kötődő fordulópontjait az életmű – ugyanakkor egy paradigmatisztikus életmű! – viszonylataiban próbálja meg rekonstruálni. Míg a Tandori-versek poétikájában megfigyelhető a két kötet közti éles váltás, addig a gondolatiságuk ezzel szemben egymásra építkezik, megteremtve az alapot a későbbi rendkívüli hálózatnak. Ennek ellenére fontos tisztázni azokat a fogalmi kereteket, melyekkel az életmű irodalomtörténeti vázát írták le szinte a megjelenésük pillanatától.

A két kötet irodalomtörténeti káoszát csak tovább erősíti a tagoltságuk, azaz az a mód, ahogy saját keletkezésükről is színt vallanak. A *Hommage*, amely nemcsak a *Töredék*,

⁵⁰ IZSÁK, *i.m.*, 191-192.

⁵¹ Uo., 192.

⁵² Tandori magánkánonja azokat a személyeket, alkotókat jelöli, akiket nemcsak verseiben idéz meg rendszeresen, hanem esszéiben, valamint rajzaiban is rendszeresen megörökít. Ez a kánon annak ellenére magánkánon maradt, tehát se nem tagózódott be a hivatalos kánonba, sem annak egy lehetséges ellenváltozataként nem csontosodott ki, hogy egy elismert és így a kánonra kiemelt ráhatással bíró alkotóról van szó. TÓTH Ákos, *A szabad-iskola-kerülő*, Tiszatáj, 2003/12., 57.

hanem az életmű nyitóverse is, kiemelt helyet foglal el – egyedül képezi ugyanis a kötet egyik felét.⁵³ Épp ezért a hovatarozása közel sem elhanyagolható kérdés, és Bojtár alapos elemzése amellet érvel, hogy egy olyan korszak egyetlen publikált költeménye, amelyben Tandori még a saját hangját kereste, azaz onnan származik, melyre szükség volt ugyan, hogy Tandori már rögtön az első kötetében „teljes fegyverzetben” álljon előttünk, ám amelyet – tudatosan, vagy kevésbé tudatosan – sosem engedett megjelenni.

Izsák jogosan állapítja meg, hogy „[a]z életművet végigkísérő kritikák ugyan jól ismerték fel, hogy a *Töredék Hamletnek*, valamint az *Egy talált tárgy megtisztítása* közt feszülő különbségek olyan széles spektrumon mozognak, hogy korszakolási problémák felől nézve kevés azonos stílusjegyet lehet felfedezni”,⁵⁴ a tanulmányában szintén a két kötet közötti folytonosságra helyezi a hangsúlyt, illetve kritikusan viszonyul a korszakhatár meghúzásának igényét szolgáló homogenizáló irodalomtörténeti tendenciákhoz: „A Tandori-recepciók gyakori hibája továbbá, hogy talán túlságosan is egyszerűsíteni szeretnék azt a jól látható paradigmaváltást, ami a magyar költészetben végbement.”⁵⁵

A két kötet összefüggései és a köztük lévő különbségek ugyanakkor ráirányítják a figyelmet arra, hogy az *Egy talált tárgy megtisztítása* esetében előkerült egy olyan technicizált nyelvmű, amely a nyelv performativitását helyezi előtérbe, ezzel pedig eltávolodik az élőbeszéd és az írás hagyományos dichotómiájától, a nyelv cselekvőképessége jelenik meg benne. A korabeli kritikák ezt, az írásbeliség és a szóbeliség hagyományos kereteitől eltávolodott közlésrendszert a nyelv minimalizálásaként értékelték, amely ugyan tényleg eltávolodott a *Töredék* hagyományos nyelvi szerepmintáitól, ám az előzményeit már ott is megtalálhatjuk, ahogy azt a *Koan III.* is kiemeli, hiszen ennek a performatív nyelvhasználatnak lényegtelen, hogy olvasható vagy kimondható-e, csupán az válik itt fontossá, hogy a lefektetett keretrendszeren belül működtethető-ek e az adott utasítások.

Éppúgy, ahogy az *Hommage* nyitás helyett inkább lezár egy korszakot, *A damaszkuszi út* is hasonlóképpen a nyelv performatív természete felé közeledést jelzi, pozicionálva ezzel a kötetet.

2.1.1. A damaszkuszi út

Tandori az addig érvényes, így az általa is tanult költői magatartástípusok anakronizmusát belátva ugyan leépítette azokat, elvetve őket a második kötetében nem azokat ismétli meg,

⁵³ TARJÁN Tamás, *Tandori Dezsőről*, Kortárs, 1974/3, 464.

⁵⁴ IZSÁK, i.m., 191.

⁵⁵ i.h.

hanem éppen az ellenkezőjét, felépíti az általa tarthatónak vélt költői megszólalásmódot. Ezt pedig legalább olyan hangsúlyosan jelenti be már rögtön a nyitóverssel, mint a *Töredék* esetében a hagyomány feltárását és elnémitását az *Hommage-zsal*. Az azóta is enigmatikusságba zárkozó *A damaszkuszi út* csupán két rövid sor:

Most, mikor ugyanúgy, mint mindig,
legfőbb ideje, hogy.

Tömörségével és rejtvénytűszerűségével a *Változatok* homokórára, a *Talált tárgy* nyitóciklusának jellemző darabja. Itt található többek között a *halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből*, a *(Mondjuk:) Koan 1970-ből*, a *Kant-émlékzaj* vagy a *Kavafisz-haiku*. Ennek a ciklusnak feltűnő jellegzetessége, hogy a benne szereplő versek túlnyomórészt egy csak viszonyjelentésben létező kifejezésre irányítják rá a figyelmet, kérdeznek mögé. A ciklus végén szereplő, cím nélkül álló figyelmeztetés (amely így az egész ciklusra is vonatkozik), „Ugyanez elmondható bármiről”, csak növeli a ciklus enigmatikusságát, másrészt pedig ez a rövid közbevetés szintén illusztrálja annak általános működésmódját: csak a korábbi szövegeket figyelembevéve nyeri el értelmét.

Izsák Gábor meglátása szerint

ez a vers egy abszurd humorra építő figyelemfelkeltés, melyet kitüntetett pozíciója is csak felerősít. Mintha ez az üzenet azt jelentené, hogy minden kötet arra rendeltetett, hogy megrengesse addigi irodalmi létállapotát, de ugyanúgy csődöt is mondjon a kísérletnek. Tandori is csak törekedne rá, de ez az akarat is azt prognosztizálja, hogy erősen kapcsolódik ahhoz a gondolatvilághoz, amely az előző kötete kapcsán is körvonalazható. A tökéletesség elérésének a lehetetlensége, már nem a felindult és melankóliába fordult költői szerepet mutatja fel, hanem azt, aki már képes nevetni saját magán is. Itt azonban valóban csak egy „egyszerű”, lehetetlen és éppen ezért a nevetség tárgyává fajuló pálfordulásról beszélünk, minthogy lehetetlen úgy fordulni, hogy az valóban a vallásos tökéletességeszmény felé vezessen. Legalábbis ezt az irodalom semmiképpen sem tudja végrehajtani.⁵⁶

Ahogy ebből az idézetből kiviláglik, *A damaszkuszi út* kötetnyitó pozíciója miatt nemcsak a ciklus egy tipikus darabjaként, hanem a kötet egyfajta önpozicionálásaként is szokás lett olvasni.

A damaszkuszi út esetében a verset már rögtön a nyitó szava, a „Most” egy

⁵⁶ IZSÁK, *i.m.*, 212.

folyamatos jelenidőben rögzíti, miközben a hangsúlyosan mondatként közölt szövegből – a rövidke szöveg végén szereplő pont ott van – hiányoznak a viszonzyszavak jelentését megadó névszók és igék – egyedül a „legfőbb ideje” szerkezet két tagja névszó, ám ezek, az előzőekhez hasonlóan, folyamatosan továbbutalnak: a „legfőbb” melléknév az „ideje” főnévre vonatkozik, ám ez utóbbinak a birtokjele tesz arról, hogy csak még egy további szó vagy kifejezés révén lehessen értelmezni –, ezzel a költemény cselekvése permanensen (és a pont lezáró jellege okán véglegesen) elmulasztódik.

A versen belüli történés lehetőségét a 'hogy' után következő kifejezés adná és teremtené meg. Ennek a kifejezésnek azonban már a pusztán lehetősége sem lehet része a szövegnek, az itt következő karakteres pont visszamenőleg is eltörli az utólagos értelemalkotás lehetőségét. Izsák eléggé drámai hatást tulajdonít ennek a pontnak: „A költemény végén ott a pont, ami ha vessző, kérdőjel, kettőspont lenne, vagy csak egyszerűen üresen maradt volna, akkor más értelmet adhatott volna az egész kötetnek is.”⁵⁷

Az előzőek fényében ez a szöveg nemcsak hangsúlyozza saját időbe vetettségét olyan temporálisan töltött kifejezésekkel, mint a 'most' és az ezt megerősítő 'ideje', hanem demonstrálja is saját magán azáltal, hogy az értelmezés folyamatos megakasztásával, valamint (a későbbi művek ismeretében egy Tandorira igenis jellemző eljárással) folyamatos újraindításával ez a vers sosem képes lezáródni, és ezzel múlttá válni.

Ahogy azt a későbbiek folyamán látni fogjuk, a versben bekövetkező történés nem egyenértékű az olvasása folyamán bekövetkező történéssel, elég ha a sokat emlegetett *Hérakleitosz-emlékoszlop* című költeményre gondolunk,⁵⁸ így *A damaszkuszi út* esetében sem lehet azt mondani, hogy nélkülözne mindenfajta történést, hisz megértése olyan tanulságokkal jár az olvasó számára, melyeket utána már nemcsak a költemény, hanem a kötet olvasása során sem tud figyelmen kívül hagyni. Ám csak a szövegére fókuszálva mindenképp feltűnő, hogy a versen belüli történés permanensen elmulasztódik, ez a képlet pedig meghatározó lesz az egész ciklusban. A közvetlenül *A damaszkuszi út* után következő költemény, a *(Mondjuk:) Koan 1970-ből* még hangsúlyosabban felhívja erre a figyelmet a végén, a voltaképpeni állítás helyén megjelenő kérdőjellel. Ám a később tárgyalt jeltervekhez hasonlóan, az írásjelek a kötet egészében az értelmezhető szavak helyett, felolvashatatlanul állnak, így itt is adja magában, hogy a voltaképpeni állítás maga a kérdés,

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Vö KULCSÁR-SZABÓ Ernő: *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben.* = Uő., *Műalkotás – szöveg – hatás.* Bp., Magvető, 1987, 370., MARGÓCSY István, *A paradoxonok költője*, Beszélő, 2008/11, 157-158

a kérdés természetessége.

A *damaszkuszi út* esetében a történés helyett szintén annak permanens eltörlése kerül a középpontba, ez válik a vers értelmévé. Ez a be nem következett történés a nyelv performatív természetét mutatná be. Csak a szövegen belül maradvá ugyanakkor ez a történés folyamatosan elhalasztódik, így a történés helyén egy üres, soha be nem töltött hely áll. Ez az üres hely azonban nem úgy ismételhető, recitálható, újraalkotható, ahogy a nyelvi cselekvés létmódját Austin meghatározta, miként ezt a ciklus további versei folyamatosan színre viszik: hiába üresítik ki folyamatosan a saját jelentésüket, ez nem utal vissza a korábbiakra.

A performatívum – mely a költemény kötetkompozícióban elfoglalt helye révén összhangban állna a *Talált tárgy* eddigi értelmezéseivel – eleve feltételezi, hogy nem csak hivatkozni lehet rá a későbbiekben, hanem maga is kellő hagyománnyal rendelkező előzményeken alapszik. A lánc, ahogy arra az austin performatívum kritikusai már számos alkalommal felhívták a figyelmet, addig folytatható, amíg az elején egy „szuperperformatívum”-ot nem találunk.⁵⁹

Ám a történés lebegtetése, majd végső soron annak elmulasztása egy másik megoldást kínál fel a közel végtelen láncolat helyett, a cselekvés helyébe az „alapító erőszakot”⁶⁰ téve. Ez, a performativitás dimenziójával képletesen merőlegesen álló, Werner Hamacher által affirmatívnek nevezett nyelvi működésmód a cselekvés folyamatos elmulasztása révén engedi működni a performatívumokat.

A nyelv affirmatív jellegét, illetve ezen jelleg sajátosságait Hamacher Austin performatívumainak kritikájaként írta le, főként Franz Kafka, Immanuel Kant és Walter Benjamin műveit vizsgálva. Az affirmatívumban megjelenő performativitáskritika főként a performatívumokat megengedő és lehetővé tevő auto- vagy szuperperformatívumokra irányul, melyek eltávolítása, az alapító gesztus megkérdőjelezése esetén a performatívum nem tud működni:

A nyelv abszolút performativitása, a nyelv feltétlen önmagát-előző volta egy olyan dimenziót implikál – a nyelv számára konstitutív, a nyelv aktus-jellege számára dekonstitutív módon –, amelyben a nyelv önmagának, mint *cselekvés*nek nem felel meg, és amelyben a nyelv ahelyett, hogy tenne valamit, elmulaszt minden tevést. Ez

⁵⁹ DERRIDA, Jacques, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität”*, ford Alexander García DÜTTMANN Frankfurt, Suhrkamp, 1996, 55.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter, *Az erőszak kritikájáról*, ford.: BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 55.

a nyelv cselekvésében benne rejlő elmulasztás a nyelvnek az a dimenziója, melyet itt – még egyszer: provizórikusan – affirmatívnak nevezünk.⁶¹

A damaszkuszi út esetében a pont által eltörölt, ám a vers egészében lebegtetett esemény bekövetkezése voltaképpen egy ismétlés lehet csak, hiszen egyrészt a most pillanata ugyanúgy működik, mint minden más pillanat, másrészt pedig egy várt, azaz ismert cselekvésről van szó. Ez az ismétlés ugyanakkor visszakapcsolná a költeményt a korábbi hagyományokhoz – önmaga ugyanígy ismétléssé válna. Azzal, hogy eltörli ezt a körköröséget, nemcsak, hogy eltörli a performatívumok hagyományon alapuló körkörös logikáját, hanem lehetőséget teremt a saját hagyományainak és saját megszólalási lehetőségeinek, valamint saját performatívumainak kialakítására. „Az, ami affirmatív módon működik, nem tesz, hanem enged, hagy, ily módon megelőzve a cselekvés dimenzióját. Az affirmatív nyitja meg a nyelvi tett lehetőségét, ugyanakkor prepozicionális, tételezés előtti jellegéből adódóan bármikor (ismét) fel is függesztheti azt.”⁶² Az affirmatív benjamin éretelemben vett tiszta erőszakként áll kapcsolatban a performativitás jogteremtő és -fenntartó erőszakával, és mint ilyen, az eszközöket elválasztja a céljuktól. „Amikor Hamacher az affirmatívot úgy határozza meg, hogy az azzal egyenlő, »ami a nyelvben a nyelv maga«, a nyelviségnek ezt a nem instrumentális, közlő, reprezentációs elvű nyelv előtti elgondolását, a »tiszta közölhetőség« szféráját tartja szem előtt. Egy ilyesfajta »nyelv« kimerül a közölhetőség lehetőségében.”⁶³

A cselekvés folyamatos elmulasztása – a nyelv sztrájkja – *A damaszkuszi út* esetében még a tényleges cselekvés, a vers értelmét a földhöz szögező ige tényleges elmulasztásával történik, ám *Lépcsők se föl, se le* című költeményben ez már az értelmezés, értelemadás tényleges elmulasztásával történik: az értelemadást ígérő lábjegyzetjel feloldása helyett csak egy üres helyet találunk.

Tandori önkomentárjában is alátámasztja, hogy itt a konvencionális formákat fordítja ki, „ez (forma szerint) meghatározott jel, úgy fest a dolog, mintha ezt kívánnánk. A lábjegyzet (mert ez lábjegyzet-csillagnak minősül így; csak így, ha nem lenne lábjegyzet, nem minősülne szükségképp annak!) visszaadja a tágasságot.”⁶⁴ Hiszen a lábjegyzetjel,

⁶¹ HAMACHER, Werner, *Affmatív, sztrájk* = Uő., *Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, ford. SZABÓ Csaba, Bp., Ráció, 2019, 113-114.

⁶² BALOGH Gergő, *Affmatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában* = *Bia hangja: Az erőszak irodalmi és nyelvvelméleti reprezentáció*, szerk.: BALOGH, Gergő, PATAKI Viktor, Eger, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem – Líceum Kiadó, 2021, 94.

⁶³ Uő., 90.

⁶⁴ TANDORI Dezső, „Mi mondható róla, mondható róla I”, *Híd* 1978/1, 80.

amely fontos szerephez jutott a 70-es évek költészetében,⁶⁵ felhívja a figyelmet a szöveg és az olvasó együttes szövegalakító játékára a szövegben. A tudományos szövegben előforduló lábjegyzetekkel ellentétben az irodalmi művekben szereplő lábjegyzet nem behatárolja, hanem kiterjeszti a szövegvilágot, nemegyszer aláásva azt, ezzel egy új diszkurzív szintet nyitva meg.⁶⁶

Az ígélet ilyen módon történő felrúgása nem egyenértékű a folyamatos lebegtetésével. Nemcsak a folyamatos elmulasztása révén játssza el a nemcselekvést, hanem az értelemadás tényleges megtagadása révén csak a közlés lehetőségét jeleníti meg. Ha pedig a működő, performatív nyelv léte ezen a folyamatosan jelenlévő adósságon alapszik, nem tud úgy megnyilvánulni, hogy ezt az adósságot ne hordozza, legfeljebb elfedi a performatívumok folyamatosan egymásra épülő láncolatával, ám végső soron mindig is magában hordozza. Ez egyenértékű azzal, hogy a lábjegyzettel feloldása nem lehetséges. Bár a szakirodalomban megjelenik annak a lehetősége, hogy ide bármilyen tárgyragos főnevet be lehet helyettesíteni,⁶⁷ ezzel azonban pont, hogy a vers logikája ellen tennénk, hiszen itt a behelyettesíthetőség megléte a fontos, amennyiben ezt keresztretjévként kiegészítjük, ezt tagadjuk meg. Az sem állja meg a helyét azonban, hogy az előzőek fényében a lábjegyzet feloldhatatlan – amint egyszerű csillagként kezdem olvasni, már behelyettesítem az üres helyeket. Csakis a megoldhatóságot lebegtetve tud tényleges üres helyként funkcionálni.

Így válik a hagyomány megszakításává azzal, hogy nem egy korábbi hagyományból eredeztethető, már készen kapott nyelvi aktusra utal ezekben a versekben vissza, hanem magának alkotja meg azt a csendet, amelynek a betöltését nemcsak felfüggesztette, hanem ténylegesen meg is tagadta, ezzel pedig felfüggesztette a korábbi hagyományvonalat. Visszakanyarodhatunk itt a *Koan III.* kérdéséhez, hiszen azzal, hogy megszakította a hang útján hagyományozódó vonulatot, egyben eltörölte azt, az új teremtésére pedig saját maga vállalkozik – azokkal a performatívumokkal, melyeknek a lehetőségét itt alkotja meg.

Ugyanez – kis változtatásokkal, és ezzel engedve a kísértésnek, hogy Tandorit parafrázáljam – elmondható a ciklus több másik költeményéről is. *A damaszkuszi út* csupán ismertsége, valamint kitüntetett pozíciója miatt vált elemzésem tárgyává, ám a *Lépcsők se föl, se le* ígétlen személyragjai szintén hasonló szerepet töltenek be, ahogy a *Vízköpők* esetében az első rész egy elliptikusan szerkesztett, grammatikailag hiányos felkiáltás, míg a

⁶⁵ BUDAY Bálint, „Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről” – *A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, '80-as és '90-es évek magyar lírájában*, Literatura, 2019, 171-180.

⁶⁶ Uo., 169.

⁶⁷ Uo., 170.

második rész esetében külön lábjegyzet hívja fel a figyelmet a kihagyott kifejezés anyagiságára, a hiány voltaképpen létezésére: „a hiányzó szó is dőlt betűkkel.” Az itt hosszabban-rövidebben tárgyalt négy vers nem csak kiragadott példák, hanem a *Talált tárgy* első négy szövege. A *Változatok homokórára* ciklus darabjai – kis túlzással – a nyelvkeresés és a nyelvteremtés együttes igénye bejelentésének különböző változatai.

A performatívumok lehetőségének megteremtése *A damaszkuszi út* affirmatív megakasztása által pedig – ahogy a későbbiekben látni fogjuk – a kötet esetében nem csak egy üres közhely, amely már Tandori költői bemutatkozását követő recenziókból ismert „első költő”⁶⁸ képzetét hivatott megerősíteni, mint a hagyomány voltaképpen felfüggesztése, hanem egy olyan lehetőség, melyet tudatosan kihasznál, épít rá, nyelvkeresésének egyik központi elemévé avatja.

A damaszkuszi út így értelmezve többszörösen is egy alapítási gesztus. Erre az alapítástörténetre a cím irányítja rá a figyelmet, mely a kereszténység kezdeteinek egy meghatározó helyszínét jelöli ki,⁶⁹ másrészt szövegében pedig a nyelvalapítás, a tiszta erőszak cselekvéstől mentes aktusát hajtja végre, amely egyrészt hangsúlyozza a kötet elszakadását a *Töredék* poétikai megoldásaitól, másrészt pedig az önálló nyelv lehetőségeinek megtagadása révén a nyelvvesztés poétikáját jelenti be, melyre nagymértékben támaszkodnak a ready-made-ek és jelversek.

2.2. Jelvers és ready-made

A *Talált tárgy* két újítása a jelentéssel bíró szavak nélküli, lecsupaszított jelekből álló vers, valamint a vendégsszövegek alkalmazása. Természetesen nem lehet élesen elkülöníteni az ezekkel operáló szövegeket, mert bár vannak olyanok, amelyek egyértelműen a ready-made (*Passziánsz*) vagy a jelversek (sakk-versek, *A szonett*, stb) kategóriájába sorolhatók, a kötetet végig lapozva nemegyszer találunk olyan költeményeket, amelyek csak részleteikben használják fel az egyik vagy másik verstípusra jellemző szövegalakító eljárásokat, például *A Sátán körbemutogatja Jézusnak a világot* sokkal inkább szótárból kimásoltnak tűnik, mint ezt az alcímében bevalló *Egy szó alibije*, így nehéz eldönteni, hogy az utóbbihoz hasonlóan ready-made-ről van szó, vagy pedig pusztán játékról. A jelversek esetében a *Talált tárgyban* többször felhasznált lábjegyzet az, aminek a használata a nyelvi jelentés kiüresítésére, a jelek

⁶⁸ BORI Imre, *A legújabb magyar líráról, IV–V*, Híd, 1967/12, 1371.

⁶⁹ Ezt Tandori saját nyilatkozata is alátámasztja: „Semmi köze a helyszínhez, sem a Saulus-Paulus kérdéshez. Azaz: minden felhasznált kultúrhisztóriai »tényhez« vagy tényhez (eszméhez, lehetőséghez, viszonylatrendszerhez) annyiban van köze egy-egy versemnek, amennyiben a versszerkezet megvalósulását a felhasznált képzetkör valamely eleme segíti – öblösíti, szűkíti, differenciálja azt a teret, amelyet a vers megteremt.” TANDORI, *Mi mondható róla, mondható róla I.*, 78.

ettől való függetlenítésére törekszik.

A *damaszkuszi út* alapítási gesztusa nemcsak a *Töredék*et zárja le, hanem a *Talált tárgyat* is pozicionálja, mint valami újnak a nyitányát. Ennek az újnak a felépítése ugyanakkor a kötetnek az egészében megy végbe. A szintén sokat elemzett cím,⁷⁰ az *Egy talált tárgy megtisztítása* erre a gesztusra mutat. A talált tárgy, azaz franciául az *objet trouvé* névvel illette Duchamp mára híressé vált ready-made-jeit. Tandori ehhez a hagyományhoz nyúl vissza, ám a ready-made mellett a másik jellemző 'műfaj' a jelves, amely sokszor hasonló megoldásokkal él. A két verstípus fontosságát jelzi, hogy ezen megoldások nemcsak a kifejezetten ide sorolható költeményekben találhatók meg, hanem eszköztáruk más költeményekben szintén visszaköszön, miközben ezek mindegyike az új lírai nyelv megtalálásának és megtanulásának irányába mutat.

A két kategória minden jelét magán viseli a *halottas urna két füle e. e. cummings magánygyűjteményéből*. A két egymás alá helyezett zárójel nem egy értelmes kijelentést akar közvetíteni, hanem a címben említett urnafülre emlékeztető vizuális jelként van jelen, amelyeket ugyanakkor nem lehetséges megfosztani a jelentésüktől, még ha ez nem is a szó szoros értelemben vett nyelvi jelentés, hiszen nem betűkről, csupán írásjelekről van szó. A zárójelek elkülönítik a bennük foglaltakat, ám mivel itt hiányzik az első nyitó és a második záró párja, pusztán két részre bontják fel a kötetben előttük, valamint utánuk álló szövegeket.⁷¹ A költemény szövege ezek alapján egyértelműen a jelvesek közé lenne sorolható, ám a címe bevonja a játékba e. e. cummings alakját is, és feltételezi, hogy az olvasó felismeri a cummingsra jellemző szövegképző eljárást, aki műveiben előszeretettel törte szét a szavakat szótagokra, betűkre, különböző tipográfiai megoldásokkal bontva le a nyelvet alapelemeire, írásjeleire, s ahogy Kappanyos András mondja, és „ismerni kell cummings jellegzetes verstípusát is, ahol a két egymásra vonatkoztatott értelmi egység

⁷⁰ A József Attilai konnotáción túl érdemes Tarján Tamás Tandori kötetcímeire vonatkozó megjegyzését is figyelembe venni: „a számos Tandori-könyv szinte mindegyike két címtípust variál. Az egyik típusban a vég, a halál mint stádium mutatkozik (ezúttal érvelés nélkül sorolva, ilyen például a *Töredék* Hamletnek, a *Miért élnél örökké?*, a *...de maradj halott*, a *Bízd a halálra*, az *Egy regény hány halott...?*, a *Szent Lajos lánchídja* stb.). A másik címtípusban a valami felé tartó mozgás dominál (*Még így sem*, *A meghívás fennáll*, *Valamivel több*, *A feltételes megálló*, *A megnyerhető veszteség* stb.).” TARJÁN Tamás, *Szent Witt esete az új csillárral: Fejlemények a Tandori-életműben, anno 1995*, Alföld, 1996/1, 80. A két típus között lebeg az *Egy talált tárgy megtisztítása*, hiszen benne van egyaránt a véglegesség, a lezártág a talált tárgyban, amely azonban a megtisztítás végett új életet kezd.

⁷¹ Hasonló gesztussal játszik Esterházy Péter a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötete nyitó- és záróoldalán. „[Esterházy] eleve elutasítja a könyv világszerű értelmezésének formáit: „mi volna ez a két kifordult zárójel közé zárt Tér, ez a telt Tér, ahol minden szöveg, a szünet is” (kiemelés az eredetiben).” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996, 154. Tandori zárójelei azonban nem tartalmaznak szöveget, hanem éppenhogy a ürességükkel a folyamatos szövegvilágba iktatnak be egy pillanatnyi szünetet, megdermedést.

néhány betűs darabokra törve összefonódik, egymásba nyomul, és az adott töredék hovatarozását a zárójelek nyitása-csukása jelzi”.⁷² Tandori maga a költeményről a következőt nyilatkozta: „Tulajdonképpen fura, hogy e. e. cummingsnak nincs ilyen verse; mert lehetne, mert ez az ő életművéből következik szervesen, feltételezem, hogy van, csak – magángyűjteményben.”⁷³

Ezzel az idézettel is ráirányítja a figyelmet az irodalmi ready-made a kötet számára legproduktívabb mechanizmusára, a nyelv kölcsönvételére. A másként való megszólalást teszi lehetővé az irodalmi ready-made-ek használata.

2.2.1. Ready-made

Marcel Duchamp, az első ready-made-ek megalkotója Tandori magánpanteonjának fontos szereplője volt, erről a viszonyról nemcsak a Duchamp nevét viselő versek, hanem a róla szóló esszék is árulkodnak. Ugyanígy nem szabad elfeledkezni arról a tényről, hogy a *Talált tárgy* a címébe emeli a Duchamp által alkotott eredeti francia kifejezés, az *objet trouvé* magyar fordítását⁷⁴, és az ide sorolt költemények nem az irodalmi vendégsszöveg, hanem a sokkal inkább a képzőművészetből ismert és ott fogant ready-made logikája alapján szerveződnek.

A ready-made-ek műalkotásként való befogadása a kötet megjelenésekor még a nemzetközi képzőművészeti szakirodalomban sem volt egyértelmű, csak a nyolcvanas-kilencvenes évektől válik evindenciává ez a hozzáállás.⁷⁵ A *Talált tárgy* recepciójában is megfigyelhető ez a változás: míg a róla szóló kritikák a megdöbbenésüknek, néhol pedig kifejezett tiltakozásuknak adnak hangot, addigra a 90-es, 2000-es években megjelent értelemzésekben nemcsak a művek ready-made-ként történő besorolása lett közhely, hanem az is, hogy ezt a fajta szövegszerkesztésmódot Tandori, valamint az ő neve által jelzett kanonikus szerep emelte be az elfogadott közlésmódok közé.⁷⁶

A képzőművészeti ready-made értelmezése kapcsán három nézőpont emelkedik ki.

⁷² KAPPANYOS, *Líra és ready-made*, 2000, 2004/2, 75.

⁷³ Kötetbeli címváltozata: (*ITT NYUGSZEEK STOP E STOP E STOP CUMMINGS*) (TANDORI Dezső, *Még így sem*, Bp., Magvető, 1978, 43.

⁷⁴ Nem szabad ugyanakkor csak erre az egyetlen értelmezésre szűkíteni a címben szereplő talált tárgyat, hiszen a kötet mottójául választott *Óda*-sorban is szerepel: „...s mint talált tárgyat visszaadja...”.

⁷⁵ de DUVE, Thierry, *Resonances du readymade. Duchamp entre avant-gare et tradition*, Nines, Edition Jacqueline Chambon, 1989, 14-15.

⁷⁶ BALAJTHY Ágnes, *A lírafordulat öröksége* = BALAJTHY, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, *A kortárs magyar irodalom*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2021, 49.

Az első szerint a ready-made tárgy, amely átlényegült műalkotássá.⁷⁷ A második szerint pedig olyan jelek, amelyek mögött a művek megkérdőjelezésére és tagadására irányuló szándék áll.⁷⁸ A harmadik nézőpont szerint pedig egy, bármely tárgyra ráfüggeszthető kijelentés, amely művészetnek nyilvánítja az adott tárgyat.⁷⁹

A ready-made jellegzetességei közül a legfeltűnőbb, még ha nem is a legfontosabb, hogy a teljes alkotás 'idegen', azaz nem a szerző által írt szövegekből áll össze, tehát nem beilleszti, hanem keretezi a már készen kapott szöveget, címmel látja és kontextualizálja,⁸⁰ és bár Duchamp ténylegesen talált tárgyakat, „direkt kevésbé vonzó és eleve olcsó holmit állít ki”,⁸¹ Tandori nemcsak 'hétköznapi' szövegeket választ ki, és kontextualizál újra, hanem szépirodalmi szövegeket is nemegyszer újrahasznosít. Ezekben az esetekben hatványozottan, de az irodalmi ready-made-ekre általában szintén igaz, hogy „a szöveg alaptulajdonságának megfelelően elsődleges anyagiságukban, megjelenésük módjában egyformán, egyazon nyelv elemeiként jelentkeznek, s nem viselnek olyan feltűnő ismertető jegyeket, mint a vizuálisan befogadható tárgy anti-artisztikuma, azért a „közhely” de/szemantizáló hatása, a struktúra átalakítása terén a művészi munka hasonlóan jelentős generálóivá válhatnak.”⁸²

Fontos kérdés még a ready-made-ek kötetben betöltött szerepe esetében a *Talált tárgy* publikációs története, hiszen a mai napig három kiadás jelent meg, az első, 1973-as, a második 1995-ben az Enigma kiadónál, míg a harmadik 1999-ben a Fekete Sas kiadónál. Bár egy verseskötet iránti érdeklődést és kanonikus helyét mindenképpen visszaigazolja, hogy ilyen rövid időn belül két újabb kiadást ér meg, semmiképp sem könnyíti meg az értelmező helyzetét, hogy legjelentősebb ready-made-ek, a *Mottók egymás elé*, a *Godot-ra várva: II aero-mobil* valamint az *Egy konstelláció megpályázása* csak a második kiadásban kaptak helyett, a harmadik kiadás teljes mértékben az első szerkezetét veszi át. Bár az okokról lehet találgatni – legmeggyőzőbbnek a *Godot-ra várva* repülőtérképeinek politikai felhangú értelmezése tűnik, hisz ez a vers még folyóiratban sem jelenthetett meg itthon.⁸³

A három ready-made, valamint *Az interjú* és a *Posztumusz játékszervény* kimaradt a

⁷⁷ C. DANTO, Arthur: *A közhely színéváltozása*. ford. SAJÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 1996, 7–8., idézi: HÁZAS Nikolett, *A dobozba zárt gondolat*, Bp., L'Harmattan, 2009, 90.

⁷⁸ PAZ, Octavio *A meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, ford.: SOMLYÓ György és CSUDAI Csaba, Bp., Helikon, 1990., 20. idézi: HÁZAS, i. h.

⁷⁹ DE DUVE, Thierry, *Resonances du readymade (Duchamp entre avant-garde et tradition)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989. 7–65. idézi: HÁZAS, i. h.

⁸⁰ KAPPANYOS, i. m.

⁸¹ KAPPANYOS, i. m.

⁸² TÓTH, i. m., 217.

⁸³ BOJTÁR, *A mű-szubjektum metamorfózisai*, = Uő., *Egy kelet-európai irodalom*, 117-128.

kötet első és harmadik kiadásából, ám az, hogy mégis ide tartozóként kezelem őket, elsősorban poétikai okokra vezethető vissza, több hasonlóságot mutatnak az itt megjelent költeményekkel, mint az 1976-os *A mennyezet és a padló* szövegeivel, ahol végül meg tudtak jelenni, a négy szöveg annyira egészen biztosan együvé tartozott, hogy együtt mozogtak a publikálás során. Ám míg *A mennyezet és a padló* verseitől ezek a szövegek nemcsak poétikailag, hanem világnézetiileg is idegenek, addig a ready-made Tandori által való újraalkotásának folyamatába a *Talált tárgy* esetében tökéletesen illenek.

A „közhely”, azaz a ready-made, „mint olyan, a műtárgy objektivitására, anyagiságára és materialitásának preegzisztens, a művészi értelmezést megelőző adottságára vonatkozó jellegzetesség, mely megkülönbözteti a legújabb kor szépről vagy művésziről vallott elképzeléseit minden más, ezt megelőző kor művészet-elvárásától”.⁸⁴ Ezek az alkotások nem csupán a rákérdezés révén próbálják meg újradefiniálni a szépről és művészetről vallott nézeteinket, hanem az értelmezőt is szorult helyzetbe kényszerítik: a szöveg helyett a módszer, a választott szelekciós elv kerül középpontba. Így a vers voltaképpen nem is a szövegdarabok összessége, „hanem maga a gesztus, a happening-jelleg, a művészettörténet »nagy« alkotásaival való felelő párbeszéd”.⁸⁵ Ezeket a „műveket értelmezni annyi, mint egy elméletet felállítani arról, hogy miről szólnak, mi a tárgyuk”.⁸⁶ „Ennek következtében Tandori itt emlegetett verseinek leírásakor, meghatározásakor valójában a kollázs- és a montázsformaként való kivitelezés közötti döntések jutnak főszerephez.”⁸⁷

Az újrafelhasználás gondolata jelenik meg a kötet *Salon; évszám* kompozíciójának egyik darabjában, amelynek már a címe is (*Ready-made*). A rövidke darab két sora („Szaporítjuk a / , fogyasztjuk.”) a jelversekre jellemző technikával a vers közepén egy kitöltetlen üres helyet képez, melyet az olvasóra bíz, hogy mivel tölt fel, ám ezenkívül a vers szövegét alkotó két kifejezés a ready-made másoláson alapuló működésmódjára irányítja rá a figyelmet. Az üres helyet nem feltétlenül kell betölteni, hiszen bár Tandori a *Salon*-ban tevékenyen felhasználja a lábjegyzetet, ezzel is utalva több olyan versére, ahol a lábjegyzet a feloldhatóság és a megoldhatóság illúzióját teremti meg, az üres hely feloldatlanul azt jelzi, hogy a ready-made esetében sokkal inkább a másolás maga válik fontossá, semmint a lemásolt tartalom. A *Salon* egész szövege ezzel tevékenyen el is játszik, hiszen a

⁸⁴ TÓTH, *i.m.*, 217.

⁸⁵ BEDECS, *i.m.*, 64.

⁸⁶ C. DANTO, Arthur, *A közhely színeváltozása*. ford. SAIÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 1996, 119.

⁸⁷ TÓTH, *i.h.*

szövegegyüttes címe és alcímei (*Előtér I. terem, II. terem, stb.*), egy kiállítótért idéznek fel, amelyekben az egyes kiállítási tárgyakat az újabb alcímek jelzik. A kompozícióban Tandori ugyanakkor a kötet jellemző megoldásait vonultatja fel: többek között a korábban már említett lábjegyzetet, valamint az oximoronra épülő versmondatot és a lehetetlen, csak tudatos költői jelzéssel működtethető tipográfiai megoldásokat. A kötet 'tárgyain' ilyen módon végigtekintve saját költészetét is alapanyaggá avatja. Innen szemlélve a ready-made pedig a másoláson túlmutatva a (re)kanonizáció eszközévé válik, amelynek a feladata a megteremtett közös ismeretek körének kijelölése.

A Tandori-féle ready-made alaphelyzetének, azaz egy szöveg lemásolásának a fentebb felsorolt versek közül a legegyszerűbb bemutatása az *Egy konstelláció megpályázása*. Ez a költemény egy szobanövény gondozási útmutatójának versbe tördelt változata. Hasonló eljárással készült tehát, mint az *Egy szó alibije*, szó szerint talált szöveggel van dolgunk, azaz egy teljesen hétköznapi szöveget kontextualizál át a költő pusztán azzal, hogy címet ad neki és azt versként megjelenti. Tandori itt magát rendeli alá a saját maga által felállított szabályrendszernek: lemásolja és sorokra tördeli a rendelkezésére álló szöveget, végrehajtja az előre definiált utasításokat annak érdekében, hogy a végén egy új verset kapjon. „Az értelmezés az az emelőkar, amely a valóságos világ valamely tárgyát átemeli a művészet világába, ahol gyakran váratlan köntöst önt. Az anyagi tárgy csak egy értelmezés függvényében válik műalkotássá.”⁸⁸ Amennyiben az Arthur C. Danto által adott ready-made definíciót rávetítjük a nyelvi alkotásokra, kiviláglik, hogy a szövegek „átemelése”, azaz értelmezése és másolása annak érdekében, hogy saját alkotásává tegye őket a költő, egy aktív, performatív cselekedet, amelynek ugyanakkor még csak Tandori és az eredeti szöveg a résztvevője. Legitimását ugyanakkor ez a művelet akkor nyeri el, akkor válik érvényessé és sikeressé, amennyiben az olvasóközönség tényleges alkotásként fogadja el az így létrejött műveket, melyhez szükséges az intézményes keretek megteremtése, biztosítása: a költői név és a kötetben való megjelenés.

Az *Egy szó alibije* esetében ennél erősebb belenyúlásról beszélhetünk, hiszen bár a megjelölt Ország-hozzátételek szótárból másol ki Tandori részleteket, de ezek hangsúlyozottan részletek, azaz egy erőteljesebb szelekciós eljárás révén kerültek a költeménybe. Az *Egy szó alibije* a ready-made és az egészében saját kútforrásból származó szöveg közti határvonalon található, hiszen arra a kérdésre, hogy egy nyelv alkotóelemei közül milyen nagyságrendben lehet átvenni ahhoz, hogy az alkotás megszűnjön saját alkotás lenni: jelen esetben egy angol-

⁸⁸ C. DANTO, Arthur, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford.: BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997, 53.

magyar szótárból kimásolt, különböző, alapvetően csak a szótár szövegkörnyezetében értelmezhető csoportosításban (azonos alakú szavak, szinonímák stb.) megjelenő szavak, szókapcsolatok és kifejezések mikortól szűnnek meg pusztán szavak, hétköznapi kifejezések lenni, és válnak egy korábban létező vagy az éppen most létrejövő műalkotás részévé. A nyelvi műalkotás materialitása válik itt kérdésessé, George Borgstein-t idézve: „ha a Mona Lisa Párizsban van a Louvre-ban, akkor hol van a *Lear király?*”,⁸⁹ ugyanakkor Borgstein válasza nem tűnik elégségesnek ebben az esetben, hiszen, bár az ő tanulmánya elsősorban filológiai indíttatású és szövegkritikai szempontból vizsgálja az adott problémát, végső megállapítása, miszerint „[h]a a Mona Lisa a Louvre-ban van, akkor a Lear király könyvlapokon, mindenfelé a világban”⁹⁰ csak megerősíti, hogy nem lehetséges egyetlen, hiteles példányról beszélni szövegek esetében. A szövegek szerzősége, azaz annak a kérdése, hogy vendégszövegről, ready-made-ről vagy eredeti, saját alkotásról van szó, nem olyan materiális feltételeken nyugszik, mint a képzőművészet esetében, hanem sokkal inkább az olvasók közös, kanonikus tudásán: képesek vagyok-e felismerni egy szöveg eredetét, vagy fel tudom-e ismerni például a cummingsra jellemző szövegalkotó eljárásokat akkor is, ha nincs mellette közvetlenül a szerzői név.

Az *Egy szó alibije* úgy tűnik, hogy azért maradhatott benne a kötet első kiadásában, így az erről kialakult kanonikus képben is, mert a benne megfogalmazott kérdések nemcsak a ready-made-re vonatkoznak, hanem a költészet határvonalaira. Bár való igaz, hogy a *Talált tárgyban* számos szerző, elő- és példakép megidéződik, a szó szerint vett ready-made-ek mindegyike száműzött lett, mintegy szerkesztői szempontból megválaszolva azt a kérdést, hogy meddig tart az egyéni alkotás, és hol kezdődik a ready-made kategóriája. A kimaradt versek mind különböző módon közelítenek a problémához, mindegyik egy, a szerzői névvel szabadalmaztatott (és ezzel együtt levédett), egyszer elsüthető ötlet.⁹¹

Tandori a forrásai, ihletadói szempontjából nagyon kevés esetben hagyatkozik a véletlenre, olvasói műveltségére, a legtöbbször egyértelműen megjelöli a címben vagy ajánlás útján, hogy melyik szövegből vesz át, vagy kinek a hatását kell keresni egy bizonyos alkotásban. Az *Egy konstelláció megpályázásában* (és a 'hétköznapi' szövegek tekintetében általában) nem így jár el. Egy szobanövény gondozási tanácsainak versbe tördelt változata csakis úgy válhat műalkotássá, ha – akárcsak Duchamp ready-made-jei – az erre kijelölt

⁸⁹ BORGSTEIN, George, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt*, ford.: Vince Máté = *Metafilológia* I, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 81.

⁹⁰ BORGSTEIN, i.m., 117.

⁹¹ BEDECS, i.m., 64-65.

helyen, egy már kanonizált szerzői név alatt jelenik meg. Ez az (irodalmi) ready-made alapesete, voltaképpen ennek a hatásmechanizmusából építkezik az összes többi, fokozatosan egyre bonyolultabbá váló darab.

„[A] *Mottók egymás elé* kollázsversként való definiálását támogathatja a kiválasztott, előszövegként kezelt szövegjelenségek radikálisan eltérő jellege (mely szempont másolja a képzőművészeti kollázs komponenseinek funkcionális, az eredethez való különbözőségéből adódó heterogenitástapasztatát)”.⁹² A felismerhetően és jelölten két szövegből, Kosztolányi Dezső *Csáth Gézának* című költeményéből, valamint egy elsősegélynyújtási gyorstalpalóból, a *Mit tegyünk az orvos megérkezésig*ből összeollózott vers elsődleges kérdése a két szöveg egymásra hatása.⁹³ Kosztolányi költeménye unokaöccse öngyilkossága után született, hangneme már-már ódai, tiszta rímek jellemzik, ez kerül kontrasztba a gyorstalpaló szövegével, melyet – vélhetően – Tandori vágott szabadverses sorokra. Nemcsak a két szöveg hangneme, hanem világlátása, a gyász 'feldolgozásának' két módja jelenik meg, a halál utáni és a halál előtti, azt megakadályozandó megoldások.

Ez a megoldás csak még jobban aláhúzza, hogy a két alapszöveg között nem alá-, hanem mellérendelő viszony áll fenn. Egyrészt a két, forrásszövegeket felfedő mottó egymás mellett jelenik meg a költemény fölött, így nem lehet amellett érvelni, hogy valamelyik elsőbbséget élvez a másikkal szemben, másrészt mindkét szöveg el van valamilyen módon kerítve: a Kosztolányi-vers részletei zárójelben szerepelnek, a gyorstalpaló pedig dőlt betűkkel. A cím is ezt a megoldást hangsúlyozza, még ha paradox állításként is, ahogy az alcím is, a passziánsz folyton ismétlődő fekete-piros mintázatára utalva. A két szövegrészlet így összerendezve a halál-haldoklás körforgását mutatja be, valamint eltörli a magasirodalom és a hétköznapi szövegek közti határvonalat.

Amennyiben az irodalmi ready-made-et a képzőművészeti ready-made-hez hasonlóan definiáljuk, annak kijelentése, hogy ez a szöveg márpedig művészet, a *Mottók egymás elé* esetében lényeges akadályba ütközik. Kosztolányi verse már eleve teljesíti a művészet meghatározásának kritériumait. A ready-made műalkotásként értett egyedisége azonban – legyen szó akár irodalomról, akár képzőművészetről – csak a hozzáadott jelekben, feliratokban mutatkozik meg, birtokba vételét és kontextusból való kiemelését – itt pontosabban kontextusba történő emelését – a datálás, szignálás és névadás hármas aktusa biztosítja, azaz a műhöz hozzáadott jelekkel, feliratokkal ellátás.⁹⁴ Mindhárom egyaránt

⁹² TÓTH, i.h.

⁹³ Ez a vers „számolja fel a legradikálisabban az „irodalmi” és „hétköznapi” szöveg határait”. BEDECS, i.m., 66.

⁹⁴ HÁZAS Nikolett, *A dobozba zárt gondolat*, Bp., L'Harmattan, 2009, 90.

fontos, és mindhárom külön funkcióval rendelkezik. A dátumozás a megjelenés itt és mostjában rögzíti a szöveget, a Kosztolányi-verset a kánon könyvespolcának időtlenségéről leemelve aktualizálja, és felvállalja.

Az aláírás – jelen esetben a bennfoglaló kötetben szereplő szerzői név – nem magát a szöveget, hanem az annak létrehozására felhasznált eljárást autorizálja. Ennek jelentősége nemcsak a kiválasztott szövegekben merül ki, hiszen ready-made elvileg mindenből lehet, hanem abban, hogy ezt a módszert a későbbiekben már csak erre, és nem a forrásul szolgáló szövegre hivatkozva lehet újra végrehajtani. Harmadrészt, ahogy bármiből válhat ready-made műalkotás, az alkotó is lehet akárki. Ennek a kérdése még azt sem feltételezi, hogy a megfelelő művészeti 'akkreditációkkal' nem rendelkező személy ready-made-jét nem fogadjuk el hiteles művészetként, hiszen mióta a környezetéből kiemelt késztermék az evidenciaként értett műalkotás helyzetében kanonizálódott, valamely produktum ready-made-ként elfogadása pedig önkéntelenül magával hozza annak egyben művészetként való elfogadását is, sokkal inkább a művészet fogalma felé feltett kérdések érvényessége, azaz a ready-made jó vagy rossz volta válik kérdésessé. Ezt a szükségszerű kételkedést hidalja át az, hogy nem akárki, hanem valaki, egy, az első kötetével, sőt már az előtt befutott, elfogadott és ünnepeelt költő jegyzi ezeket a verseket. A minőségi garancia szerepét tölti itt be a szerzői névvel való ellátás, még ha ez ebben az esetben, ahogy már jeleztem, egy önbeteljesítő jóslattá vált: Tandori kánonban betöltött szerepe járult hozzá ahhoz, hogy ezek a költemények kanonizálódjanak.

Végezetül a címadás: Duchamp ready-made-jeinél a címadás a befogadás lehetőségeit megsokszorozta, kinyitotta a végtelen felé. „A cím, mely a többnyire bizonytalanabb, tágabb referenciatartomány mellett a klasszikus képek esetében legtöbbször leszűkítő, behatároló, vagyis értelmező funkciót töltött be, Duchamp műveinél ráadásként adódik a látványhoz, újabb és újabb lehetséges értelmeket, értelmezői tartományokat (mezőket) társítva a látványhoz.”⁹⁵ Emellett a cím által képviselt nyelvi réteg beemeli az iróniát, a humort és a szójátékot a műalkotás értelmezési keretei közé. Nem véletlen tehát, hogy a kötetben a címadás nemegyszer legalább olyan fontos momentuma a versnek, mint maga a szöveg, még ha a viszony általában fordított is: *A damaszkuszi út* esetében a cím rendelkezik egy konkrét képszerűséggel, és maga a szöveg tágítja ki a jelentéshorizontot.

Duchamp címadási gyakorlata azonban még egy lényeges, és gyakran elsikkadó momentumra irányítja rá a figyelmet, mégpedig arra, hogy a ready-made mindig is

⁹⁵ HÁZAS, *i.m.*, 93

rendelkezett egy nyelvi jelentéssel, így az eddig használt distinkció, azaz az irodalmi és a képzőművészeti ready-made közel sem olyan éles, mint ahogy azt elsőre gondolnánk. Bár az anyagszerű különbség elvitathatatlan, az, hogy a ready-made-et a cím nyelvi referenciatartományában való létezés tette mindig így lehetővé, a jelversek logikájára irányítja a figyelmünket, azaz az alapvetően nem nyelvileg, hanem vizuálisan létező jelek (ideértve ebben az esetben mind a grafémákat, mind a kiállítási tárgyakat) esetében a korábban kifejtett, Duchamp által hasznosított címadási logika érvényesül.

Duchamphoz hasonlóan, aki 1923-ben a *Forrást* R. Muttként aláírva benyújtotta a New York-i Armory Showhoz, Tandori a ready-made-ekkel egy állítást tesz, miszerint ezek a versek az ő saját műalkotásai. Ez az állítás beilleszti a verseket az instituális keretek közé, hiszen szerzői név alatt, verseskötetben jelennek meg, ezzel pedig egy performatívumot hajt végre, amely hasonlóan a *Bevezetőben* taglalt programnyelvekhez, nem a kimondás pillanatában válik érvényessé, hanem amikor az olvasók ezt a kijelentést elfogadják, érvényesítik. Ám a ready-made-ek performatív jellegének van egy másik rétege is: ahogy a *Mottók egymás elé* alcíme is felhívja erre a figyelmet, Tandori alárendeli magát az (általa felállított) játékszabályoknak, és a versszöveg írását voltaképpen csak végrehajtja, követi az előre felállított metódust, ahogy a passziánszjáték folyamán is váltakozva egymásra helyezik felváltva fekete és piros lapokat.

Ám ha az irodalomba be lehet emelni a hétköznapi szövegeket, akkor annak a kérdése szintén felmerül, hogy miből lehet még irodalmat csinálni a szövegén kívül. Ez a tendencia a pálya előrehaladtával egyre erősebben jelenlévő képversekben és rajzokban nyilvánul meg, ám az egyik kezdeti próbálkozás erre a *Posztumusz játékszervény*, amely az előbbi kérdésre válaszul egy totószervényből csinál költszetet. A költeményt két részletre bontja az elején, valamint az első szervény után következő két rövid betoldás: „Hat kis gyertya leég”, valamint „de az örök világosság fényeskedik”. Az első részben 6 tipposzlopot tartalmaz kétszer, annyi eltéréssel, hogy a jobb oldali esetében a találatok be vannak karikázva. Ugyanez ismétlődik meg a második esetben is, annyi különbséggel, hogy nem hat, csak három oszlopban tűnnek fel az 1-x-2 jelek, valamint mindig 'szabályosan', ebben a sorrendben következnek az egyes tipposzlopokban. Az, hogy nem teljesen fikciós játékszervénnyel van dolgunk, elsősorban az jelzi, hogy a 13+1, azaz 14 sor bővületének Tandori nem enged, nem próbálja meg valamilyen módon, vagy a jelek, jelsorozatok rímszerű ismétlésével, vagy pedig a tördelést valamely ismert szonettszerkezetbe erőltetni, hanem megtartja a szervények 3+3+3+4+1-es felosztását.

Összeolvasva a beszúrt mondatokkal a játékszervényt, a vers második része feltűnően

idealizált. Nemcsak, hogy az 1-x-2 jelölések szabályosan követik egymást, hanem minden tipposzlopban pontosan egy találat van. Az „örök világosság fényeskedik” a „Ments meg engem, Uram” kezdetű katolikus gyászénekre utal, majdnem szószerinti idézet belőle, ezzel is aláhúzva a címben megjelölt posztumusz, halál utáni állapotot. A „hat kis gyerta” így utalhat a temetési gyertyákra is, a romlandó földi porhüvelyre, amely szükségszerűen előkészíti az idealizált, mennyországbeli létezést.

Ez a szöveg ugyanakkor átmenetet képez már a jelversek felé, hiszen az 1-x-2 nem matematikai vagy hangértékük miatt, hanem egy áttételes jelentés okán jelenik meg a szövegben, a totószelvényeken megszokott felhasználás szerint.

Annak határait, hogy egy ready-made milyen (inter)mediális kapcsolatokat képes még elviselni, egyértelműen a *Godot-ra várva: 11 aero-mobil* feszegeti legerőteljesebben. Egy Rilke-nyersfordításból, valamint az erre válaszoló 11 sematikus repülőhálózatot ábrázoló térkép nemcsak a két anyag egymáshoz rendelésével próbál meg új értelmezési lehetőségeket előállítani, hanem egyben szó és kép viszonyáról is nyilatkozik. Ám mielőtt erre rátérnénk, érdemes tisztázni a közreadott szöveg státuszát.

A felhasznált Rilke-részletről nemcsak zárójelben derül ki, hogy nyersfordítás, hiszen a benne található bizonytalanságok (pl.: „szöve/illesztve”) ezt leleplezik, amely ismét megkérdőjelezi a ready-made-ek esetében felhasznált szövegek szerzőiségét, szerzőiséghez való viszonyát. Egy Tandori által készített fordításról van szó, amely azonban még nem tekinthető véglegesnek, ilyen értelemben nem lehet azt mondani, hogy az előző esetekhez hasonlóan ténylegesen kölcsönvett volna egy szöveget, sokkal inkább a ’munkapéldányát’ használta fel, kísérletezett.

A Rilke-szövegben megjelenő repülés még isteni attribútumként jelenik meg, amely nem csak szó szerint emeli az emberek fölé azt, aki képes repülni. Ezzel szemben a térképeken már egy teljesen hétköznapi tapasztalat jelenik meg, amely emellett kommercializálva is lett (ezt többszörösen kiemelik a térképek sarkán megjelenő, árképzésre vonatkozó információk), valamint a sematikus térkép alkalmazása szintén arra irányítja a figyelmet, hogy a Rilke-szövegben még transzcendensként megjelenő repülés annyira hétköznapivá vált, hogy szükséges egy egyszerűsítő és áttekinthető formájú térkép.⁹⁶

A kép és a szöveg a versen belül mellérendelő viszonyban jelenik meg egymással, hiszen mindkettő értelmezi a másikat, a bennük megjelenő kategóriák nem egyenértékűek az adott médium mellett vagy ellen történő állásfoglalással. A két médium egymással

⁹⁶ A repülési térképek nem geográfiai pontossággal ábrázolják a városokat, hanem azokat csak egymással való viszonyukban, gráfként jelenítik meg, egyfajta sematikus utazási térképként.

kölcsönösen termékeny viszonyrendszerbe lép, értelmezve egymást.

2.2.2. Jelvers

A jelvers fogalma már a kötet megjelenése előtt hozzátapadt az itt megjelent szövegek recepciójához, a fogalom alakulástörténete ennek köszönhetően végigkövethető a vonatkozó szakirodalmon. A kifejezés maga Bányai Jánostól származik, aki a még csak folyóiratos közlésből ismert verseket elemezve vezette le Tandori költészetének új tendenciáit, melyek kiindulási alapját a *Töredék* koanjaiban találta meg, többek között ebbe a kifejezésbe is belesűrítve azokat a megoldási kísérleteket, melyekkel Tandori a modern költészet különböző válsághelyzeteire próbál reagálni. A kifejezés, bár szintén szerepel a tanulmány címében, annak szövegében megragadható módon a „jelre-egyszerűsödött” kifejezésből rövidült le, remekül összefoglalva, hogy a „lényeges nevek” elhagyásával, azaz a jelentéssel bíró szavak erodálásával csak a lényeget körülvevő váz marad meg, a viszonyrendszerek, melyek a voltaképpeni jelentésképző funkcióval rendelkeznek. Ugyanakkor ennek a viszonyrendszernek a feloldására tett kísérletek válnak a vers versként való elfogadásává, a koanokhoz hasonló alakzatként, amelyek kérdésként megfogalmazva megválaszolhatatlanok, ugyanakkor a valódi céljuk épp az, hogy az olvasót, befogadót gondolkodásra ösztönözzék, ezzel is bevonva a költemény szövegvilágába.⁹⁷ A költemények ’magját’ a ready-made-ekhez hasonlóan egyetlen ötlet adja, így az elemzések többnyire erre az ötletre, a vers felfejtésére fókuszálnak. Tandori ehhez nemegyszer meg is adja a receptet, ahogy például a sakkversek esetében is a legelső, *A bethlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* egy lehetséges nyitólépéssel kezd, vagy a lábjegyzetjelre épülő költemények is fokozatosan használnak egyre absztraktabb megoldásokat.

Bányai a „jelre egyszerűsödés pontos megvalósulását” *Az innenső és a túlsó part* című versen keresztül mutatja be.⁹⁸ A költemény mindkét része ugyanazt az ötletet járja körül: míg előbb rendezetten kapjuk meg egy vers ’képletét’, azaz a szövegét alkotó szavak szófaji kategóriáit. A második részben ugyan a ’sorszerkezet’ megmarad, de az egyes szófaji kategóriák nem feleltethetőek meg egyértelműen a pozícióknak, Tandori a pozíciókat, valamint szófajokat két kapcsos zárójellel köti a „Hiányzó” kifejezéshez.

Érdekes, és mindeddig megválaszolatlan filológiai kérdés, hogy *Az innenső és a túlsó part*nak van-e eredetije, azaz egy olyan alapszöveg, amelyet Tandori egyszerűen átírt. Ám

⁹⁷ BÁNYAI, Tandori Dezső (*zen-es*) *jelversei*, Híd 1971/2, 156.

⁹⁸ Uo., 157

nem is biztos, hogy szükséges megválaszolni ezt a kérdést, hisz a második részben az összekeverés útján elveti ennek a lehetőségét: ha létezik egyáltalán eredeti szöveg, *Az innesső és a túlsó part* megtagadja ennek a rekonstruálásának a lehetőségét, hiszen a bármiféle alapszöveg dekonstrukciója jelenik meg benne, melyet nemcsak építőelemeire vezet vissza, hanem ezeknek az összes lehetséges permutációját is bemutatja. Bányai korábban említett elemzésének fontos tanulsága, hogy bár hiába szerepel a *Kiegészítések* ciklusban, a vers kiegészítése, meg- vagy felfejtése szétrobbantja azt a biztonságot, amelyet a nyelvtani kategóriák nyújtanak, sőt, csak addig tud versként működni ez a szöveg, amíg a felfejtés meg nem történik, tehát amíg a leírt viszonyok és a kiegészítés között feszültség marad. A szöveg létrehozása, a voltaképpeni performatívum, nem valósulhat meg anélkül, hogy szétfeszítené a saját lehetőségét megteremtő affirmatívum kereteit, amely azonban pont abból nyeri erejét, hogy lehetőséget biztosít a performatívum létrehozására.

Ezt az eldönthetetlenséget tudatosan és folyamatosan továbbutalja az olvasónak, ennek jelzésére pedig a „a főszöveg és az őt körülvevő világ határán” elhelyezkedő, a költemények hangzóvá tételeit nagymértékben megnehezítő lábjegyzet eszközt használja. A vers lábjegyzetei voltaképpen felkínálják a vers receptjét az olvasónak, így egyszerre maga is megjeleníti az egyszeri ötletet, valamint ugyanígy ennek az ötletnek az ötletét, egy képletet, amelyből az összes lehetséges permutáció elkészíthető.

A jelversek a nyelv lebontására fókuszálnak, de nem öncélúan: megnyilvánul bennük az arra való törekvés, hogy rajtuk keresztül a költői nyelv a korábban már elvetett, anakronisztikusnak bélyegzett magatartásformákból visszaépítve, újra érvényes megszólalási móddá válhasson, ahogy azt *A szonett* is illusztrálja. A későbbiekben Tandori számára oly fontossá váló versforma itt legalapvetőbb elemeire, a betűvel jelzett rímekre, valamint a strófaszerkezetre lebontva szerepel csak, két rövid közbevetéssel a második versszak közepén: „(Ennél a sornál megakadt,)”; valamint a költemény végén: „(aztán mégis folytatta és befejezte.)”.

Nem véletlen, hogy erre a dekonstrukciós játékra Tandori a szonettet választotta, hiszen az, mint az európai költészet archetipikus példája, a metominikus síkon a költészet egészével és a versírás folyamatával válik egyenértékűvé, hiszen „a szonett a versről kialakult európai tudás talán legfontosabb, de bizonyosan egyik legfontosabb (sic!) bázisa”,⁹⁹ hol – az előbbi szerepéből egyébként részben fakadóan – egy „túlalkalmazott” forma további csiszolása révén a kihívást, a szakmai bizonyítást jelenti. A szonettel való

⁹⁹ SZIGETI Csaba, *Transz: Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj, 1988/12, 30.

játék pedig feltételezi a forma rendkívül alapos ismeretét, hisz „dekomponálni csak azt a formát tudom, amelyet visszavezettem alapelemeire, azaz amelynek diszkretizáltam, elkülönítettem és egyedivé tettem az alapelemeit”.¹⁰⁰

Az életmű előrehaladtával Tandori elképesztő méretű szonett-termelése a formát (mesterséges) válságba taszította, amelyre a szonetteket elemző Szigeti Csaba szerint öt lehetséges választ adhatott:

elfordul a szonettől (1), megpróbálja folytatni a szonett történetét (2), szétszerkeszti, dekomponálja a formát, ezzel »életet lehel a tetszhalottba« (3), szétrobbantja a formát, destruálja a történetet (4), vagy esetleg létrehozza a mesterséges szonettet (5).¹⁰¹

A szonett helyére *Az innenső és a túlsó part fényében* könnyen beilleszthető a költészet egésze, a vers általában. Az első két megoldás nem tűnik tarthatónak, az ötödik pedig – Szigeti további írásai alapján – inkább matematikai műveleteknek (melyek egyébként nem állnak távol Tandori kísérleteitől) tűnik, semmint hosszú távon tartható költészeti modellnek. A harmadik és a negyedik megoldás pedig nemcsak ezt a költeményt, vagy a jelverseket általában, hanem Tandori egész életművét találóan jellemzi.

Itt tehát a versírás folyamata is problematizálva van a két beszűrt megjegyzésnek köszönhetően, melyek révén a költemény nem tekinthető szonettnek, miközben a cím révén a költő mintegy az olvasó megértését kéri, joviális kacsintással viszi bele a játékba. A két megjegyzés folyamatként, egyszeri cselekvésként mutatja be a versalkotást, performatívumként, mely előadásra kerül, olvasása tehát ennek az ismételt átélésével válna egyenértékűvé, mintegy magán az olvasásmódon keresztül mutatva meg a jelversek befogadásának leggyakoribb csapdáit: azzal, amit olvasok, összekeverem azt, amit olvasni vélek, a képlet mögött felfedezni vélt 'megoldást', a szöveg az általa 'elrejtett' és felismerni gondolt narratívát olvasom. Holott ez – a ready-made-ek és a jelversek sora – egyaránt „a lehető legradikálisabb formában vonja meg az esztétikai szerepdistancia megteremtésének lehetőségét”,¹⁰² olyannyira, hogy az elolvasásuk nemcsak belevonja az olvasót az alkotói

¹⁰⁰ Uo., 32.

¹⁰¹ PATAKY Adrienn, *A (poszt)modern szonett önreflexivitásának néhány példája = Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. VARGA Zoltán. Gondolat Kiadó, Budapest, 2017, 195. Ebből a felsorolásból leginkább a mesterséges szonett terminusa lóg ki, amely egy előszöveg matematikai eszközökkel való módszeres átalakítását jelöli. Lásd: SZIGETI Csaba, *A mesterséges szonett felé*, Jelenkor, 1991/5, 390–393.

¹⁰² KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben.* = Uő., *Műalkotás – szöveg – hatás.* Bp., Magvető, 1987, 370.

folyamatokba, „[a]mi itt lejátszódik, az elháríthatatlanul velünk történik”,¹⁰³ hanem ezen túlmenően az olvasót a szöveg végrehajtóivá is teszi, eltörölve az olvasás hagyományos modelljét, és rámutatva, hogy a nyelv már nem pusztán visszhang lehet, hanem olyan utasításrendszereket képes közvetíteni, melyek olvasva érvénytelenek, sikertelenek maradnak, és a csak akkor lehetnek sikeresek, ha a bennük foglalt utasításokat a befogadó programnyelvként vagy egy dráma rendezői utasításaihoz hasonlóan leköveti és végrehajtja.

2.2.2.1. Sakkversek

A kötet harmadik, *Az amatőrség elvesztése* című ciklusának a középpontjában a nyelv, valamint a költészet lehetőségeinek megkérdőjelezése áll.¹⁰⁴ Ezek a kijelentések, éppúgy, mint a recepcióban elhangzó, a líra minimumát firtatók, hangsúlyozottan igazak talán Tandori egész életművének legvitatottabb alkotása, az úgynevezett sakktrilógia¹⁰⁵ esetében. *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz*, a *Táj két figurával*, valamint *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* valóban rendhagyó versek, amennyiben egyáltalán versekről beszélhetünk itt, hiszen, ahogy azt az értelmezéstörténetüket összefoglaló Bedecs László megjegyzi, a körülöttük kialakuló polémia néhány résztvevője kérdésessé teszi vers voltukat, ám még azok is, akik versként, azaz nyelvi produktumként fogadják el a három művet, nem értenek egyet abban, hogy képverssel, jelverssel, esetleg a sakklépések mögötti drámát felfejtve szerelmes, vallásos, vagy filozofikus tételverssel van-e dolgunk.¹⁰⁶

Ebből következően a költemények körül bonyolódó diskurzus számos értelmezési kísérlete jelversként aposztrofálja a műveket, azokat mégis egy narratív séma alapján, a sakkjátszmák célelvűségét hasznosítva próbálja dekódolni, a bennük található 'rejtett' üzenetet feltárni – a megtalálni vélt üzenet pedig valahol Tarján Tamás Krisztus-metaforája¹⁰⁷ és Fogarassy Miklós szerelmes története,¹⁰⁸ azaz a két legvégletesebb olvasat között helyezkedik el. Ezzel azonban, ha némileg sarkítva is, de nem a versek szövegét, hanem a versek által ábrázolt 'játszmát', lépéssorozatokat helyezik előtérbe. A Tandoriéval rokon gesztus figyelhető meg Christian Morgenstern *A hal éji éneke* című költeményében is,¹⁰⁹ ahol a szöveget alkotó rövid és hosszú szótagokat megjelenítő jeleket kell az olvasónak feloldania. A sakkírás rendszere sem a nyelvi megértést hivatott elősegíteni, ám az, hogy a

¹⁰³ BEDECS, *i.m.*, 53.

¹⁰⁴ IZSÁK, *i.m.*, 213.

¹⁰⁵ Ez a kifejezés Tarján Tamás 1993-as tanulmányából származik. TARJÁN Tamás, *Matt három lépésben = Uő., Egy tiszta tárgy találgatása*, Bp., Orpeusz, 1994, 9.

¹⁰⁶ BEDECS, *i.m.*, 82.

¹⁰⁷ TARJÁN, *i.m.*, 27.

¹⁰⁸ FOGARASSY Miklós, *i.m.* 41.

¹⁰⁹ Pl.: BEDECS, *i.m.*, 90.

versek a sakk kódrendszerén belül értelmesek, nem feltételezi szükségszerűen, hogy nyelvileg, vagy akár egy célelvű narratívában értelmezhetők.

Az úgynevezett algebrai lejegyzésnek¹¹⁰, a sakktrilógiában megjelenő rendszernek a szabálya, szintaxisa egyszerű, az elterjedtebb egyszerű írásmódot felhasználva minden lépés leírása három egységből áll: a figura nagybetűs jelöléséből, kivéve a gyalog esetében, ahol azt csupán egy zéró morféma jelöli, kisbetűvel szerepel, hogy a figura melyik oszlopba érkezik, a sort pedig számmal adjuk meg. A világos és sötét játékos lépései egymás mellett helyezkednek el, egy sorban tehát mindkét játékos egy-egy lépését megtaláljuk. A lejegyzés legfontosabb szabálya azonban az, hogy a leírt lépéseknek minden esetben követniük kell a sakk szabályait, hisz ellenkező esetben értelmetlenné, és ezzel együtt érvénytelenné válna a leírás. A logikailag felfejthető érvényesség, az, hogy egy állítás igaz vagy hamis, abból következik, hogy végrehajtható-e az adott kijelentés az adott környezetben. Nem egy hagyományos nyelvfelfogás szerint szerveződő nyelvi rendszerrel, hanem egy programnyelvvvel van tehát dolgunk, melyet elsősorban performativitása jellemez, amennyiben ez sérül, minden kijelentése értelmét veszti.¹¹¹ A programnyelvek esetében minden sor egy (jelen esetben két) utasítás, és amennyiben valamely állítás végrehajthatósága sérül, úgy a többi hitelessége szintén csorbát szenved.

Ám ehhez egyúttal azt is tisztáznunk kell, hogy az adott esetben mit értünk programon. Ennek a legáltalánosabb definíciója a következőképp hangzik: az utasításoknak olyan gyűjteménye, amelyek egy meghatározott feladatot végeznek el végrehajtásuk során. A program elsősorban működése közben mutatható ki, „ha egy számítógépen egy program »fut«, az abban jelentkezik, hogy a számítógép memóriájának tartalma folyamatosan változik. Itt most a »memóriát« általánosan értelmezzük, beleértünk a *szűken vett memóriától*, a regisztereken keresztül, a *képernyőig* mindent, ami információt hordoz.”¹¹² Azt, hogy az algebrai lejegyzést programnyelvként fogjuk fel és ekként viszonyuljunk hozzá, a lejegyzés számos jellegzetessége megerősíti. Egyrészt a kétdimenziós sakktáblát egydimenziós írássá redukálja,¹¹³ másrészt a két résztvevőt is egyetlen regisztráló

¹¹⁰ Az algebrai lejegyzés az úgynevezett leíró lejegyzéssel áll szemben, melyet ma már egyáltalán nem használnak. A bonyolultabb leíró lejegyzés példának okáért nem egy egységes perspektívát alkalmazott a táblára, hanem mindkét játékos saját perspektívájából írta le a lépéseket, és amely bár archaikusnak tűnik, a kötet megjelenésekor még használatban volt.

¹¹¹ Fontos megjegyezni, hogy nem arról van szó, hogy a sakkfigurák egy programnyelv szabályait követve mozognának a táblán, hanem a sakk szabályai szerint mozgó figurák lépéseinek visszajátszása a leírás alapján követi a programnyelvek logikáját. JÁNOSA, *i.m.* 212.

¹¹² FÓTHI Ákos, *Bevezetés a programozásba*, Bp., ELTE Eötvös, 2005 32. (kiemelés tőlem)

¹¹³ Technikailag a tábla két dimenziós térbe, amely kiegészül a figurák által jelentett további dimenzióval, redukálja egy lineárisan feldolgozható sorra, ahol a jelentés már nem a dimenziókból fakad, hanem az elemek által elfoglalt pozícióból. A beszélt nyelv linearitása ütközik itt az írás térbeliségével, mely a Tandori-

mechanizmus helyettesíti. A mechanizmust egy előre rögzített szabályrendszer vezérli, ez meghatározza a kinyerhető eredményeket, és a tevékenyen jelenlévő embert csak abban az esetben tudjuk tetten érni, ha a leírt állapotok eltérnek a szabályrendszer által lehetővé tett állapotoktól.

A sakkversek esetében tehát rendelkezésünkre áll a szűken vett memória, és kikövetkeztethető a forráskód is, az, hogy melyek voltak azok a pontos szabályok, melyek révén a memória írása megtörtént – azok a sakkjáték szabályai. A képernyő, a tényleges megjelenési forma aktuális állapotai nem ismertek, hiszen mi csak a változásokat ismerjük, ezekből tudunk következtetni a táblán lévő tényleges állapotokra, már csak azért is, mert a sakkversek minden kijelentése végrehajtható az előzőek ismeretében, ezek tehát érvényes és szabályos kijelentések.

Ám a sakktrilógia versei kreált jellegüket ott árulják el, hogy textusai mindenképpen csak részletei egy érvényes utasítássorozatnak, tehát egy partinak. Ezt elsősorban a trilógia második darabjánál érhetjük tetten, ahol az első 4 sorból hiányzik a sötét lépésének párjaként funkcionáló világos lépés. A költemények tehát a programnyelv működtetése mellett lezajló szelekciós és szerkesztési eljárás eredményeként jöttek létre. A szerkesztői eljárás itt nem elsősorban a lépések minőségi voltára koncentrált, ahogy koncentrálna akkor, amikor önmagát a programnak alárendelve működik, például a sakkrejtvények esetén, hanem egy külső, esztétikai kód nyomán próbálja érvényesíteni magát.

A sakkversek 'szövegét' alkotó algebrai lejegyzésen túl a versek másik jelentésalkotó eleme a versek címe. A három sakkvers közül az első kettő esetében egyértelműen eldönthető, hogy összetartoznak, a szemmel láthatólag közös nyelv összeköti őket. Ám *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* esetében a cím alatt egy üres lap következik, itt nincs semmilyen információ, amiből bármire következtetni lehetne. Az elemzések csupán a cím egy szavára, a *gyalogra* fókuszálva jelentik ki, hogy ez az előző két vershez tartozik.¹¹⁴ Ennek fényében mindhárom költemény esetében a törzsszöveghez képest legalább ugyanolyan arányban figyelembe kell venni magát a címet is, amennyiben ténylegesen egy korpuszról óhajtunk beszélni. A versek, értelmezéstörténetüket is figyelembe véve, gyakorlatilag egyetlen műnek számítanak, hisz nem találni olyan

életműben már a kezdetektől jelen volt, „a papír síkján nála sem csak lineárisan rendeződnek az írásjegyek”, ezzel lehetővé téve az írásjelek párhuzamos értelmezésének lehetőségét. DOBOSS Gyula, „Nyelv és kép”, *Jelenkor* 1985 9.sz., 808.

¹¹⁴ Maguknak a címeknek az elemzése is nagy múltra tekint vissza a sakkversek recepciótörténetében, melyet már Tarján Tamás vitaindító tanulmánya is megalapoz. Kijelentése, miszerint „hagyományosan strukturált cím” található mindegyik vers élén, vitatható, amennyiben a címek strukturáltsága túlságosan is a sakkversek és a címek egymásból való dekódolásához vezetne. TARIÁN, *i.m.*, 23.

megszólalást valamelyikről, mely ne térne ki a másik kettőre, és a későbbi gyűjteményekbe ugyanígy, mindhárom egyetlen entitásként került be.

A legelső, *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* című sakkversben, minden szövegelem hangsúlyosan tűnik fel. A szövege mindössze ennyi: *Hc3*, mely a huszár c3-as mezőre való lépését jelöli. A verscím látszólag összhangban áll a vers szövegével, hisz ez, ahogy azt Domokos Mátyás révén tudjuk, az *istálló* a pesti sakkszlengben a kezdő állapotban felállított bábukat jelenti.¹¹⁵ A huszár c3-ra való helyezése egy lehetséges nyitólépés, ám Izsák Gábor megjegyzi, hogy ezt elsősorban az amatőr sakkozók kedvelik, profi partikon alig fordul elő,¹¹⁶ ugyanakkor ebbéli fejtegetését zárójelbe teszi a végkövetkeztetése: „hiszen a sakkban a legjobb lépés az ellenfél, vagy ha úgy tetszik, az értelmező számára, rossznak, át nem gondoltnak tűnik.” Olvasata ugyanakkor rávilágít arra az előtte majdnem reflektálatlan hagyományra, hogy a sakkverseket a ready-made-ekhez hasonlóan, egy létező sakkjátszma lejegyzésének részleteiként szokás olvasni.

Tarján Tamás értelmezése szerint a költemény a betlehemi istálló és a játszmát nyitó lépésének összecsengése nem kevesebbet, mint egy világtörténelmi kezdetet jelöl, ezt az olvasatot megerősíti egy Krisztus-szimbólum, a kis jószág megjelenése, valamint a jószág és a huszár, nem hivatalos nevén *ló* lehetséges egymásra vonatkoztatása. Ez a megközelítés, melykonzisztens módon végigvihető a sakkversek mindhárom darabján, alapvetően épít a cím és a szöveg közti analógiákra.¹¹⁷ Az *istálló* a kezdőállás, a *jószág* a huszár figurája, a *kinéz* a lépés aktusa. Lehetséges azonban, igaz hasonló logikát követve, a cím és törzsszöveg közti párhuzamokat vizsgálat alá helyezni, mégpedig a (nyelv)alapítás, az időszámítás létrehozását kiemelni, ez egyrészt vonatkozik egy világtörténelmi nulla pontra, a Krisztus születése által kijelölt origóra, másrészt pedig a játszma kezdetére, az összes többi lépést lehetővé tevő nyitólépésre is. A kettő ilyen viszonyban már nem egy világosan levezethető analogikus kapcsolatban áll, tehát a cím nem teszi lehetővé a törzsszöveg 'dekódolását',¹¹⁸ hanem kontextusba helyezi azt, az alapítás aktusára helyezve a hangsúlyt, hasonlóképpen *A damaszkuszi úthoz*, így itt is érdemes felidézni Tandori intését, miszerint a cím által kijelölt konnotációkat csak akkor kell figyelembe venni, amennyiben azok hozzátesznek a költemény szövegéhez.

Ám ettől függetlenül érdekes hasonlóság, hogy két, a (nyelv)alapítást hangsúlyozó

¹¹⁵ DOMOKOS Mátyás, „Zwischenzug”, *Holmi*, 1995, 5.sz, 730. A kitűnően sakkozó Domokos egyébként a vers értelmezéséhez számos, a sakk játékvoltának szempontjából fontos részletet tárt fel.

¹¹⁶ IZSÁK, *i.m.*, 215-216.

¹¹⁷ TARJÁN, *i.m.*, 29.

¹¹⁸ Uo., 30.

szöveg a címét a kereszténység kezdeteire, bibliai történetekre vezeti vissza. Az európai kultúrkörben számos más pontot ki lehetne jelölni 'kezdetnek', ugyanakkor a Biblia a legelső eset, amikor az alapítás nem egy hellyel vagy személlyel, hanem „könyvbe zárva”, az írással történik kijelölésre.¹¹⁹

Betlehem címbe emelése a nyitóvers esetében ugyanakkor nemcsak a verset magát értelmezi, hanem az őt követő költeményeket szintén kontextualizálja, éppúgy ahogy a nyitólépés is az utána következőket.

A következő, a *Táj két figurával* című versben Tandori ezt a nyelvet használja, ám felhasználja az előző költeményben kialakított illúziót is, mégpedig azt, hogy a szöveg történései másodlagosak az általa ábrázolt, táblán történő lépésekhez képest. Ugyanakkor mindkét ábrázolási lehetőség, az egymással egyenértékűnek tűnő, ám valójában nem megfeleltethető algebrai lejegyzés és a sakktáblán történő események figyelembevétele szükséges. A szövege két egymás mellett elhelyezkedő oszlopban szerepel,¹²⁰ ugyanakkor a vers szerkezete, az, hogy a sötét első négy lépése egymagában áll, jelzi a mű fikciós vagy szelektív voltát, mintegy figyelmeztetve, hogy bár a költemény tökéletesen követi az algebrai lejegyzés szabályait, olyannyira, hogy minden kijelentése érvényes, mégsem tekinthető hagyományos játszmalejegyzésnek. A vers ezzel is a szövegiségre tereli a figyelmet, szemben a táblával.

Az a kijelentés, hogy a sakkversek, mivel a jelversek közé tartoznak, nélkülözik a hagyományos költői eszközöket, „nem beszélhetünk [...] rímekről, verssorokról, - legalábbis a klasszikus értelemben nem”¹²¹, egyben ezen eszközök definícióját is megadja. Amennyiben a rímet elsősorban hangzó entitásként képzeljük el, melyet az egyes, sorvégen elhelyezkedő fonémasorok összecsengése eredményez, úgy valóban nem találkozunk ilyennel, lévén, hogy ezek a versek szóban nem, vagy csak rendkívül nehezen interpretálhatók. Azonban, ha a rímet a sorvégen elhelyezkedő grafémák ismétlődéseként fogjuk fel, úgy feltűnő, hogy a '6' grafémája háromszor is visszatér a sorok végén, ahogy az első két sorban is, ahol a világos és a sötét lépése egyaránt szerepel, mindkettő ugyanabba a sorba lép, a soron belül belső rímet hozva létre, ahol a cezúra szerepét a két játékos lépéseit elválasztó szóköz tölti be. Kétségtelen, hogy durva rímek ezek, ám az adott nyelven csupán

¹¹⁹ ASSMANN, Jan, A kulturális emlékezet, ford.: HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 93-96.

¹²⁰ HITES Sándor, *Megjegyzések a Tandori-sakkversek értelmezéséhez*, Holmi, 1995/7, 727. Hites Sándor, Tarján Tamás értelmezésével szembe szegülve értelmezi a nyelvet a sakk leírására használt nyelv tiszta megfelelőjeként, míg előtte Tarján a két tömböt két versszakként próbálta értelmezni, ezzel kénytelen-kelletlen egy kronológiai sort is felállítva köztük.

¹²¹ BEDECS, i.m. 90.

ezek lehetségesek.

Hasonlóképpen a lépések fikciós voltát jelzik a huszár lépéseiben felfedezhető mintázatok, a második és ötödik, valamint a harmadik és a hetedik lépés ugyanazt az utat követi, technikailag ugyanazt a vektort írják le, tánclépéseket idézve fel.

A legfinomabb és leghangsúlyosabb, a vers műjellegét hangsúlyozó sor a „Hh7”. A lépés leírva kétszer tartalmazza a h betű két alakváltozatát, kiejtve: huszár a há hétre!, pedig már szabályosan alliterálnak a szókezdő 'h' hangok. Ez a sor önmagában, illetve a fontossága, melyet azáltal nyer, hogy erre válaszul találkozunk először a világos lépésével, hangsúlyozza, hogy a sakktrilógia elsősorban nyelvi produktum, mely így a hagyományos közegétől, a sakktáblától elszakadva jelenik meg, és sokkal inkább versként és nem lejegyzésként működik.

Erre a látszólagos 'művészi túlkapásra' jelenik meg a világos gyalog, amely egyenletesen tör a huszárral való azonosulás felé, ennek során az eddigi jelölhetetlen, pontosabban zéró morfémaival jelölt gyalogból az érzékelhetően jelölt, névvel rendelkező¹²² huszárrá változik. A huszár nemcsak a ló alakjának az egyetemes és a magyar irodalomtörténet által is terhelt motívumát hordozza magában,¹²³ hanem 'nyelvi' leképzése, a „H” szintén kitüntetett pozíciót foglal el. Ennek révén képes létrehozni a hármas alliterrációt,¹²⁴ ám a „H” betű a Tandori-életművön belül kiemelt szerepet tölt be, erre Tarján Tamás hívta fel a figyelmet tanulmányában.¹²⁵ Az életmű egészét átszelik a „H” betű hangsúlyozásai és értelmezései. A sakkversekkel kapcsolatban leggyakrabban a *Töredékben* címszerepet kapott *Hamletet* emlegetik, valamint az ott élen álló *Hommage-t*, melynek szétírása, dekonstruálása a későbbiekben szintén számos helyen megjelenik, mindig kiemelt pozícióban tüntetve fel a „H” betűt, mint például az „*Itt nyugszik, kinek vízre írták a nevét*”, vagy a *Gauguin a Hérakleitosz-hajóstársaságánál* művek esetében. Utóbbi rögtön invitálja a versek egy újabb csoportját, a Hérakleitosz-verseket (*Hérakleitosz-emlékoszlop*,¹²⁶ *Hérakleitosz-értelmezés*, *Hérakleitosz állapothatározása*, *Hérakleitosz utóidényben*).¹²⁷ A „H” betű tehát nemcsak a verseken belül foglal el kitüntetett pozíciót, amennyiben a versek 'főszereplőjének' neve, hanem a verseket körülölelő metanyelvi síkon is, ezt már csak azért

¹²² MENYHÉRT, *i.m.*, 554.

¹²³ Ezt a lehető legteljesebb körűen Izsák Gábor foglalta össze. IZSÁK, *i.m.*, 198-200.

¹²⁴ Rajta kívül egyedül a bástya és futó alliterál egy-egy sorjelölő betűvel, ám ezek híján vannak az összecsengő számnak, míg a huszár egyből kettővel is rendelkezik, a héttel és a hárommal.

¹²⁵ TARJÁN, *A néma H*, Parnasszus, 1995/2, 58-64.

¹²⁶ Erre a címre két vers is hallgat a Tandori-életműben. Először *A feltételes megállóban* szerepel, később pedig a szonettmánia időszakából származó *Még így sem* kötetben találkozunk a 1976714/o2 – *Hérakleitosz-emlékoszlop* című verssel.

¹²⁷ Uo., 62-63.

is figyelembe kell vennünk, mert a versek címei szintén innen szólalnak meg. Itt egyszerre töltik be az aláírás szerepét, utalva a Tandori-életműre, valamint egyben az elvi szinten nyelvfüggetlen médium, az algebrai lejegyzés programnyelvi jellege ellen is hat, amennyiben deklarálja az egyetlenegy olyan nyelvet, a magyart, melyben létrejöhetnek a fentebb már taglalt művészi effektusok.

A következő vers ennek a nyelvnek a berekesztése. *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* üres oldala a címbéli kijelentés kifejtése. Az a paradoxon, hogy jelölni kell a jelölhetetlent, az előző vers révén áll elő, hisz ott már kimerült az algebrai lejegyzés minden, művészileg is értékelhető lehetősége, elhasználódott a grafémák ríme, a mozgások összecsengése és a figurák és a mezők nevének alliterációja. A nyelv bevezetése, lehetőségeinek feltárása után szükségszerűen következne annak továbbfejlesztése, ám az algebrai lejegyzés esetében ez annak digitális természete ellen hatna, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ez a nyelv berekesztődik, csupán kívülről, egy másik nyelvi közegből lehet megközelíteni, paradoxonok segítségével.

A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn két okból is paradox kijelentés. A gyalog önmagában nem jelölhető, a figurát képviselő zéró morféma csak további jelekkel szemben válhatna érzékelhetővé, ám ezek a jelek abból fakadóan, hogy nincs érzékelhető mozgás a tábla által felkínált koordináta-rendszerben, elmaradnak. A program nem képes működni a meglévő adatokkal, így azokat nem lehetséges regisztrálni. A sakktáblán nem következik be tényleges állapotváltoztatás, csupán a cím implicálja, hogy a gyalog valamilyen mértékben helyet változtatott. Ám mivel a két nyelv nem feleltethető meg egymásnak, így lehetséges olyan kijelentés, amely egyik vagy másik nyelven értelmetlen, miközben az eredeti közegében tökéletesen értelmes.

A gyalog lépésének... üres oldala a nyelvkritika, pontosabban bármilyen művészeti megnyilvánulási forma végső kritikája. Izsák fölveti annak a lehetőségét, hogy ne versként, hanem képversként fogjuk fel,¹²⁸ Tandori maga is elkészítette az azonos címet viselő rajzverset.¹²⁹ Ismét a *Koan III.* kérdésénél lyukadtunk ki, ám a művészeti kifejezési formák felől közelítve: ha például a költészet lép a beszéd vagy a nyelv helyébe, akkor újra tudom-e alkotni onnan a hétköznapi megnyilvánulási formákat bármiféle művészeti hatás nélkül?

¹²⁸ IZSÁK, *i.m.*, 228

¹²⁹ A megfogalmazás bizonytalansága abból fakad, hogy a két mű azonosnak tételezése feltételezi a médiumaik azonosságát, ám ennek megjelenési helyeik (verskötet -rajzkötet), valamint a cím nyomtatott betűkkel, valamint kézírással történő megjelenítése is felhívja a figyelmet a reprodukálhatóság-reprodukálhatatlanság közti különbségre, ezzel mintegy tüntetőleg felmutatva a két, azonos címet viselő alkotás különbségeit. TANDORI, *Ördöglakat*, Bp., Pro Die, 2007, 123.

A sakktrilógia így nemcsak a nyelvkritika színrevitele, amennyiben eltávolítja magát a klasszikus líra- és nyelvfelfogástól, hanem ennek a nyelvkritikának érvekkel alátámasztott védelme is. Ám még ebben az anti-lírában is megtalálja azokat a hatásmechanizmusokat, melyek alkalmasak az önkifejezésre, miközben felismeri azt is, hogy ez a folyamat szükségszerűen véges. A kritika ugyanakkor önmagára vonatkoztatva szükségszerűen egyúttal paródia is lesz, mivel képtelen kiszabadulni a körkörös érvelés logikai útvesztőjéből. Ennek a berekesztésnek az egyetlen lehetséges módja a jelölhetetlenség jelölése, mely így nemcsak a nyelvkritikai álláspontot, hanem magát a nyelvet is, annak használhatatlanságát realizálva, véglegesen.

A három vers elsősorban egy mechanikus írási gyakorlat eredménye, ami az algebrai lejegyzés programnyelv-szerű konvencióiban nyilvánul meg. Ám emellett a versek hatásmechanizmusait vizsgálva tetten érhető egy szelekciós-fikciós eljárás is, ez teszi lehetővé, hogy a hagyományos líra nyelvétől eltérő nyelvi létmód is versként tudjon hatni, amelyben tetten érhető a szerzőiség megnyilvánulása. Ám mivel mind a szelekció, mind pedig a mechanika erősen korlátolt lehetőségeiben, így ez a nyelv e kettő törvényszerűségeinek engedelmessé válva zárja le önmagát a lehető leghamarabb, és vonul vissza a jelölhetetlenbe.

2.2.3. Egy Kosztolányi-vers

Valahol a jelvers és a ready-made közti határon helyezkedik el, a *Halottas urna két füle* mellett a Kosztolányi *Harminckét éves vagyok* költeményét parafrázáló az *Egy Kosztolányi-vers*. Magából a Kosztolányi-szövegből csupán 3 sort idéz, az első versszak elején és végén 1-1 sor, valamint a második versszak kezdetén egy sor. A költemény testét a Nap és Hold keltének-nyugtának 31 napnyi, azaz egy hónapnyi naptára alkotja, a második tömb végig lábjegyzetelve azzal, hogy „már mult [sic] időben”.¹³⁰ A második versszak múlt időbe tétele Kosztolányi verséből származik, ahol ez szintén az első múlt időbe átirított változata, kivéve azokat a sorokat, melyeket Tandori maga is idéz.

¹³⁰ A lábjegyzetek értelmezést többfelől is meg lehet közelíteni: „Egyfelől reflektál a Kosztolányi-vers variatív ismétlés-szerkezetére, másfelől – egy metapoétikai szinten – utal a Kosztolányi-féle verseszmény, illetve líranyelv múltbeliségére, anakronisztikus voltára. A *Mottók...*-hoz hasonlóan Tandori ebben a ready-made-jében is megteremti az esztéta modernség halállal kapcsolatos lírai beszédmódjának („Ha haldoklom, ezt suttogom”) ironikus olvasatát. Ugyanígy releváns lehet a vers filozofikus megközelítése is, amely arra reflektál, hogy az idő-sík-váltások között a jelen nem tetten érhető (a Kosztolányi-vers beszélője a jövőben a jelenre múltként gondol majd), ahogy a Nap- és Holdkelték és -nyugták között sem ragadható meg a „most”. A 124 *-jel értelmezhető a csillagos ég figuratív képeként is, amely a lábjegyzet térben és időben való elhalasztódása miatt már csak múlt időben fenomenalizálható. Míg Kosztolányi a jelen kimerevítésére, az idő megállítására tesz költői kísérletet, ezt a fennkölt gesztust Tandori ironikusan a Nap/Hold kelte/nyugta naptáradataira redukálja.” BUDAY, *i.m.*, 173.

Ebből kifolyólag a Kosztolányi-vers nem idézett sorainak a helyébe a napnaptár lép, megfeleltetve az idillikus nyári képeket a feltehetőleg júniusi asztronómiai időpontoknak. Épp ezért csak félig-meddig feleltethető meg a költemény a ready-made kategóriájának: bár a szó klasszikus értelmében talált szövegekkel operál, nem ezeknek a szövegeknek az egymásra hatása válik érdekessé, hanem az, hogy éppen úgy, ahogy a napkeltenaptárt megfelelteti egy szövegnek, egy szövegalakító eljárást megfelelt egy versnek. Ez a megfeleltetés azonban sosem lehet teljes, még ha a két versszak közt a lényegi különbséget csupán a múlt idő jelenti,¹³¹ a három sor kivételével, amelyek csak az első vagy csak a második versszakban találhatók meg. A múlt idő leképzésére Tandorinak elég egy lábjegyzet, ám árulkodó, hogy egyrészt ebben is szerepel hiba, másrészt az ezáltal megragadhatatlan részleteket kénytelen szövegesen közölni, azaz szó szerint idézni az eredeti Kosztolányi-versből.

Ugyanakkor a költemény helyett idézett csillagászati adatok nemcsak a vers szövegét hivatottak helyettesíteni, hanem egyben datálják is azt. Vadai István kitartó nyomozással kiderítette, hogy csakis 1970. júliusának feleltethetőek meg azok az adatok, melyeket Tandori közöl,¹³² így hiába Kosztolányi címben történő megidézése, a ready-made során a verset nem csak a saját személyére fordítja át, mely a ready-made korábban kifejtett, Duchamp óta öröklődő jellemzőiből is fakad, hanem a saját idejébe, ezzel együtt pedig a saját tapasztalataként jeleníti meg a költeményt. Nem arról van szó, hogy saját életének részleteiként próbálja leírni a verset, hanem a költemény olvasásának élményét jeleníti meg. Ezt azzal jeleníti meg, hogy egy végrehajtott folyamatot jelöl meg: a Nap és a Hold járását nem közvetlenül, hanem keltüknek és nyugtuknak az időpontjával jelöli meg, éppúgy közvetett módon, ahogy a sakkversek esetében a sakkírás sem a figurák tényleges mozgását ábrázolja, ezzel együtt pedig a vers éppúgy visszakövethetővé, 'újrajátszhatóvá' válik, ahogy azt a fentebb említett példában is láthattuk, és tette lehetővé – többek között Vadai számára is – hogy azonosítható legyen a konkrét hónap.

A nyár, mint a pihenés, a meleg és a családi idill évszaka megfeleltetődik a szó leghagyományosabb értelmének, a csillagászati nyárnak, amikor a nap a legtovább látható. Így nemcsak az jelenik meg, hogy a konkrét tapasztalatból a lírai én hogyan hoz létre nyelvi

¹³¹ Bár ez az első olvasásra feltűnő különbség, a két versszak szövege ezen túl sem egyezik meg teljesen egymással, hiszen „lecseréli a harmadik és negyedik sort, a pipa füstje már nem kéklő, hanem kék, és az utolsó előtti sorból eltűnik a föld, helyette már a délután parázsló. E két utóbbi változtatás abból fakad, hogy a múltidő kifejezéséhez időnként szükség van egy-egy volt-ra.” VADAI István, *Sok-sok sütemény: Tandori Dezső: egy Kosztolányi-vers című költeményéről*, Tiszatáj, 2005/3., diákmelléklet, 11.

¹³² VADAI, i.m., 5.

műalkotást, hanem hogy az így létrehozott műalkotás hogyan értelmeződik (az itt nem szakmaiként megjelenő) olvasó számára, hogyan válik a konkrétból egyre általánosabbá, felkínálva ezzel a ready-made szövegeknek egy olyan modelljét, amely nem az írás, azaz a szövegeket egymás mellé rendező, szelektáló és permutáló alkotás felől közelít, hanem az olvasás felől. Az olvasás révén elsajátított, megismert, éppen szöveggé vissza nem alakítható élményszerűséget próbálja megragadni. Azonban ezek az élmények, amennyiben megfosztódnak a szövegbe ágyazottságuktól, csakis kisajátítottként létezhetnek a továbbiakban, az üres helyeket önkéntelenül az olvasó saját, az általános felé mutató ismeretanyagával kitöltve.

Ugyanakkor ez a modell rámutat arra is, hogy a ready-made a *Töredék*ben elhalkított, majd *A damaszkuszi úton* hagyomány nem öncélúan, annak tanulságaival együtt lett elvetve. Ahogy itt az olvasás egy belehelyezkedési folyamatként jelenik meg, ez a belehelyezkedés ezzel együtt egy tanulási folyamat is, azaz a hagyomány újraalkotása. Kosztolányi verse sem tesz másként: már később, a haldoklás pillanatában emlékszik vissza a korábbi, boldogabb időkre. Tandori eltünteti a Kosztolányi-versben meglévő érzelmi többletet, hiszen nála a halál lényegileg más, pozitívabb konnotációval bír.¹³³ Az, hogy ez az a pillanat, amire „talán mindig” várt, sem kerül annyira pozitív megvilágításba, mint Kosztolányinál, hiszen nincsenek ott az idillt leíró sorok, valamint a pillanat is ellentmondásosnak hat, amennyiben egy egész hónapra vonatkoztatjuk, úgy tűnik fel, hogy bármely, szabadon választott pillanatot ki lehet jelölni nemcsak ebben a hónapban, hanem bármikor.

Ennek következtében a hagyomány sem egy feltétlenül pozitív színben vetül elő, hanem csak egy szükséges viszonyítási pontként, amelynek egyedül a fennmaradása látszik biztos pontnak, ám a hozzá kapcsolódó értékítélet már közel sem állandó, hanem időben változó.

2.3. Felépítmény

Mind a ready-made és a jelvers elveti a saját nyelven való megszólalás lehetőségét és egy kölcsönvett nyelven szólal meg: a ready-made-ek esetében ez az előszöveg átalakítása, míg

¹³³ Tandori költészetében a „halál az élettel egyetemben, az apró, jelentéktelennek tűnő történetek és a végső kérdések mellett, valamennyi dologgal, minden más entitással együtt jelenik meg, sőt, csupán ezek kontextusában válik értelmessé, mondhatóvá a róla való beszéd a költő számára. Ebben az újraértelmezett halál-encomium-költészetben továbbá a létezés megtörése, megszűnése nem a totális véget jelenti, hanem az „odaát” hívószava, ekként megformálható, elérhető, érinthető esemény, a halálnak a létezés felé tett gesztusa — tehát viszonzást, viszonzhatóságot rejtő kapocs, kapcsolat. Ily módon ugyanakkor a lírai én identitásának, önazonosságának instanciáját is magában foglalja”, VALASTYÁN, *i.m.*, 61.

a jelversek esetében egy származtatott nyelvállapot felhasználása révén a nyelv korlátozó tényezővé válik, amely korlátozza a saját megszólalás lehetőségét. Az ezekből a sajátosságokból fakadó poétikai megoldások ugyanakkor nemcsak a szorosan idesorolható versekben jelennek meg, hanem a kötet egészének kialakítását, valamint a többi költeményt is aktívan befolyásolták.

A legszembeötlőbb példa erre *Az amatőrség elvesztése*, amelyben majdnem minden második sor 'felhangosítja', csupa nagybetűvel újraírja és E/3-ra átfordítja az előtte lévő sort, ezzel jelenítve meg a ready-made visszhangzó, kisajátító természetét, a cím miatt itt az amatőr és a profi közti átmenet kontextusába helyezve a gyakorlatot. Azon sorok helyett, amelyeket nem írt át E/3-ba, csak annyit olvashatunk: „(SZEMÉLYESEN!)”, amely itt inkább rendezői utasításnak tűnik fel az öt megelőző sorra vonatkozólag, semmint hangos közbevetésnek.

A *Talált tárgy* tétje ennek fényében merőben újként rajzolódik ki: nem az elhallgatás felé tartó út, amely az *Töredékkel* egyetemben folytathatatlan, és épp ezért érkezik meglepetésként a további kötetek visszaklasszicizálódó, csapongó és a klasszikus Tandori-képpel egybecsengően túlírt poétikája. Sokkal inkább az előzmény elnémulásából való újjáépítkezés, amely egyúttal egy (fiktív) költészeti tanulást is megjelenít, a cél itt a hang megnyerése, az elődök felhangosítása révén az imitáción és a kisajátításon alapuló tanulás. A jelversek esetében pedig a formák újraelsajátítása, képletszerű sajátta tétele, azok versgépészeti folyamatos működtetése a cél, ahogy azt például a *Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból* is illusztrálja. A „Lesz vigasz” sort többször újraírja, behelyettesítve a magánhangzókat ö-vel, a-vel, i-vel és u-vel, ebben a sorrendben. A magánhangzók behelyettesítése mechanikusan és gondolkodás nélkül történik, azaz minden magánhangzó ugyanannak az egy magánhangzónak felel meg minden sorban, amely így abszurd módon, csak a hangzóság szintjén idézi fel Weöres Sándor *Fughetta* című művét. Ott minden versszak egy pillanatkép a folyamatról, ahogy „egy gerenda legurul”, és fokozatosan összetör mindent. Ezzel szemben a *Hogy ki ne...* sorai már a „pusztítás”, a homogenizáló destrukció utáni állapotot jelenítik meg, ahogy egy-egy újabb magánhangzó gurul végig az eredeti soron. Annak ellenére, hogy új sorállapotok jönnek létre, a sorok szétbontásáról van szó, a nyelvjáték folyamatban való vizsgálatáról.

A ready-made és a jelvers ugyanakkor voltaképpen ugyanannak a gyakorlatnak a két megnyilvánulási formája: mindkettő egy-egy erősen szűkített jelrendszerrel operál. Ám míg a ready-made előzményszövegeket alkalmaz, addig a jelvers egy előre meghatározott szabályok szerint megalkotott jelrendszert alkalmaz. Innen nézve a ready-made (Tandori

esetében legalábbis) egy olyan jelvers, melynek jelei egy korábbi szöveg részletei, és hasonlóan a jelvershez, a szabályok betartása annak felel, hogy ezen szövegrészletek átrendezése csak minimális hozzátoldásokkal is új értelmet nyerjen.

A két verstípus középpontba állítása két következménnyel jár. Az egyik, hogy szövegalakító eljárásaik, valamint poétikai tapasztalataik felhasználhatókká válnak a kötet más verseiben is. Nem véletlen, hogy a legjelentősebb ready-made költemények „együtt mozognak”, csak a *Talált tárgy* második kiadásában jelennek meg együtt, hiszen poétikailag egymásra épülnek, ahogy azt a fentebbiekben bemutattam. A másik az általuk jelentett tanulási folyamat eredménye, azaz egy olyan költői pozíció kialakítása, amely egyszerre támaszkodik a már meglévő hagyományokra, ám jelzi a tőlük való eltávolodást, szakítást, valamint egyértelműen megjelöli, hogy az így lezárt, zárójelbe tett költői előképekből melyekre kíván a későbbiekben támaszkodni, miként igyekszik hozzájuk viszonyulni. Ennek következtében nem véletlen, hogy *A mennyezet és a padló* visszaklasszicizálódik, ám a benne található költői magatartás nem az addigi, hanem az első két kötet által elért hagyományba ágyazódik.

Ahogy *A damaszkuszi út* a nyelv affirmatív természetét helyezte előtérbe, addig mind a ready-made, mind pedig a jelversek a nyelv performatív természetét jelenítik meg, hiszen nem a hagyományos értelemben vett írás képzetét teremtik meg, hanem a szöveget alakulásában szemléli az olvasó, a vers történése maga a szövegnek a létrejötte: az írás így voltaképpen az előre megalkotott szabályok és a már meghatározott jelhalmaz manipulálása, az olvasás pedig a szabályok és a jelkészlet elemeinek felismerése. A versek valódi performativitása abban mutatkozik meg, hogy az olvasót is alkotóvá avatják ezek a versek, ahogy a versolvasás egyrészt azzal a tanulási folyamatnak a kivonatával lesz egyenértékű, amely során Tandori megalkotta a *Talált tárgy* kötetet, másrészt pedig a versek érvényes olvasása nemcsak magát az olvasást jelenti, hanem a szövegeket végre is kell hajtanom, ahogy azt a sakkversek esetében láttuk, vagy ahogy a *Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból* végrehajtja önmagát. Míg ezekben az esetekben ez a megközelítés viszonylag egyértelműen kínálja fel magát az értelmezőnek, az *Egy Kosztolányi-vers* esetében már viszonylag nehezen következik; a helyes értelmezéshez olyan feltételrendszert kell keresni, ahol a lejegyzett cselekvések és történések feltételei adottak és végrehajthatóak.

A ready-made-k és a jelversek a költői tanulási folyamat más-más stációit mutatják meg: a ready-made-ek az elődöktől és az előttünk heverő nyelvállapotból való tanulás, míg a jelversek a nyelvteremtés, a nyelvlejárás alakzatát jelenítik meg. Nem elnémulás, hanem a hagyomány átemelése egy működtethető, az adott kor technikai és poétikai feltételei közt

is életképes költői nyelv megteremtése zajlik a kötetben, amely lehetővé teszi, hogy a harmadik, *A mennyezet és a padló* kötete már egy „klasszikusnak” feltűnő versmodellel kísérletezzon.¹³⁴

¹³⁴ Radnóti így nyilatkozott a harmadik, *A mennyezet és a padló* kötet versieről: „Az új versek kerek, megvannak, elkészülnek, azt mondanám, önmagukba záródnak — ha mindenki érti, hogy e leírás viszonylagos, s a viszonyítás alapja csak a korábbi Tandori-vers lehet, nem pedig valami modell.” RADNÓTI, *Tandori szonettjeiről*, 1133.

3. A *Koppar Köldüs* újraírásának esélyei

A pályakezdő kötetek után a recepció Tandori Dezső esetében a következő, hasonlóképpen hangsúlyos korszakhatárt az 1991-es *Koppar Köldüssel*¹ jelöli ki,² amely újító és hagyományörző vállalkozását illetően szinte megismétli a „húsz évvel korábbi *Egy talált tárgy megtisztása* rendkívüli bravúráját”,³ ennek köszönhetően már rögtön a kritikai fogadtatásban megjelenik a *Talált tárgy* és a *Töredék* köré felrajzolt teljes némaság–mindent megírás ellentétpáron túl feszülő nyelvteremtés, a lehetséges nyelv megkeresésének problematikájához vezető vonal.⁴

A nyelvteremtés, nyelvkeresés ebben a kötetben nemcsak a recepcióban élesen artikulált, az írógép majdnem minden szövegen végigívelő, következetes használatából fakadó technikai jellegű probléma, hanem szorosan kötődik az itt megjelenő utazástematikához is. Már az Aachenben vett írógép⁵ által létrehozott nyelvi idegenségérzet abból is fakadt, hogy a magyar nyelv nem mindegyik karaktere található meg a klaviatúráján, s a hiányzó karakterek sem illeszkednek a legegyszerűbb, a szerző által feltételezett logikai rendszerbe („ha nem lenne – »lene« – ö ös ü, írhatnam, / hogy »kerulok« stb., a maximalizáló hajlamom győzhetne”⁶), hiszen a német nyelvben szintén használt ékezetes betűk megtalálhatók a billentyűzeten.

A *Koppar Köldüs* azonnali recepcióját alapvetően a bravúr iránti lelkesedés hangja uralja, miközben néhányan megjegyezték, hogy ez közel sem számíthat akkora visszhangra, mint Tandori korábbi kötetei, és ezt rögtön a szó szerint értett kritikák száma is igazolta. Míg a *Töredékről* számottevően sok írás született közvetlenül a megjelenését követően, addig a *Kopparról* összesen 5 periodika közölt kritikát, és szinte mindegyik kiemelte, hogy a kötetet legfeljebb egyszer lehet elolvasni. Hajdú Gergely kritikájában a kötet jelentős részét az egyébként „kiváló” *Londoni Mindenszentekhez* fűzött kommentárnak tartja.⁷

¹ A kötet címének írásmódját illetően eltértem a szerzői szándéktól, mely az egész szerkezetet csupa nagybetűvel, újabban pedig kiskapitálissal írja, ezzel is hangsúlyozva a cím mozaikszó-voltát. Bár a szakirodalomban van példa ennek az intenciónak a tiszteletben tartására (Tóth Ákos, *Aachenben az ember ráér: Tandori Dezső Koppar Köldüs c. kötetéről*, Tiszatáj, 2001/7, 76-88), mégsem honosodott meg a Tandori-recepcióban, így ebben a dolgozatban is megtartom a mára már bevett írásmódot.

² BEDECS László, *Beszélni nehéz*, Bp., Kijárat, 2006, 148.

³ MARGÓCSY István, *...lehul az ekzet*, Holmi, 1992/6, 857.

⁴ BEDECS, i.m., 145.

⁵ „A gep aachení”. Tandori Dezső, *Koppar Köldüs*, Bp., Holnap, 1991, 3.

⁶ Uo., 10.

⁷ HAJDÚ Gergely, *Mriert menemaskep brmi tovb*, Holmi, 1992/6, 862. Ez a hozzáállás a későbbiekben is jellemző maradt, elég rátekinteni Keresztury Tibor előző fejezetben már idézett álláspontjára: „[e]gy nagy vers Tandori azon főművei, világitótornyai közül, melyek összerántják egésszé a törmelék”, ezúttal törmelék alatt azonban nemcsak a kötetet, hanem az életmű jelentős részét is érve.

Am ettől függetlenül nemcsak a recepció, hanem maga Tandori is a későbbi önértelmező szövegeiben kiemelt helyen kezeli, valamint az egységes mivoltát méltatja, ez a későbbiekben egy folyton vágyott, de újra soha el nem ért minőséget képvisel számára: „... lesz egy könyvem, amelyik önmagában telj. egyforma lesz, ua. \ Egyre azt érzem, nem lett. Holott a KOPPAR KÖLDÜS-sel meglett.”⁸ A kötet egységességre törekvő koncepciója ugyanakkor a szövegekről a szervezőelvre irányítja a figyelmünket, ebben a konkrét esetben a nyelvet alakító, 'rontó' tényezőkre, és a mögöttük felsejlő elv válik érdekessé és kerül az értelmezések homlokterébe. Ebből a koncepcióból azonban mindenképpen kilóg a *Londoni Mindenszentek*, mely a rontott nyelvvel szembehelyezi a tökéletesre munkált leoninusait, épp ezért az itt egyik kulcskérdés az lesz, hogy hogyan tudunk kapcsolatot létesíteni a többi szöveg és az utolsó vers közt.

Nem túl meglepő módon már a recepcióban jelen vannak azok a toposzok, amelyek a későbbiekben is meghatározzák a *Koppar Köldüs*ről folytatott diskurzust: az olvashatatlanság, az akusztikus megfelelő hiánya, azaz a felolvashatatlanság, a rejtjelezett, ismeretlen, idegen nyelvű szöveggel való összehasonlítás – „Talalki talalt iras mi / minden kod. Mod iras minden ez, nem ert, de mint dadogva mint / akarpeofikis, mint akar akar akaar alkmaar akar, profik / is beszélnek dadogv a, alakit ki iras, mod sem, nem mond, jav., /modol, nem modol iras”.⁹ Ez azonban – hiába találjuk a recenzensek között Tandori elismert értőit, kutatóit, Tarján Tamás például két ismertetőt írt a kötetéről¹⁰ – nem a recenziók párját ritkító alaposságának köszönhető elsősorban, hanem sokkal inkább a *Koppar Köldüssel* foglalkozó szakirodalom szerény voltának, amely jelenségre ugyanakkor könnyen magyarázatot ad Szilágyi kritikájának zárata: „[e]hhez a kötethez nem lehet visszatérni, nem lehet újraolvasni vagy rálapozni valamely részletére”.¹¹ Itt többszörösen igaz az a megállapítás, hogy lényegesen könnyebb a módszerről beszélni, mint magáról a tényleges szövegről, hiszen úgy tűnik, hogy a kialakított szöveget a megalkotására módszer elfedi előlünk. Hiszen ez a szöveg – annak ellenére, hogy az érthető írás imitációjának érződik – sosem válhat teljesen befogadhatóvá, nem rejtőzik mögötte egy valódi, hibáktól mentes, felolvasható, kimondható szövegtest.

Bár a kötet egységességét talán a konceptkötet némiképp anakronisztikus fogalma

⁸ TANDORI, *Nincs beszédülés*, Szeged, Tiszatáj Kiadó, 2018, 172.

⁹ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 14.

¹⁰ TARJÁN Tamás, *Író, gép, kép, vers*, Könyvvilág, 1991/5, 19., TARJÁN, *Tandori Dezső: Koppar Köldüs*, Népszabadság 1991. július 6., 25.

¹¹ SZILÁGYI Márton, „Romlani kell, kijavulni” *Tandori Dezső: Koppar Köldüs*, Alföld, 1991/11, 71.

írja le,¹² érdekes kettőség figyelhető meg az itt található, a szövegek születésére vonatkozó önkomentárok között: a (túl)használt nyelvállapotra ugyan folyamatosan történik reflexió, ám kialakulásának nem lehetünk a kötetben belül tanúi, az írógép félreütései által az olvashatatlanságig roncsolt szöveg már az első oldalakon – sőt, itt a legerőteljesebben – kész állapotban kerül az olvasó elé, ugyanakkor magának a versek megírásának folyamata már a kötet elejétől a végéig aktívan tematizálódik, a versek voltaképpen a saját születésüket mesélik el,¹³ ám ez a két tényező – ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk – összefügg.

A kötet nyelve ettől függetlenül is hosszúságos kísérletezés eredményeképp jött létre, melyet annak előzményeiből tudunk felfejteni.

3.1. A *Koppar Köldüs* előzményei

Az írógéppel történő írásra való reflexió viszonylagosan ritka jelenség a 20. század első felének magyar irodalmában. Mindenképp kiemelendő Kosztolányi Dezső *Gépírókisasszony* című verse, melyben „acélzongorának” nevezi az írógépet.¹⁴ Erre a metaforikára épül Tandorinak az írógép kapcsán a *Koppar Köldüs*-ön túl általában emlegetett műve, az *Én Bachom avagy a jól hangolt villanyírógép*. A költemény címében Bach *A jól hangolt zongora* prelúdium- és fúgagyűjteményére utal, amely 24-24 darabot tartalmaz minden hangnemre, ezzel az annak idején még meglehetősen körülményesen hangolható zongorák megfelelő beállítottságát lehetett ellenőrizni. Tandori költeménye is hasonló ’ujjgyakorlat’ szerepét tölti be, az írógép klaviatúráján zongorázik végig, az összes karaktert megjelenítve az írógépről. A kompozícióban a karaktorsor kétszer kap helyet, az írógép megnevezése után a nagybetűs, majd külön sorban kisbetűs sorozat következik, ez után mindkét sorozatot megismétli, egy odavetett „stb.”-vel jelezve ennek végtelen folytathatóságát. A szöveg így gyakorlatilag csak az írógép klaviatúrájának lemásolása, hisz nem variálja át a sorrendet, csak egymás után lenyomja a gombokat.¹⁵

Az írógép nemcsak a *Koppar Köldüs* esetében jelent meg fontos tényezőként, hanem

¹² A konceptkötet fogalmát Kőríz Imre Korpa Tamás *Insomnia* című kötete kapcsán a következőképpen határozta meg: „a versek egyetlen ötlet köré szerveződnek, alapvető ihletrokonosság van köztük. Úgy látom, ilyen kötetet többnyire akkor állítanak össze a költők, amikor valahogy keveslik vagy épp sokallják a verset: amikor idejétmúltak, kínosnak vagy egyenesen lehetetlennek érzik az egyedi versekben való megszólalás (végső soron – Goethével tartva – mindig alkalmi) közvetlenségét.” KŐRIZS Imre, *Mutációkra virradva*, Tiszatáj, 2017/6., 118.

¹³ Ez olyan apróságokban is tetten érhető a kötetben, mint például az alábbi részlet: „Künn itt mostan nagyon világos van, az egész napot / végigjarkaltam, nem kell már semmit csinálnom, nem is / vágyom ilyenre, jo, hogy van ez a gep.”, (TANDORI, *Koppar Köldüs*, 10), amely nemcsak az aktuális körülményekről tájékoztat, hanem az 11s kimondódik expliciten, hogy az írás éppen történik.

¹⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, Irodalomtörténet 2006/2, 145.

¹⁵ A mai szemnek már furcsa a billentyűk-betűk sorrendje, hiszen a számítógép billentyűzetén az ékezetes betűk, melyek az angol QWERTY német adaptálású QWERTZ-jébe illeszkednek be, ma már más kiosztásban szerepelnek, mint annak idején az írógépeken.

már az 1984-es, *Celsius*¹⁶ című kötetében is, amely hasonlóan a *Koppar Köldüshöz*, szintén olvasható egyfajta lírai naplóként, hiszen a feljegyzés, másolás és tisztítás műveletei, valamint a gép folyamatos, technikai jellegű meghibásodásai jelennek meg az itt megjelent versek kizárólagos tárgyaként.¹⁷ Ezzel voltaképpen arra tesz kísérletet, hogy az írás valós idejében rögzítse az írás eseményének megtörténtét,¹⁸ ami egyrészt a maga teljességében valósítja meg a Szép Ernőtől kölcsönzött mottójában szintén bennefoglalt, Tandori esetében azóta is gyakran emlegetett, az itt kiteljesedő „minden-leírás poétikáját”,¹⁹ másrészt pedig mintegy a gépírásban, az új technikai feltételek között próbálja meg helyreállítani a kézírás temporális élményét. Míg a kézírás esetében egyszerre lehet látni és fizikailag megtapasztalni a folyamatában formálódó betűt, a gépírás esetében csak a már legépelt szöveget, valamint a papír üres, fehér részeit látom, az éppen legépelt betűt elfedi a tintaszalagnak nyomódó betűkar.

Ennek a temporális hiányosságnak az ellenére is, az írógép használata sokkal nagyobb rögzítésbiztonságot, sebességet, valamint rögzítési kapacitást képes nyújtani, mint bármilyen kézírás, hiszen míg a kézírás alapvetően egyedi, addig a gépírt betűk csakis az ólomnyomat (kisebb-nagyobb elmosódásokkal és tintafoltokkal ékesített) másolatai.

Mindből szintén következik, hogy „[a] gép az, amit a pusztá írással vagy szöveggel ellentétben nem szabad (tulajdonképpen nem is lehet) kitörölni”²⁰, ezért válik fontossá, hogy Tandori mind *A jól hangolt villanyírógép*, mind a *Koppar Köldüs* esetében megnevezi, hogy pontosan milyen írógépen született a mű, hiszen az egyes gépek sajátosságai, úgy mint a betűtípus, a billentyűzet kiosztása vagy éppen a felhasznált papírméret²¹ fontos szerepet játszottak az elkészült mű végleges formájának létrejöttében.

Tandori írásgyakorlatának tehát már jó ideje szerves részét képezte az írógép, valamint az írógép használatából fakadó hibák kézzel történő javítása is, ahogy arra a

¹⁶ TANDORI, *Celsius*, Bp., Magvető, 1984.

¹⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*, 148.

¹⁸ Ennek a túlzófoka: „Ezt irok. Ezt en ir, mi van, es ako akor mivan akkormi ak / kormivan akor. Ez rithm end es akarmi, amit utal. /Utal vagyse, ir. Küm vilagv van, vilagos, sajto / hibakat nemja name nem javitja...” (TANDORI, *Koppar Köldüs*, 14.) amely részlet egyrészt bejelenti, hogy ír, majd hogy az előző írásaktust is leírta.

¹⁹ Farkas Zsolt kifejezése lényegében a Tandoriról alkotott negatív kritikáját sűríti magában: „minden, ami fontos, a gondolhatón-mondhatón kívül helyezkedik el. Az író munkája azonban ott kezdődik, ahol a Tractatus abbahagyta.[...] Ez az, amihez a Tandori-féle írásmód túl kényelmes. Ez az, ami helyett a minden-86leírás projektje működik. Szerzőnk hallatlan munkabírása nem terjed ki az irodalmi mű – szerintem – alapfeltételeit jelentő kiemelés és sűrítés, vagy az újragépelés, a letisztázás (tagadhatatlanul kellemetlen) műveleteire.” Farkas, *i.m.*,

²⁰ KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*, 149.

²¹ Vö.: „De kétségtelen, hogy sokszor kaptunk tőle olyan műveket, amelyekben egy érdekes poétikai tanulságra lettünk figyelmesek, nevezetesen, hogy a vers mindig ott fejeződik be, ahol az oldalak vége van.” *Egy kultusz tárgy megtisztítása FERENCZ Győzővel és RADNÓTI Sándorral TÓTH Ákos beszélgetett Tandori Dezső Egy talált tárgy megtisztítása című kötetéről, megjelenésének 50. évfordulóján*, Forrás, 2024/12., 41.

kötetben, valamint máshol is aktívan reflektál: „ilyen jó lenne írni így nyelv, lenne ez / nyelv jó, nem írhatom megse egy vers-köthet így nyelv, összevisz / ír, ez legjobb, javít se neki kelletik, marad ahogy vanna”.²² Ennek ellenére a *Koppar Köldüs* nyelve, pontosabban a később az itt szintén megjelenő nyelvállapot nem egyből és nem magától érthetően alakul egyből az írógép köré. Ezek a jelek önmagukra utalnak, tehát nem fejthetőek, deríthetőek fel tovább, bármiféle jelentésképzés vagy jelalkotás lehetőségétől megfosztva magát az írógépet. Ennek is betudható, hogy Tandori a *Koppar Köldüs*ben használt nyelvállapothoz nem közvetlenül érkezik meg, hanem egy felderítő utat bejárva, a nyelv genezisének hagyományosabb módjait keresve, többféle lehetőséget kipróbált.

Bár a megszokott publikációs gyakorlatoknak köszönhetően,²³ az egyes életműveket alapvetően kötetközpontúan, azok csomópontjain keresztül vizsgáljuk, a Tandori-életmű viszonylatában ezzel a hozzáállással számos művet kizárunk a vizsgálat köréből. Azt szoktuk meg, hogy egy-egy költői életmű darabjai először folyóiratokban, periodikákban jelennek meg, melyeket aztán összerendeznek, és ebben a formában szolgálnak az életmű fő tájékozási pontjaiként. A *Koppar Köldüs* esetében viszont, bár a kötet előzményei tisztán kirajzolódnak a megjelenést megelőző évek publikációiból,²⁴ és amelyek egyébként tematikusan illeszkednek is a könyv világába, ám nem annak narrációjába, nem kaptak helyet a gyűjteményben. A *Koppenhágai hármas*, a *Düsseldorfi trilógia*, a *Düsseldorfi Négyes*, a *Bécsi Kettős*²⁵ című ciklusok említődnek Tóth Ákosnak a témával foglalkozó tanulmányában, mint a *Koppar Köldüs* közvetlen előzményei.²⁶ Ugyanakkor azt szintén meg kell jegyezni, hogy itt valóban csak előkészítésről beszélhetünk, hiszen a felsoroltak közül egyik sem kapott helyet magában a kötetben,²⁷ sőt az itt megjelent szövegek közül csupán egy, a *Londoni Mindenszentek* jelent meg a kötetet megelőzően.²⁸ Különösen feltűnő, hogy

²² TANDORI, *Koppar Köldüs*, 11.

²³ A publikációs gyakorlat alatt azokat egy korra vagy szerzőre jellemző mintázatokat értem, ahogy műveit folyóiratoknak, könyvkiadóknak adja, majd ahogy ezeket különböző kötetekké szervezi. Cholnoky László esetében, valamint a fogalom mélyebb vizsgálata érdekében lásd WIRÁGH András, *A háló és az olló*, Bp., Kijárat, 2022, 95, 161.

²⁴ TÓTH Ákos *Az ismerős és titkos tandarab* = FRIED István – HÓDOSY Annamária (szerk.): *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*, Szeged, SZTE 25–26.

²⁵ Ezen kívül még számos további vers idesorolható, ám ezek jelentek meg már tudatosan összeszerkesztett ciklusokként.

²⁶ TANDORI Dezső, *Düsseldorfi trilógia*, 2000 1990/9, 33–35., TANDORI Dezső, *Düsseldorfi Négyes*, Új írás 1990/10, 11–14, TANDORI Dezső, *Koppenhágai hármas*. Tiszatáj 1991/8, 12–18.

²⁷ Valaminek a hiányát mindig nehezebb bizonyítani, mint tényleges meglétét, épp ezért csak az jelenthető ki biztosan, hogy a fentebb felsorolt szövegeket közlő folyóiratok, valamint az *Alföld* és a *Forrás* 1987–1992 közti lapszámaiban nem találtam nyomát a *Koppar Köldüs*ben később megjelent szövegeknek. Ez ugyan nem egyértelmű bizonyíték arra, hogy a kötet minden egyes szövege valóban ott jelent meg először, ám erősen valószínűvé teszi.

²⁸ Holmi, 1990, 83., illetve a későbbiekben még egyszer, egy külön a *Londoni Mindenszentek* köré szervezett ciklusban: Jelenkor, 2008, 1038–39. Érdemes ugyanakkor kiemelni, hogy a *Londoni Mindenszentek* minden

ezek a előzményszövegek is már ciklusokba szerveződve jelentek meg, nem csak a folyóiratokra jellemző 'verscsokrokként' lettek közreadva, bár azt is meg kell említeni, hogy némelyik esetben a ciklushoz nem tartozó, ám a *Koppar Köldüs* előzményszövegének tűnő költeménnyel együtt jelentek meg. A szerkesztettség szintén már itt a tudatos kompozíció kialakításának igényére mutat.

Fontos megjegyezni, hogy a *Koppar Köldüs* előzményei nemcsak a korábban említett folyóiratbeli közlésekre korlátozódik, hiszen számos itt található elem megjelenik már korábban is, például az itt erőteljesen túlhasznált, ám mindenképpen invenciózus „jav.” mint motívum és nyelvalakító eszköz, ám a korábbi kötetekben, mint például a *Celsiusban*, a „jav.” utasítása végrehajthatatlan, hiszen csak vele együtt, a szövegbe a javítást és a hibát egyaránt beleolvasva jön ki a helyes szótagszám, a ritmus és az ütem.²⁹ Ezzel szemben a *Koppar Köldüs* esetében a „jav.” már egy aktív és követendő utasításként jelenik meg, amely voltaképpen felszólítja az olvasót a szövegek tulajdonképpen működtetésére, miközben ennek a teljes lehetetlensége éppen a „jav.”-val nem jelölt hibákon keresztül nyilvánul meg. A „jav.” csak felkínálja a javítás lehetőségét, ugyanakkor ez a fajta olvashatóság számol az olvasó automatikus javítási-értelmezési kísérleteivel is, hiszen a „jav.” utasítás, annak ellenére, hogy a recepcióban gyakorlatilag egybeforrt a kötettel, annak szövegeinek több mint a felében nem szerepel, sőt, háromnál több esetben csupán négy szövegben fordul elő.

A *Koppar Köldüs* előzményeként tárgyalt szövegek esetében éppen a koncepció fejlődése az, ami tetten érhető, igaz, éppen a folyóiratokban történt közlés jellegéből fakadóan nem lehetséges ennek a pontos és egy egyenes kronologikus rendbe illeszthető visszafejtése, csupán annak a nyelvnek a vélhetően logikus fejlődését szemlélhetjük végig, amely a későbbiekben a kötet tárgya lesz.

Az életút szövegekből kirajzolódó része közvetlen folytatása az életmű korábbi nagyobb, úgynevezett madaras szakaszának, amelynek lezárultát hozza el a *Koppar Köldüs*, hiszen a Tandori-életmű egyik csúcsteljesítménye – mind a költő, mind a vele foglalkozó kritikusok körében egyetértés mutatkozik ebben a kérdésben –, a *Londoni Mindenszentek* egyértelműen ehhez a korszakhoz tartozik, itt záróversként egyben ezt a korszakot is lezárja, majd a következő kötet, a *Vagy majdnem az* nyitóverseként megismétli az *Hommage* korábbi gesztusát, egy olyan, lezárt korszak utolsó darabjaként jelenik meg, amely csak felvezeti a

szempontból kirívó eset a *Koppar Köldüs* tekintetében, hisz sem a szabadverses forma, sem a rontott nyelvallapot – melyet Tandori egyébként még az előző kötetében is a metrika részévé tett – nem jellemző rá, ugyanakkor szemben a fentebb említett előzményversekkel, illeszkedik a kötet narratívájába, hisz voltaképpen a Szpéro halálával elindított utazás lezárása, Szpéro elengedésének gesztusa.

²⁹ BEDECS, *i.m.*, 98.

könyv további szövegeit.

Tandori madarai nemcsak az életmű alakítói voltak, hanem a művészetté formált magánéletének meghatározói tényezői is.³⁰ Közülük a legfontosabb, Szpéro élete és halála jelölte ki a madaras korszak határait is, a *Koppar Köldüs*ben megjelenő utazást az tette lehetővé, a politikai és társadalmi változások mellett, hogy már nem kellett a tíz évig féltve őrzött veréb mellett maradnia folyamatosan.

Mivel a folyóiratokban történt közlések természete miatt a pontos keletkezési sorrend nem állítható fel, így csak magukra a szövegekre támaszkodhatunk. Amennyiben tartjuk magunkat ahhoz az állításhoz, miszerint a *Koppar Köldüs* alapvetően meghatározó vonása az idegen médiumból és nyelvi karakterekből építkező, a köznapinak feltűnő nyelvhasználattól eltérő nyelvezet kialakítása, úgy Bányai János recenziójának tanulságait figyelembe véve a *Düsseldorfi trilógiából* tudunk kiindulni. Bányai János a kritikájában kiemeli, hogy a „*Koppar Köldüs* nyelve nem biztos, hogy olvasható, de biztosan írható”.³¹ Ez az idézet pontosan megragadja azt a tapasztalatot, amellyel a *Düsseldorfi trilógia* nyitóversében, a *Döblingi Felsőben*³² találkozunk, ám nem a kötet olvasójának, hanem a ’narrátor’-nak a szempontjából.³³

A szövegben megjelent nyelveket egyébként értő, ám épp a nyelvi kompetenciái miatt az idegen nyelvű táblákat végignézve zavarodik össze a ’narrátor’: a „Moden, Trachten” táblát „Morden Trachten”-nek olvassa, és meg is adja rögtön a magyar fordítást, „Gyilkolni Igyekezni”,³⁴ még az előtt, hogy magával a tényleges német kifejezéssel az olvasó elé tárná. Példaként két ét ehhez hasonló londoni élményt mutat be. Ám míg az első az előző példa betűbetoldását ismétli meg még egyszer, „To Let”-et „Toilet”-nek olvasva, addig a következő már tisztán „grafikus” félreértés, a „vészkijáratjelző táblácska” jelenik meg, mint egy „Paul Klee-t utánzó művész műve”. Ebben a mozzanatban több van, mint a nyelvi összezavarodás kiterjesztése a vizuális síkra, ám ugyanakkor felismerhetjük benne

³⁰ Vö.: „Ready-made volt-e az, hogy első madarunkért tíz évet itthon töltöttem, meg nem indulván egyáltalán valamiféle (legalább) kis-du-championok útján (nemzetközi művészet)?”, TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még = Uő., Kolárik légvárai*, Bp., Magvető, 1999, 50., valamint JÁNOSA, i.m., 185.

³¹ BÁNYAI János, *Egy talált nyelv megtisztítása.* = Uő., *Talán így*, Novi Sad, Forum, 1995, 123.

³² TANDORI, *Bécsi kettős*, 33.

³³ Mivel ezeknek a verseknek egy egyértelműen beazonosítható, a saját állapotáról és a vele való történésekről rendszeresen beszámoló elbeszélője van, így annak ellenére helyes egy narrátor feltételezése, hogy kifejezetten lírai szövegekről beszélünk, mely esetben a narrátor feltételezése azzal a veszéllyel járhat, hogy alárendeljük a verseket az elbeszélésnek. (CULLER, i.m., 108.)

³⁴ A „Moden, Trachten” „Divat, Népviselés”-et jelent, ám félreolvasva a magyar értelmezésként megadott „Gyilkolni Igyekezni” nyelvtanilag helytelen német megfelelőjét kapjuk. A nyelvtani értelmetlenség már itt előrevetíti a nyelvek és médiumok közti folyamatos fordításokból fakadó zavarokat. Külön köszönet Fritz Gergelynek a nyelvtani hibára való figyelmeztetésért.

ugyanazt a mozdulatot, amely a nyelvi hangzósságot hasonlóképpen bevonja a *Koppar Köldüs* írásának folyamatába³⁵. Ám épp az, hogy az a nyelv még nincs kész, sőt, még csak az alapjaival szembesülünk, teszi lehetővé a nyelvi hibákra való csodálkozást és a reflektálást, valamint a vers egyik legfontosabb momentumát, annak a felismerését, hogy a nyelvi torzítás kidolgozása már jóval régebbre nyúlik vissza: „Madaramat egyébként Szpérónak hívták, ez a sparrow hevenyészett változata”.³⁶

A *Düsseldorfi trilógia* következő darabja már címével is a különböző ciklusok időrendbe rendezhetősége ellen tüntet, és arra világít rá, hogy sokkal inkább egymásra építkező, de voltaképpen alternatív kísérleteknek lehetünk tanúi, amennyiben végigkövetjük a ciklusokba rendezett előzményeket, amelyek ugyanakkor nemcsak nyelvi kísérletek, hanem a naplószerű, visszaemlékezésekre alapozott forma folyamatos csiszolásai is. A *Düsseldorfi trilógia* második darabja, a *Sör és gyertya: Severin hirtelen meghal*³⁷ címében osztozik a *Düsseldorfi Négyes* második darabjával,³⁸ ám az utóbbi alcím nélkül jelent meg. Nem ez az egyetlen közös vonása a két írásnak, a tartalmukat szintén nagyjából hasonlóan lehet összefoglalni: a párizsi Szent Severin templomban tett látogatás utáni álom megjövendöli Szpéro érkezését, akinek a halála után az elbeszélő Kölnben ellátogat az ottani Severin templomba, ahonnét, miután szembesül egy, szerinte az elhunyt madarát ábrázoló freskóval, a közeli kocsmába menekül. Annak ellenére, hogy egészen biztosan ugyanazt a jelenetsort dolgozza fel a két vers, olyan aprólékos részletekig terjedően, mint az utcán elkanyarodó Jaguár, vannak nem elhanyagolható eltérések is. A *Trilógia*-beli változat megrendítő leírást közöl Szpéro haláláról, ám a legfeltűnőbb, hogy a *Négyes* nyelvezete már közelít a későbbi kötetben használatéhoz.

Ám míg a kötet nyelve látszólag a semmiből, azaz kívülről érkezik, addig a *Düsseldorfi Négyes* esetében egy teljesen egyértelmű mozzanat vezeti be ezt a nyelvezetet. A ciklus nyitóversében, a *Liberális konzervatívban* az elbeszélő maga számol be arról, ahogy „fölteszem [...] rá az írógépet”, és innentől elkezdve előbb csak a fentebb már kifejtett „jav.”-ok kezdenek el egyre gyakrabban előkerülni, majd az elütések is megjelennek, melyeket egyszer-kétszer még javít is, ám a továbbiakban már csak az elütések maradnak. Természetesen nem lehet felállítani azt a modellt, hogy a hibák pusztán az írógépből és az

³⁵ TÓTH Ákos, „*Aachenben az ember raaer*”, 78.

³⁶ TANDORI, *A Bécsi kettős*, 33. A Szpéro név egyébként egy többnyelvű szójáték, mert bár a modern olvasó elsőként valóban az angol sparrow torzítását ismeri fel benne, ahogy az angol 'spare', azaz tartalék kifejezés hangzása is beszűrődik, utalva az ekkora már valóban népessé vált madárseregletre a Tandori-háztartásban, a latin 'spero' kifejezés reményt jelent.

³⁷ i.h.

³⁸ TANDORI, *Düsseldorfi Négyes*, 14.

írásra felhasznált technológia által való írásjelenetbe történő ágyazottságából fakadnának, hisz míg a *Négyes* első darabjához hasonlóan a harmadikban szintén egy hagyományos, valamint a *Koppar Köldüsre* jellemző nyelvezet egyaránt megjelenik, a második és a negyedik egyaránt az utóbbin szólal meg teljes mértékben. Épp ezért azok a momentumok tűnnek fel elsősorban érdekesnek, amelyekben a váltás végbemegy. Ez, mint fentebb már kifejtettem, a legelső esetben az írógépen való írás elkezdése, amely a „mechanizált” nyelvhasználatot fenntartja egészen a második vers végéig. A második vers zárata és a harmadik nyitánya egyaránt magyarázat lehet a nyelv ’szakadására’, a hétköznapi nyelvhasználathoz való átmeneti visszazökkenésre. Míg a második szövegben látszólag ugyanaz a gondolat folytatódik, ami az első mű végén félbeszakad – „Talán tizenkét év is elfárasztott [...] az anyag, amiből való vagyok, hibás való”³⁹ és erre közvetlenül rímel a *Sör és gyertya* nyitánya: „De Szpéróval, aki volt életem, míg éltem e földön” – addig a második és a harmadik vers közti szünet nemcsak a szövegek témájában jelenik meg, hanem a két szöveg közti nagyobb távolság időben szintén megjelenik: „Miért telt el csaknem négy nap úgy, hogy [...] az elkészült két rész a kvartettből, asztalomon hevert”.⁴⁰ Ám a harmadik költeményben a nyelvezet ingadozása csak részben magyarázható az írógép használatával, az ebből fakadó bizonytalanság csak pár sorig marad fent, míg a zárlatban visszatér, a vers legvégéig ismeretlen okból. Ám éppúgy, mint a *Döbling Felső* esetében, az értelmezhetőség csak utólagosan jelenik meg, a félreértést épp azzal váltja ki, hogy egy elhamarkodott felismerést erősít meg egy téves kulccsal, míg a voltaképpeni helyes megértést csak utolsóként teszi közzé. „Ez meg elehteltetelen lefordítiras, felolvasras” – a zavart ez alapján az egymásra halmozódó nevek, földrajzi helyek és írók nevei, és a velük járó fordítási problémák okozzák.

A *Sör és gyertya*-szövegek között azonban még egy nagyon fontos, a nyelvhez is szorosan kötődő közös pont van. Az elbeszélő mindkét helyen hallja Szpérót, a mozaikmadarat, és míg tartalmilag ugyanazt mondja mindkétszer, a pontos forma a fentiekkel egybevágó lényeges eltéréseket mutat: „Ne haragudj, egyelőre nem tudok visszamenni, itt rengeteg olyan dolog van, amit elmesélni lehetetlen, de kérlek ...”⁴¹ – így szól a *Trilógiában*, míg a *Négyesben*: „Ne harágugy, nem tudok még vizsameni hozád, még it meg Ugy Álatlában sok a dolog, olyan dolgok vannak, ahol én vagyok, amiket nem egészen

³⁹ TANDORI, *Düsseldorfi Négyes*, 410.

⁴⁰ TANDORI, *Düsseldorfi Négyes*, 411.

⁴¹ TANDORI, *Düsseldorfi Trilógia*, 34

tudok elmondani, de nem rossz dolgok, dolgok”.⁴² A két kijelentés között az eltérő nyelvezet a leglényegesebb különbség, ám még ezt önmagában meg lehetne magyarázni az elbeszélők különböző, eltérő nyelvhasználatával. Ezzel szembemegy ugyanakkor szövegnek az a tendenciája, hogy azon kevés számú helyen, ahol ’hétköznapi’ nyelvvel találkozunk, az hangsúlyozottan a narrátorhoz kapcsolódik, míg a túlsúlyban lévő ’rontott’ nyelv mindig a madarakra fókuszáló szakaszokon csúcsosodik ki. Ehhez kapcsolódik, hogy a harmadik szöveget nemcsak az időbeli távolság különíti el a második résztől, hanem Szpéro hiánya is, „aztanelment, ment.” Innen nézve a madarak, különösen Szpéro jelenléte egy, a nyelvet megbontó, vagy épp a nyelv szabályait átíró kommunikációra bírja rá az elbeszélőt. Ez ismételt a *Londoni Mindenszentek* és a *Koppar Köldüs* viszonyát kérdőjelezi meg. „Londoni Mindenszentek, Szpéroval mit üzentek?” – olvashatjuk a ’halandszakötet’ egyetlen ’hétköznapi’ versében, amelynek hétköznapisága így Szpéro hiányában artikulálódik.

Szpéro fentebbi kijelentésének egy harmadik verziója szintén megjelenik tovább torzulva a *Koppar Köldüs* előzményszövegeiben. Az *Immoralien development*⁴³ ugyan nincs ciklusba rendezve, mint az eddigi példák, ám ennek ellenére is mindenképp a kötet előzménytörténetéhez tartozik, egyrészt a *Düsseldorfi trilógia* mellett jelent meg, másrészt, ahogy már említettem, itt Szpéro folyamatosan mutálódó kijelentése hasonlóképpen hangzik el újra és újra: „nehrgugy, nemtud meg vizsamegy hozad, varj kicsit, leces, legy szives, varj, nem tudom, tud-e vizsamen hozad.” A korábbi példákhoz képest a nyelv tovább ’romlott’, eltűnnek az ékezetes karakterek, további lépést téve ezzel a későbbiekben a *Koppar Köldüs*ből visszaköszönő nyelvezet felé. Fontos mozzanat ugyanakkor, hogy már itt sem tűnik el minden ékezetes karakter, csupán azok, amelyek a német abc-nek nem alkotják részét, igaz, ennek játék-jellege nem artikulálódik még magában a szövegben, ahogy az a *Koppar Köldüs*ben megtörténik: „valami mas terbe kerülök at, / jo lenne, ha nem lenne – »lene« – ö ös ü, irhatnam, / hogy »kerulok«” stb., a maximalizáló hajlamom győzhetne”.⁴⁴

A madarak megszólalására ugyanakkor szintén találunk további példákat: A *Bécsi Kettős*ben ismét a korábban már sokat tárgyalt jelenet, Szpéro mozaikmadárként való megszólalásának ősjelenete jelenik meg, ezúttal szintén egy fokkal tömörebben, mint a

⁴² TANDORI, *Düsseldorfi Trilógia*, 411.

⁴³ TANDORI, *Immoralien development*, 2000, 1990/9, 35-37.

⁴⁴ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 10.

korábbi példákban.⁴⁵ „Nehragugy, nehragugy [...] nemhtek hozdvisz”,⁴⁶ olvashatjuk ebben a változatban Szpéro monológiát, amely így már rögtön az összehasonlítást is felkínálja. Bár a „nehrgugy” és a „Nehragugy” feltűnő hasonlóságot mutat, ez az egyetlen szóvariáns, amely viszonylagos egyezőségről tesz tanúbizonyságot, miközben ebben az esetben a tényleges alapszöveg, a *Düsseldorfi trilógia* változata éppúgy ott van, mint a *Koppar Köldüs* mottói. A variációk eltérései éppúgy az alternatív változatok egyenlőségét vázolják fel, ahogy ezen változatok mechanikuságából fakadó esetlegességét is megjelenítik.

A *Bécsi Kettős* azonban még egy fontos mozzanattal járul hozzá a *Koppar Köldüs* értelmezéstörténetéhez. „[b]ruohk, hruobkhh!, mondják a lovak”,⁴⁷ azt az értelmezhetetlenséget villantva fel, amivel Bányai János szembesült a *Koppar Köldüst* először kezében tartva.⁴⁸ Az, hogy a lovak a madaraktól eltérően valóban értelmetlenül, ám hasonlóan kusza és egymásba akadó írásképpel nyilvánulnak meg, Szpéro ’beszédét’ szintén értelmezi.

A grafikai jelek túl gyors olvasása és ebből fakadóan téves jelentéssel való felruházása nemcsak a kötet egyik alapvető alakzata, amelyet már rögtön a mottóiban felvillant, hanem pontosan ez az az eljárás, amely az előzményszövegekben kidolgozódik, és amely mélyebbre nyúlik a motívumok egységes rendbe szerveződésénél, amely egyébként is szervesen következik az életmű korábbi darabjaiból. Az olvasás és az írás egymástól való folyamatos elcsúszásában⁴⁹ jelenik meg a figyelem ritmustévesztése, amely révén az értelmezhetetlen értelmezhetővé válik, miközben az értelmes csak a belevetített (és ezáltal téves) jelentés lehet.

A jelentésnek ez az elcsúszása nem csupán gépi eredetű, legalábbis amennyiben a *Koppar Köldüs*ön túl az előzményszövegeket szintén figyelembe vesszük. Ott a figyelem eltolódása az embertől való elszakadásként jelenik meg, hiszen egyszerre ered a gépiből (az írógép), valamint az állatoktól (a lovak és Szpéro), ezáltal éppen a kommunikációs aktus emberi mivoltában bekövetkező szakadék hangsúlyozódik.

⁴⁵ Bár az időbeli rend felállítása számos, korábban már tárgyalt okból kifolyólag problematikus, mégis nehéz nem észrevenni, hogy Szpéro eme jelenetének tömörödése, valamint a nyelvi állapot közeledése a *Koppar Köldüshöz* egymással szorosan összefügg, és ez a két folyamat mintha időben is elhelyezné a szövegeket egymáshoz képest. Ugyanakkor éppen az ősjelenet folyamatos ismétlődése miatt ezek a szövegek nem lépnek kapcsolatba egymással, csupán nyelvileg épülnek egymásra, ezáltal egymás alternatíváinak tűnnek fel.

⁴⁶ Tandori, *Bécsi Kettős*, 34.

⁴⁷ TANDORI, *Bécsi kettős*, 35

⁴⁸ BÁNYAI, *Egy talált nyelv megtisztítása*, 123.

⁴⁹ Amelyhez egyébként az írógép testtől való eltávolítása is hozzájárul

3.2. Hibát hibára halmozni

3.2.1. Az életművön belüli pozíció

Ahogy azt a fentebbi példák is mutatták, a hiba felértékelődése és előretörése a Tandori-életművön belül nemcsak egy költészeti, hanem egy személyes válság tünete is,⁵⁰ amelynek a feldolgozása(?), pontosabban az életmű madaraknak alárendelt szakaszának lezárulta egyben a hiba poétikailag konstruktív használatát szintén lezárta és visszatért a már bevált, könnyed dalformáihoz a *Vagy majdnem az*⁵¹ beszédes kötetcímevel, jelezve, hogy csak hasonló, de nem a *Koppar Köldüs* előtti nyelven ír.⁵²

A *Koan III.* által felvetett megközelítés, amely a vers által imitált médiumra helyezi a hangsúlyt, már látszólag sem idézi meg az élőbeszédet. A *Koppar Köldüs* többször is tisztázott szituáltsága⁵³ végig egyértelművé teszi, hogy írással, mégpedig egy gépirattal állunk szemben, melyben csak minimális mennyiségű javítás, azaz utólagos belenyúlás található. A „jav.” és az utána következő korrekciók a szöveg szerves részei, mellyel azonban lényegileg módosul a szövegben megjelenő írás használati módja ahhoz képest, amit megszokhattunk.⁵⁴

Az itt megjelenő írás hangsúlyosan cselekvés, hiszen benne nemcsak a közlés nyilvánul meg, hanem maga a tevékenység is, hasonlóan, ahogy írógép betűi sem tudnak mást közvetíteni saját magukon kívül, ez az írástevékenység sem (vagy csak alig) tud másról szólni, mint saját folyamatos történéséről: „Irom ezt, szedem eloszedem majd / füüzeteim, vonton elgegeeg eläg merges voltam magam, nem birtam / hol jól kiolvasn mi van szöveg, az pillatan az a pillant elmúlt, / akkor aketzr akor zt kelet volna rOgtzhiteni, akkor volt annak / pillanata, elmúlt.”⁵⁵ Nem arról van szó, hogy a különböző beszédaktusok írásos lejegyzésre

⁵⁰ Ebben az esetben az életmű és életrajz egymásra olvasása a szerző által kiprovokált megközelítés, a Tandori-művek rendszerező olvasása a 70-es évek végétől elképzelhetetlen a magánmitológia, így többek között a madarak figyelmen kívül hagyásával, így Szpéró halála nemcsak életrajzi adat, hanem az életmű legjelentősebb alkotásait döntően befolyásoló irodalomtörténeti tény.

⁵¹ A cím egyben idézet is Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című verséből: „Ha szeretsz, életed legyen / Öngyilkosság, vagy majdnem az.” Bár a Szabó Lőrinc versben ez a sorpár a szerelmért való teljes odaadásról szól, a „vagy majdnem az” különböző olvasatai, amelyek a Te, azaz a megszólított szubjektum stabilizálatlan sokértelműségéhez hasonlóan a később Tandori által címül választott félmondatban is ezt a lebegtetést fedezik fel (BARÁNSZKY-Jób László *Semmiért Egészen*, <https://krk.szabolorinc.hu/05/58m.htm> [utolsó letöltés: 2025.08.21]), vagy a soráthajlás és az ezáltal kiváltott szemantikai átrendeződés teremti meg a halál élet felőli kontaminációját. (BALOGH Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni*, ITK, 2018/1, 38.) Ezek nyomán a költészetnek szentelt élet, minden más irodalomnak való teljes vagy „majdnem” teljes alárendelésére is vonatkoztatható a Tandori-kötet esetében.

⁵² BEDECS, *i.m.*, 158.

⁵³ Például: „Felteszem megint a gepet a teve melle, megy slager müsor, irto ekeg / jav., eleg unalm. Elvetetem sorköz, most beállitotam jól, de / in kabb leszok kovetkez, vizsajltom. Totam. Renget feljegyz / van Mülheim an d. Ruhr, csak remheze kiolvas, fogok düh, bajl.” (TANDORI, *Koppar Köldüs*, 19)

⁵⁴ Vö.: „a hibát hangsúlyosan önmaga részeként felmutató alkotásban az adott hiba értelemképző szerepét megkeresnünk.” SZILÁGYI Zsófia, *A féllábú ólomkatona, avagy a hiba poétikája*, Jelenkor, 2001/1, 82.

⁵⁵ Uo., 23-24.

kerülnek, ahogy az írásaktus kifejezés sem adja vissza az írással itt végrehajtott tevékenységet, hiszen ezen esetekben a nyelv, az írás révén, azt közvetítőleg felhasználva a nyelvhasználó, az írást végző személy hajt végre valamit. A *Koppar Köldüs* esetében azonban az író csak előkészíti az írást arra, hogy a későbbiekben az olvasó a szöveggel interakcióba kerülve, már annak provokációjára válaszolva kezdje el működtetni azt.

Ez a tapasztalat természetesen nem elválasztható attól, hogy a *Koppar Köldüs* a kötet önbevallása szerint írógéppel készült, és a felszínen a hibák ennyire erőteljes jelenléte épp az írógép zavaró hatásából, azaz egyrészt az írás műveletének az emberi testtől való elválasztásából, valamint az idegen nyelvű klaviatúra ismeretlen kiosztásából fakad, amely nemcsak hogy nem tartalmazza a magyar helyesíráshoz szükséges ékezetes karaktereket, hanem bizonyos betűk még más helyen is vannak ahhoz képest, ahogy az általánosan elterjedt magyar kiosztáson megszokhatta a kéz. Ugyanakkor a *Koppar Köldüs* folyamatosan megpróbálja felmutatni saját kialakulását: „zavar, hogy ö es ü / tenyleg van, de e es i es a es ő es ü – nyilvánvalóan / az ekezet hiányzik ezekről is – nincs”.⁵⁶ Ennek a kijelentésnek az iróniáját épp az okozza, hogy az írógépre szabott nyelven kívül létező karakterek használata lehetetlenné válik ugyanezen a nyelven keresztül.

3.2.2. Mottók

A kötet recepcióját végigtekintve feltűnő, hogy a kötet elején álló mottóknak mekkora figyelmet szentelnek az értelmezések. Amennyiben a szövegeket elrejtí a módszer, úgy ez a három mottó a folyamat megindoklásaként olvasható. Ezek közül kettő megismétlődik a kötet végén is, ott már az eredeti, torzítatlan formájukban. Egyrészt ennek az ismétlésnek következtében, másrészt mivel Tandori az ismert költeményekből kevésbé ismert részleteket választott, így pedig hangsúlyeltolódások révén a kanonikustól élesen eltérően értelmeződnek ezek a szöveghelyek, betekintést is nyújtanak a *Koppar Köldüs* egészét alakító eljárásokba.

A legelső mottóul választott versrészlet a magyar irodalom talán legismertebb, legtöbbet elemzett költeményéből, József Attila *Ódájából* származik:

Mnt alvdt vrdrbk
ugijj hulnk eled
ezk a szavk.
A let dadg,

⁵⁶ Uo., 10.

csupan a.

Már itt megjelenik a szavak (és az elütések révén a karakterek) esetlegessége, amelyek alvadt vérdarabokként hullanak az olvasó elé, a halál képzetét már itt érvényre juttatva, a betűt, a leírt szót élettelenként beállítva, amelynek tiszta átadása egyébként sem lehetséges: „a lét dadog”. Fontos ugyanakkor, hogy a következő, „csak a törvény a tiszta beszéd” sornak csupán az első két szavát közli, azt szintén átírva, majd pedig egy saját maga által beszúrt ponttal a verset erőszakosan le is zárja. Míg Szilágyi szerint ezzel azt hangsúlyozza, hogy „[a] *Koppar Köldüs* kontextusában viszont nem »a törvény a tiszta beszéd«, hanem a halál vagy éppen a halált túlélő szeretet”,⁵⁷ amely állítás ugyan a következő, Jékely-idézet fényében indokolt is, ám nem veszi figyelembe az idézetbe beleszúrt pont lezárságát. Bár az olvasónak önkéntelenül a fülébe cseng a sor folytatása – Tandori erre számít is, ahogy arról a harmadik mottó aláírása is tanúbizonyságot tesz –, elhagyása nemcsak azt kérdőjelezi meg, hogy a törvény tiszta beszédként funkcionálhat-e, hanem hogy egyáltalán lehetséges a tiszta beszéd önmagában, vagy pedig a törvény teszi lehetővé a tiszta beszédet, szabályok közé szorítva azt.

A következő mottó Jékely *Korai bucsúztatójának* átírata:

Tlalkozst Vled mst hl kresk,
hl s mre jarsz, mifele csilgn?
Utanad micsd letrat ereßk,
hl indljk megmicsda nyomn,
hgy fjdlmmban mindjrt mg ne vesszk?

eredetileg a költő édesanyjának akkor még csak sejtett halálára íródott, a *Koppar Köldüs* kontextusában a megszólított azonban egyértelműen Szpéro, akinek halála az egész kötetben tematizált utazást lehetővé tette. A „hol s merre jársz, miféle csillagon?” sor az előzményekben már tárgyalt Szpéro-látomásokat idézi fel újra, másrészt pedig előrevetíti a *Londoni Mindenszentek* központi kérdését is, merre, „ugye – ott – lám” van-e a kedvelt madara?

A harmadik idézet MI NTUGYJUK-tól származik, azaz Márai *Halotti beszédének* egy fél sora: „lehull az ekezet”. Az eredeti forrás elhallgatása rávilágít arra, hogy Tandori ennél, valamint feltehetően a másik két részletnél is számít az olvasó műveltségére, arra, hogy nemcsak az idézetek forrását képes felismerni, hanem annak eredeti helyét is, mintegy

⁵⁷ SZILÁGYI, i.m., 69.

utánahallva a folytatást. A Márai-idézet ugyan csak egyszerű instrukciónak tűnik az idegen nyelv és írógép ékezetmentességére vonatkozólag, ugyanakkor a vers egészében a nyelvvesztéssel együtt artikulálódik a kultúra- és identitásvesztés is, mint a nemzethalál vízióját kísérő gondolatok.

Ugyan Szilágyi a kötetéről szóló kritikájában csak az első két idézetet olvassa össze, a harmadik idézetet is ideemelve nem csak az „élet és halál viszonyát a dadogás és a tiszta beszéd ellentétével azonosítja”;⁵⁸ a halál motívumában az identitásvesztés, ideértve ezzel a nyelvvesztést is, benne foglaltatik. Az oldalon szereplő negyedik mottó, „visza? nemvisza fordílj, metr mrt csk legfljb uj fordíltt remlek”, amely T. S. Eliot *Hamvazószerda* című versének Vas István-féle fordítását visszhangozza jelentős módosításokkal. Ez az idézet nem ennyire negatív konnotációktól terhes, hanem sokkal inkább egy új, igaz, az előzőekkel egyenrangú fordulatot helyez kilátásba, amennyiben pedig az „eredetijével” is összeolvassuk, itt is megjelenik a hangról való lemondás motívuma.

Mindhárom idézetben közös, hogy az eredeti, jelentős értelmezői hagyománnyal rendelkező alkotásoknak meglepő, nem a legtöbbször kiemelt és az eddigi olvasatokban fontosnak feltüntetett részleteket ragad ki, valamint az írógépes történő átírás következtében teljesen egyedivé és a magáévá teszi ezeket a szövegeket Tandori. A meglévő információkat a saját terébe emeli át, a saját lejegyzőrendszerét felhasználva,⁵⁹ így pedig szerves részévé váltak a *Koppar Köldüs*nek.⁶⁰ Ám éppúgy mint a művészeti appropriáció legtöbb esetében, itt is a felhasznált művek radikálisan intellektualizálódnak,⁶¹ hiszen befogadásukhoz az eredeti, két esetben is rejtett kontextus ismeretén túl fel kell ismerni a rontott szöveget, miközben Tandori nem hoz létre új művet, „csupán a mű kritikájának kísérletét”,⁶² amennyiben azokat a *Koppar Köldüs*re vetíti és új, az eddigiektől eltérő értelmezést tesz lehetővé.

A mottóoldal egészét vizsgálva így sokkal inkább az identitásvesztés, az önmagunk identitástól való megfosztása kerül előtérbe, amely azonban épp azért válik szükségessé, mert csak innen lehetséges egy újabb fordulat végrehajtása, a valamiképpen előremutató továbblépés lehetősége. Ennek azonban része az identitást hordozó nyelv elemekre történő lebontása is, ezzel megágyazva a nyelvteremtés lehetőségének is. Fontos megjegyezni, hogy

⁵⁸ SZILÁGYI, *i.h.*

⁵⁹ MANOVICH, Lev, *Remixelhetőség = Hatalom a mobiltömegek kezében*, szerk. HALÁCSY Péter, VÁLYI Gábor és Berry WELLMANN, Bp., Typotex, 2006, 79

⁶⁰ Uo., 82.

⁶¹ GÁLOSI Adrienne, *Átöröklés: az eredetiség és reprezentáció összefonódása a nyolcvanas évek művészetében = Hagyomány és eredetiség. Tanulmányok*, szerk. Wilhelm Gábor, Bp., Néprajzi Múzeum, 2007, 136

⁶² Uo., 140.

az első két mottó helyes újraközlése az utolsó oldalon kiegészül egy, az egész kötetet relativizáló kijelentéssel: „Etc., a több ivagy-vaigy.”,⁶³ amely ismét félreütéseket tartalmaz, jelezve, hogy végső soron erre a műveletre mindig is van lehetőség, miközben sosem számít igazán. További fontos mozzanat, hogy Tandori ezeket a mottókat hatványozottan kisajátítja az újragépelés következtében, előrevetítve az olvasó szerepét a kötet folyamatos újraírásában és újraalkotásában.

3.2.3. Vers és próza

A *Koppar Köldüs* magát többször is verseskötetnek nevezi, a benne található szövegeket pedig verseknek, bár az az állítás, hogy voltaképpen egyetlen egy, némileg szerkesztett,⁶⁴ a körülmények közrejátszása miatt néhol széttört monológgal állunk szemben, szintén tarthatónak tűnik. Ugyanakkor a szövegek nyelvezetével való behatóbb foglalkozás előtt érdemes tisztázni azt a triviális kérdést, hogy lírát vagy pedig prózát olvasunk-e, már csak azért is, mert a *Koppar Köldüs* írógépkopogáson átzajló nyelvezete erőteljesen lecsupaszított, költői képektől szinte teljesen mentes. Prózavers volta éles kontrasztba helyeződik a *Londoni mindenszentek* kiművelt leoninusaival, valamint a költői képek itt található kavalkádjával. Ugyanakkor nem a *Londoni* az egyetlen összehasonlítási alap, amennyiben a kötet műfajiságára akarunk rákérdezni.

A *Koppar Köldüs* párkötete, a *Döblingi befutó* egy évvel később jelent meg, benne a korábban már említett *Immoralien Development* egy kibővített változatával. Ezt a részletet ugyanaz az írógépiesített írásmód jellemzi, mint a *Koppar Köldüst*, ugyanakkor kifejezésmódja jelentősen eltér. Az összevetést továbbá megkönnyíti az is, hogy a *Döblingi befutó*ban és *Koppar Köldüs*ben szintén szerepel az a jelenet, amikor Tandori Szpérót holtan találja.⁶⁵ A két részletet összevetve a *Koppar Köldüs*beli változat sokkal tömörebb, koncentráltabb, a szabadversből itt már kikopott ritmust az utolsó szakaszban a „komoly” szó folyamatos ismétlődése próbálja valamelyest visszaállítani, éppúgy mint ahogy a kötetben sok helyen a nyelvhasználati sajátosságokba belezavarodott alkotó a folyamatos ismétléssel próbálja a maga számára is érthetővé tenni alkotását.

3.2.4. Írógép

A *Koppar Köldüs* koncepciózus egysége a Tandori-életművön belül egy azidáig sem elért, ám ezután folyamatosan vágyott fokra jutott el, amelynek éppúgy része volt a kötet

⁶³ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 76.

⁶⁴ Amelyről rögtön a kötet elején beszámol: „Ezt a vegén irom, ide elejere tesz” (UO., 9.)

⁶⁵ UO., 26.

makulátlanul egyszerű, Times New Romanra hajazó betűtípussal történő szedése, mint az ezzel másolni kívánt, a mítoszáért nagyrészt felelős⁶⁶ írógéppel történő írás, melynek bejelentése ha nem is a borítón vagy a szennycímlapon, de a tényleges szövegtömb kezdetén megtörténik, ahol már rögtön elkezdődik az ékezetekkel – és így a nyelvrontással – való folyamatos játék: „(Hogyminirodot: nemlac, mirodot nemlasztc. Sajn. En van voltl pontsg / toöerkvoöü, elmond trkvöo, nemlactsz, mimondtel, nelmac hogymondtl.)”⁶⁷ Mindegyik itt idézett tulajdonság legalább annyira fontos, mint az, hogy ekkorra már másodszor közli velünk, hogy a kötetben verseket találhatunk. Az írógéppel való írás, irodalmi értelemben vett alkotás a megjelenéskor, 1991-ben, de a szövegek állítólagos készültekor – „1970-es es nyolcvanas évek, es konkrétan 1990 majus” – sem volt már újdonság,⁶⁸ ahogy az a belátás sem, hogy írást lehetővé tevő eszköz, médium technicizálódása nemcsak a folyamat mechanikai részét változtatta meg, hanem az íráshoz való viszonyulást is.⁶⁹

Ahogy az írógép leválasztotta az írást a testtől, egyúttal az írás folyamatát hozzárendelte a sokszorosíthatósághoz, hiszen a létrejövő írásjelek nem egyedi, alkalmanként unikális betűk voltak, hanem ugyanannak a formának a tintalenyomatai. Ez a tapasztalat, tehát az unikalitásuk révén térben és időben egyaránt eltérő betűk hiánya szintén tematizálódik a kötetben: „nem lenne ket n, lehetne így írni, hogy „lene”, nem / „lene” ket n, ket enn stb., valami mas terbe kerülök at”.⁷⁰ Ennek a megoldásnak a révén a gépirat önmagában közelebb került a nyomdából kikerült könyvhöz, illetve a nyomdai előkészítés folyamán használt betűszedőgép ugyanígy az írógéphez közelít mechanikájában. Arra, hogy a *Koppar Köldüs* egy ilyen, a sokszorosítást és a másolhatóságot előtérbe helyező mediális környezetben jelent meg, tudatosan rá is játszik, hiszen az elején feltünteti, hogy 8. jav, azaz 8. javított kiadás.

Az írógép embertől való függetlensége nemcsak a tollal való szembeállításából fakad, hanem az írógép megjelenésével nagyjából egy időben elterjedő, félig automatikus eszközök – egyéb mechanikus íróeszközök, órák, óraművek – szintén nagyban hozzájárultak

⁶⁶ BEDECS, *i.m.*, 152.

⁶⁷ TANDORI, *Koppar Köldüs* 3. Fontos megjegyezni ugyanakkor, hogy csak a betűtípussal imitálja a kötet az írógépes írásképet. Egy élethűbb imitáció található a *Döblingi befutó* első oldalain, ahol az írógépre jellemző elfolyások, valamint monospace betűk szerepelnek. TANDORI, *Döblingi befutó*, Bp., Magvető, 1992, 7.

⁶⁸ Az írógép irodalom- és sajtótörténetéről lásd: LENGYEL András, *Irodalom és modernizmus – kollíziós szerkezetben*, Szeged, Quintus, 2017.

⁶⁹ Ennek a legismertebb példája Friedrich Nietzsche levélben megfogalmazott gondolata, miszerint „[a]z íróeszközeink is hatnak a gondolatainkra.” (Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken). Nietzsche írógéphez való viszonyát elemzi, és idézi: KITTLER, Friedrich, *Gramofone, Film, Typewriter*, ford.: WITHROP-YOUNG, Geoffrey, Stanford, Stanford University Press, 1999, 183-266, különösen: 200-206.

⁷⁰ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 10.

ahhoz, hogy az embertől független, önálló tevékenységet hajtanak végre.⁷¹ Az, hogy a gépelés az írógép pusztá működtetésénél többet rejt magában, és ez az aktus elkülönül a hagyományos értelemben vett írástól, Tandori is jelzi: „Szpéro most azért kivettem az ékezeteket, meg rendesen csinálom / a gépelést.”⁷² Itt, a szeretett madárra emlékezve, kiteszi az ékezetet, nem az ékezetes betűt nyomja le vagy használja, hiszen azok nem állnak rendelkezésre az írógép klaviatúráján: Ezen a helyen utólagosan, és jelezve belenyúl a nyers, írógéppel leírt szövegbe, rendesen csinálja a gépelést, melynek folyamata tehát, ami az emberek közti kommunikációra teszi alkalmassá a gép által írt szöveget, magában foglalja a javítást, az utólagos belenyúlást – ezzel szükségszerűen valamennyire az értelmezést is – míg az írás, a feljegyzések mechanikus készítése megengedi, hogy a szöveg a létrehozó médium logikájának megfelelően alakuljon ki. Az utólagos belenyúlás képzetét erősíti az is, hogy rögtön ezután Szpéro neve már Szperoként szerepel.⁷³

Az írás és a gépelés folyamatának szétválasztása Tandori életművének esetében nem kizárólag a *Koppar Köldüs* sajátja, hanem máskor is előkerül, az életmű természetesen bővelkedik az írásjelenetekben, a költői életművel párhuzamosan futó esszéikben szintén megtaláljuk ennek a nyomát: „A dolgozatot „betűhibára” átjavítgatni odaülök a középső asztalhoz, hogy még élő legkedvesebb verebem - mind kedves! – lásson”.⁷⁴ A javítás itt is szorosan hozzátartozik az írás tevékenységéhez, annak egyfajta lezárása.⁷⁵

A *Koppar Köldüs* nyelve ugyanakkor nem csak az írógép által lett befolyásolva. Tóth Ákos sorra veszi azokat a jelenségeket, melyek megjelennek az írásképből, és ezeknek csak a töredéke tudható be a félreütéseknek és az idegen írógépnek, úgymint a szóközök és karakterek elhagyása, ám az eltorzított, eredetinek vélt kifejezés hangzóságán alapuló („lác”) vagy a karakter grafikai hasonlóságon alapuló pótlása („19%9 m+jus§ 2ß=7 regl”) már nem magyarázható a félreütésekkel, hanem az írás hangzó és képi vetületét egyaránt kihasználó,

⁷¹ TROFIMOVA, Evija, *Paul Auster's Writing Machine*. New York: Bloomsbury Academic & Professional, 2016, 78.

⁷² TANDORI, *Koppar Köldüs*, 23.

⁷³ i.h.

⁷⁴ TANDORI, *Túl...minden effélén = „Figyeljétek a mesélő embert”: Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről*, szerk.: RADVÁNSZKY Anikó, Bp., Ráció, 2013, 557.

⁷⁵ „[A]z „írásjelenetnek” a képlete mindig es általánosságban: a szemantikus tematizálás pusztá írásában is (a szövegben, a nyelv tekintetében) *emellett mindig is* ott van a gesztus imperatívusza, a (testi vagy mediális) technológia; és a test értelemben vagy értelemre való rendszabályozása, pontosabban a médiatechnika *sohasem* létezhet anélkül, hogy *együtt lenne* a szöveg iratával, a nyelv tekintetében. Tehát az, ami a nyelv tekintetében az íráshoz tartozik, mindig es általánosságban radikálisan módosítható a gesztus és a technológia által; az író-test mindennemű instrumentalitása meghatározó módon lép be az írásjelenetbe, amennyiben ez az instrumentalitás az irat struktúrája által meg alapozott.” CAMPE, Rodiger, *Az írásjelenet*, ford. TAMÁS Ábel = *Metafilológia* II, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA GÁBOR, Bp., Ráció, 2011 740.

a sakkversek esetében látott rímmel rokon képi vagy éppen hangzó metaleptikus viszony látható itt.⁷⁶ A kötet ilyen értelemben nemcsak, hogy hangalakkal nem rendelkezik, hanem tiszta írásbeliségről sem beszélhetünk, hiszen bizonyos félreírások csak a hangzó változat ismeretében értelmezhetők. Ezzel szemben előfordul, hogy nem a hangalak, hanem egy archaizáló írásmód köszön vissza a félreütésekben („viczes”).

Ennek ellenére mégis furcsának tűnik az a kijelentés, hogy az itt megjelenő nyelv „egy megbízható és megtanulható szabályokat nélkülöző vadidegen nyelvként lép elő, éppen azáltal, hogy az értelemkonstitúció grafikailag és grammatikailag egyaránt véletlen eseményeiben engedi magát megtapasztalni”,⁷⁷ hiszen Tandori többször vall arról, hogy miként tartja magát a szabályokhoz az írás közben, még ha ezek nem is a szó szerint értett nyelvtani, grammatikai vagy éppen stiláris szabályok, hanem a gép használatára vonatkoznak közvetlenül. A gép kiteljesedése teszi lehetővé ezt az írást, azaz a gép kikényszeríti a rajta található jelek, mint a matematikai műveleti jelek, idegen betűk, valamint a különböző archaikus ligatúrák és grafémák felhasználását. Nem az írás, hanem a gép teljességének megjelenítése válik az elsődlegessé. Ezek a szabályok ugyanakkor még nem nevezhetők írásszabályoknak, ám a hagyományos értelemben vett grammatikai vagy stiláris szabályok ezt nem tennék lehetővé, valamint a véletlent is csak javítás után tudnák kiszorítani a könyv szövegéből.

A *Koppar Köldüs* nyelve az írógépen lejegyzett nyelv: ez nem jelenti azonban azt, hogy csak az írás befolyásolta létrejöttét. Ahogy az előzmények esetében az állati akusztika is fontos szerephez jut, ahogy a lovak és madarak nem teljesen érthetően szólalnak meg, amely hasonló írásképpen nyilvánul meg, mint itt a gépírt szöveg, úgy a kötetből szintén kihallatszódik néha a beszélt nyelv, azaz a beszélt nyelvi, általában írásban nem jelölt azonosulások leképződnek az írásban, valamint a beszélt nyelvi „fordíthatóság [...] nyomai vagy romjai”⁷⁸ is a nyelv akusztikus természetének lenyomataként jelennek meg. Ezek azonban csak törmelékek, melyek arra szolgálnak, hogy a gyanútlan olvasót ideig-óráig hamis biztonságérzetben részesítsék, hiszen ahogy fentebb láthattuk, a gépírásképp számos összetevőből rakódott egymásra: a hangzóság mellett a grafikai hasonlóság és az archaizáló-ironizáló fordulatok is alakították. Létrejötté tehát közel sem olyan természetes, mint ahogy azt a *Koppar Köldüs* szövegei sejteni engedik, ugyanakkor nem tekinthető teljes mértékben utólagos, belenyúlós roncsolásnak sem, egy a szabályok kötöttségéből kitört, szabadabb, épp

⁷⁶ TÓTH, „Aachenben az ember ráér”, 78.

⁷⁷ KULCSÁR-SZABÓ, i.m., 152-153

⁷⁸ Uo., 154.

az írás gesztusértékeire, valamint pillanatnyi lehetőségeinek teljes kihasználására figyelő nyelvhasználat az, amely megjelenik a kötetben.

Ezekkel együtt sem válik vitathatóvá az az állítás, hogy a *Koppar Köldüs* nyelve csakis írható – olvasni is nehezen olvasható –, de egészen biztosan nem felolvasható, ennek következtében pedig hallani szintén csak az írógép kopogásán keresztül lehet.

Az, hogy a kötet szövege csak és kizárólag írásos formában tud létezni, együtt jár azzal is, hogy a rögzítettsége miatt megfejthetőnek tűnik fel. Fontos tisztázni, hogy a *Koppar Köldüs* szövege nem dekódolható, de ennek ellenére csak az olvasó saját feloldási kísérleteinek köszönhetően válik értelmezhetővé. Bár mindenképp kényelmes (és a rejtvényfejtő Tandoritól egyébként sem idegen) megoldás lenne egy mechanikus sifre alkalmazása a szövegekre, ez épp a fentebbiek miatt nem megoldható. Ám a romlott nyelv értelmezése mégis szükségessé teszi, hogy az olvasó lefordítsa saját magának az olvasottakat: nem minden esetben található egyértelmű, szóról szóra kibogarászható 'hétköznapi' szöveg. Épp ezért a *Koppar Köldüs* írásképe kettős értelemben is privát: a feljegyzések naplószerűsége, valamint az egyénített írásmód szintén azt sugallja, hogy sietősen lerótt magánjellegű szövegekkel van dolgunk, valamint azt sem lehet megállapítani, hogy teljes mértékben egyedi szöveg/értelmezés születik az olvasás során.

Csak ezekben az értelmezésekben tud létezni ugyanakkor a szöveg, ám ez sem jelenti teljes mértékben, hogy ez a folyamat mindentől független, kötetlen és szabad lenne. Tandori megteremti annak az illúzióját, hogy az itt található szövegek visszaállíthatóak az 'eredeti', 'helyes' alakjukba a nyitó- és zárómottókkal, ezzel gúzsba kötve a lehetséges olvasatokat is. Hasonló funkciót tölt be a „jav.” utasítás, amely szintén a helyreállíthatóság felé tereli az olvasót, elhítelve, hogy az értelmetlen részegységek értelmessé tehetőek, és ezekből végül egy koherens, a magyar nyelv, valamint a történetvezetés szabályainak megfelelő szöveg fog összeállni. Bár az illúzió fenntartása végett ez némely részletekre igaz is, ugyanakkor nem terjeszthető ki a szövegek egészére.

Ezt az illúziót tartja fent annak az alapos bemutatása is, hogy a szövegeket éppen akkor írják. A *Koppar Köldüs*ben szereplő írásjelenetek,⁷⁹ – hiszen nemcsak a létrejöttét befolyásoló mediális körülményekre, hanem a tényleges elkészültére is aktívan reflektál – ugyanakkor mindig egy mostról, egy éppen zajló gépelési folyamatról tudósítanak, melybe csak beszüremkedik a retrospektív elbeszélésként megidézett múlt, vagy az éppen tervezett

⁷⁹ Mint például : NAP NAGY SETANP! *DE MEG ELOÖET FELJEGYZEZES REGL*”, vagy „Ez regl jegyzet.”, vagy „ezt mar irtam, tudom mit toll irt / ot irmt hat”. (TANDORI, *Koppar Köldüs*, 12)

jövő: „telefonod / fogon várni”.⁸⁰ A gépirás önálló cselekvés.

Az írógéppel készült feljegyzések magánjellegűnek, privátnak tűnnek fel, nem csak a vershez kötődő konnotáció miatt. A befejezetlenség-érzetük a folyamatos hibajelenségekből fakad, épp ezért nem úgy tűnik fel, mintha egy kész és közreadásra érett művel állnánk szemben, ezzel mintegy kifordítja azt a berögződést, hogy a kézirat a gépiratot megelőző szakasz, még vázlat, csak a tisztázott és az írógép révén olvashatóvá tett gépirat tarthat igényt a befejezett státuszra.⁸¹ A privát jelleget erősíti, hogy sem az írás, sem az iratok terébe nem hatol be a szerzőn kívül más személy: csak és kizárólag technikai közvetítés révén kerülnek kapcsolatba az alkotóval. Így van jelen a szövegben Madonna (az MTV közvetítéseiben),⁸² valamint a Tandori-életmű örök másikja,⁸³ a feleség alakja,⁸⁴ aki csak telefonhívások révén kerül bele a szövegbe.⁸⁵

Hasonló tendencia figyelhető meg a kötet recepcióját áttekintve, az egyes elemzési kísérletek ugyanis folyamatosan más és más mediális kontextusba helyezik a *Koppar Köldüst*. Míg Bányai csak a ceruzához nyúl, hogy kiegyengesse a szöveget kritikus-korrektorként,⁸⁶ amelyről végül belátva a hiábavaló próbálkozást, letesz, addig Bedecs László újabb és újabb médiumokat vezet be annak érdekében, hogy a szöveg pozícióját az élőbeszédhez tudja visszavezetni.⁸⁷ Miközben próbál eltávolodni az írógéptől, egy másik technikai médiumot talál meg, a diktafont, ám ettől sem tudja eltávolítani minden médium elkerülhetetlen velejáróját, a zajt,⁸⁸ amely épp ezért az írógép jelenlévő, gyakorlatilag készen kapott helyzetéhez vezeti vissza. Még azt az állítást sem lehet tartani, hogy a diktafon az értelmezést a szóbeliséghez vezetné vissza, hiszen annak az archiváló mivolta gyakorlatilag csak az írás mintázatait alkotja újra. Ugyanígy, a zaj egy részéért felelős gyűrődés is megjelenhet a papír esetében is: „A gép tepte papírt”,⁸⁹ olvashatjuk a meglepően rövid, csupán 3 soros UJAB VERVRSERS után közvetlenül.

⁸⁰ Uo., 16

⁸¹ TROFIMOVA, i.h.

⁸² TANDORI, *Koppar Köldüs*, 20.

⁸³ Uo., 22.

⁸⁴ „Oörlsz tenaanaka gepnek, / mondj feleségm” A feleség kitüntetett szerepét jelzi, hogy nála nem kerül magyarázatra a folyamatosan helyesen („féleségem, most ez lett egy ilyen kifejezés (Uo., 9.) használt, de a szabályokat épp a hétköznapi szóhasználatból való eltérés miatt megszegő megszólítás.

⁸⁵ „A teve megy, ma feleségem mindjar telefonál, varom.” Uo., 20.

⁸⁶ BÁNYAI, *Egy talált nyelv megtisztítása* = Bányai, *Talán így*, Novi Sad, Forum, 1995, 123. Tandori maga is bevallja, hogy a javítás feladatát egyszerűen átruházta valaki másra: „javít se neki kelletik” TANDORI, *Koppar Köldüs*, 11.

⁸⁷ BEDECS, i.m., 153

⁸⁸ KITTLER, Friedrich, *Jel és zaj távolsága*, ford. LÖRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Ráció, 2005, 455.

⁸⁹ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 56.

Ezek a képzetek az írás hagyományos felfogásából fakadnak, mely visszavezeti azt a beszédre, és részben annak funkciójával, a kommunikációval ruházza fel. A kötet jelentős részét kitevő szövegek esetében ugyanakkor nem egy kommunikációs, hanem feljegyző, regisztrációs igénnyel találkozunk.⁹⁰ A Maurizio Ferraris által felvázolt dichotómiában a beszéd elsődleges célja a kommunikáció, a közlés, szemben az írással, amelynek elsődleges feladata a regisztráció. Ebből a felosztásból kiindulva a *Koppar Köldüs* szövegei is elsősorban feljegyzésekként értelmezhetők, amelyek nem a közlés igényéből, hanem a regisztráció szükségszerűségéből születtek.⁹¹

Ez a megállapítás abban az esetben lenne tartható a *Koppar Köldüs* esetében, ha egy lezárt, tisztázott és alapvetően olvashatónak szánt szövegről lenne szó, ám mivel ezen kijelentések egyike sem tartható fent a kötet alaposabb vizsgálata esetében, éppen ezekből a tulajdonságaiból válik lehetségessé a jelentés felfejtése. A lezáratlanság, tisztázatlanság legékesebb példája a „jav.” folyamatos visszatérése a szövegben, mely – ahogy arra már utaltam – ebben az esetben, az életmű korábbi szakaszaival ellentétben, megbontja a szöveg egységét. Provokációjának egyértelműen az olvasó a címzettje, aki választhat: vagy figyelembe veszi a javításra való felszólítást és működtetni kezdi a szöveget, vagy pedig nem törődik vele – érdekes kérdés, hogy az utóbbi esetben beszélhetünk-e annak teljes elolvasásáról?

Amennyiben az előbbi választja, úgy a szövegeknek tulajdonképpen társalkotója lesz. Ez nem idegen az írógép szellemiségétől sem, hiszen eleve kész dokumentumok elkészítésére tervezték, így pedig authorrá avatja annak használóját. Az írógép részben elmosza az eredeti kéziratot övező vallásos tiszteletet és tudományos érdeklődést is,⁹² megszüntetve ezzel az azt körbevevő aurát.⁹³ Ezt épp a javítás állítja vissza, mely során az alkotó saját, felismerhető kézírásával látja el, javítja és ezzel egyben véglegesíti a dokumentumot.⁹⁴

⁹⁰ *i.h.*

⁹¹ FERRARIS, Maurizio, *Hol vagy?: A mobiltelefon ontológiája*, ford.: Gál Judit Bp., Európa, 2008, 82.

⁹² SINA, Kai, SPOERHASE, Carlos Spoerhase, *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, Zeitschrift für Germanistik, 2013/3, 607-608.

⁹³ Lásd: BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. BARLAY László et al. In Uő, *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 301–334.

⁹⁴ A hibák kézzel való kitörlése, a helyes alak helyreállítása ebben az esetben hasonló logikát követ, mint ahogy Jacques Derrida az aláírás hitelesítő jellegét leírja: „Egy írott aláírás magában foglalja, hogy az aláíró aktuálisan és empirikusan nincs jelen. Ugyanakkor, mint mondják, jelzi, hogy az aláíró jelen volt egy múltbéli mostban (amely megmarad jövőbéli mostnak), vagyis megtartja és megőrzi azt egy általános mostban, a mostbéli fennállás transzcendentális formájában. A fennállásként tekintett általános most valamiképpen bele van írva az aláírás mindenkor evidens és mindenkor egyedi jelen idejű pontszerűségébe vagy fel van tűzve rá. Ebből fakad minden kézjegy titokzatos eredetisége. A forrásra való rácsatlakozás érdekében az aláírás eseményéből és formájából az abszolút egyediséget kell megtartani: egy tiszta esemény tiszta reprodukálhatóságát.” DERRIDA,

Éppen ezért válik különösen fontossá, hogy Tandori Szpéro nevénél nyúl bele kézzel a gépiratba, hitelessé avatva azt. A gépirat aurával való felruházása egyfajta vallásos tiszteletnek is beillik, amely aztán majd a kötet záróversében, a *Londoni Mindenszentekben* teljesedik ki.

Bányai János sokat idézett ceruzával való belenyúlása a korábban említett szempontból így egy újabb jelentőséget nyer, mely során ezzel a művelettel az olvasó magát avatja alkotóvá, társalkotóvá, a számára végleges szöveg megalkotójává. Ennek az eljárásnak természetesen megvan a létjogosultsága az egyéni olvasatok esetében, ugyanakkor a szöveg tényleges tétje épp az, hogy hogyan válik képessé különböző szinteken végigvinni ezt az eljárást úgy, hogy közben nem válik monolitikussá és saját tartalmának közvetője is lehet mindeközben.

Az írógép emellett lehetőséget teremt az írás és olvasás műveletének olyan szétválasztására, amely mégis megőrzi a tevékenységek egységét. Ez a tulajdonsága, együtt azzal, hogy az írógépen történő írásnak nincs meg az a tradicionális vetülete, amely a kézírásnál a hibát szintén a dokumentum részévé avatja, lehetővé teszi, hogy a wittgensteini szabálykövetés – talán Tandori által ekkor még nem is sejtett módon – artikulálódjon a használata során.

Az írásnak és a kommunikációnak természetesen megvannak a maga szabályai, mint például a nyelvtan vagy a helyesírás, amelyek alapvetően a kommunikációt megkönnyítendő, a kétértelműségeket elkerülendő vannak rögzítve. Ugyanakkor ezek háttérbe szorítása nemcsak a szabályok ellenében képzelhető el, hanem egyfajta saját szabályrendszer kidolgozásával is, amely hangsúlyosan a cselekvés közben jön létre.

Ez ugyanakkor látszólagosan eltünteti a jelentést, hiszen az ezt létrehozó folyamatokat veszi ki mögüle, ám ebben a felfogásban nem egy előre definiált, hanem a nyelv alkalmazásából, valamint annak kontextusaiból fakadó értelmezhetőséggel állunk szemben. Épp ezért ezen a ponton válik lényegi kérdéssé, hogy a *Koppar Köldüs* esetében mit tekintek a művészi önkifejezésen túl a szöveg vállalt, vagy éppen színlelt feladatának.

A kontextus több szinten is adott: egy eleve meglévő gyakorlatba (a gépelés) illeszkedik bele, valamint az életmű kontextusai épp amiatt folyamatosan hozzáférhetőek a feltételezett olvasó számára.

Az olvasói gyakorlat számára ez az írásmód meglehetősen nagy területet hagy, amennyiben csak a kötet nyelviségére támaszkodunk, mivel senkitől sem várható el, hogy

Jacques, *Aláírás esemény kontextus*. ford. KICSÁK Lóránt. = ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum Kiadó, 2015. 67.

rendelkezzen a megfelelő nyelvi előképekkel, amelyek lehetővé teszik az olvashatóvá tételt, épp ezért bármilyen olvasat, behelyettesítés és javítás elfogadható lenne.⁹⁵ Ez azonban kizárja a jelentés bármiféle normatív lehetőségét. Azonban, épp a javítások jelenléte irányítja arra a figyelmet, hogy ebben az esetben egy származtatott nyelvvel van dolgunk, amelyet általuk – talán – lehetséges visszavezetni 'közmagyarra'. A valódi kérdés természetesen az, hogy szükséges-e ez, de ezt még megelőzi az a kérdés, hogy az értelmezéshez szükség van-e erre a lépésre.

3.2.5. „jav.”

A „jav.” már a *Celsius* óta fontos része Tandori költészetének, annak a jelölése, hogy az olvasót is bevonja a szöveg alakításába, létrehozásába.⁹⁶ Holott a pályája elején, *A mennyezet és a padló* 44. szonettjében a hibáról még kifejezetten szorongással ír:

Nagyon szépen köszönöm a sikert,
tudom, milyen kétedetű.
Elég ha rosszul jön ki egy betű,
és a hibát radír nem törli el.
vagy örökösen törleszteni kell⁹⁷

Ugyanakkor a *Celsius* verseinek esetében ez az utasítás még nem törli az előtte álló részt, pusztán zárójelbe teszi, hiszen a költemények kötött metrikája csak ezen a módon jön ki.⁹⁸ A *Koppar Köldüs* szabadverseinek esetében ugyanakkor ez a megkötés nem áll fenn, a „jav.”-ban itt már kifejezetten az a szándék nyilvánul meg, hogy az olvasó ennek az utasításnak az értelmében saját maga javítsa a szöveget, akár fejben, akár – visszaulva Bányai felvetésére – ceruzával, vagy a szöveget újraírva. A hiba a javítási szándék ellenére is a szöveg része marad, még ha zárójelbe tett része is.

Érdekes tendenciája a könyvnek, hogy a „jav.”-ok a kötet előrehaladtával egyre ritkábban fordulnak elő, a második felében gyakorlatilag már csak két szövegben szerepel kétszer, valamint háromszor. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy csak a kifejezetten jelzett helyeken szerepelnének javítanivaló, esetleg értelemzavaró hibák, az eddig leírtak értelmében is hemzsegnének ezekről a szövegek. A jav. sokkal inkább felhívás a javítás általános lehetőségére, azaz a kötetben való folyamatos munka lehetőségére. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ezáltal a hibák kitörlődnének, ahogy azt az íráskép szintén illusztrálja,

⁹⁶ BEDECS, *i.m.*, 149.

⁹⁷ TANDORI, 44. szonett = Uő., *A mennyezet és a padló*, Bp., Magvető 180.

⁹⁸ BEDECS, *i.h.*

hiszen azok részei maradnak az olvasott, befogadott szövegnek. A szöveg tehát egy olyan palimpszesztusként⁹⁹ viselkedik, amely mindig is magán fogja viselni az előző változatok nyomait, miközben egyúttal beismeri, hogy sosem lehetséges végleges, tökéletes változat – elsősorban az írógépnek köszönhetően, hiszen a test és az írás aktusa közötti szakadás következtében sosem válik lehetségessé a tökéletes írásképp, ám részben azért is, mivel a tökéletesség kizárná a szöveg működtetésének lehetőségét, azaz a benne tárolt emlékeket lezárttá, 'holttá' nyilvánítaná.

A javítás nem egyszer alig több jelzésnél, ahogy a következő esetben is látjuk „hogyyvloghtgyvlotoltcv – jav. nem >>c<<”. Ezt a szótorlódást még a szóközök beiktatásával is nehézkes feloldani, a hogy volt különböző elgépeléseinek ismétlődéséből csakis az idegen, az eredeti szóban egyáltalán nem szereplő betűt iktatja ki, egyedül ezzel jelezve az eredeti kifejezést, utalva annak alkotóelemeire. Eközben a két egymást követő, ugyanarra az eredetire visszavezethető, de mégis gyökeresen eltérő szóalak lévén még az a kérdés is felmerül, hogy létezik-e olyan következetesen, algoritmikusan végigvihető eljárás, amely képes legalább az értelmezhetőség legelemibb illúzióját megadni a kötetnek.

3.2.6. Wittgenstein programnyelve

Tandori Dezső irodalmi elemzései, melyek bizonyos szinten akkor is magáról szólnak, amikor másról kíván beszélni,¹⁰⁰ az igen tekintélyesre duzzadt életmű fontos útjelzőivé váltak.¹⁰¹ A magánkánont kijelölő¹⁰² és a kortárs kánont formáló esszéinek¹⁰³ a 90-es évek közepétől gyakran előkerülő szereplője Wittgenstein,¹⁰⁴ akinek elsősorban a fiatalkori

⁹⁹ A palimpszesztusról bővebben: VÁRADI Ágnes, *Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt*, Palimpszeszt, https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm, (utolsó letöltés: 2025.05.15). Várad elemzése kiemeli, hogy „A palimpszeszt a megőrzés és törlés-felejtés különös játékaként tűnik szemünk elé. Az egymásra rakódó rétegekben az egyes rétegek írásai, (írástörédek) megőrződöttségükben vannak jelen a mindig következő rétegben, hiszen a múlt rétegeinek szövedékéből épül fel a jelen rétege. A rétegek írásai azonban a megőrzéshez sajátos módon viszonyulnak: az egyes textusok már nem értelmezhetők a mindenkori jelen réteg felől külön-külön, szinkrón alteritásukban, hiszen éppen a törlés mozzanata által elmosódottan, sőt egymásba mosódottan: globalitásukban vannak jelen. Tehát a múlt rétegeit nem is lehet rétegzettségükben felfedezni: a jelen felől dekódolhatjuk a globalitásukban felsejlő írásjeleket.” A *Koppar Köldüs* esetében az aktuális szövegállapot mindig az előzőleg „helyreállított” kifejezésekből jön létre, ugyanakkor a megoldási kísérletek mindig magukon viselik a korábbi próbálkozások nyomait, melyeket azonban már nem tudunk a jelenlegi szövegértésünktől leválasztani, attól külön szemlélni, értelmezni.

¹⁰⁰ BEDECS, *i.m.*, 185-186.

¹⁰¹ BUDAY Bálint, *A Szerző feltámadása: Beszédpozíciók és értelmezési stratégiák Tandori Dezső önkomentárjaiban*, Forrás, 2024/11, 95.

¹⁰² BEDECS, *i.m.*, 184.

¹⁰³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* = SZEGEDY-MASZÁK, „Minta a szönyegen”. *A műértelmezés esélyei*. Bp., Balassi, 1995, 87., Tandorinál ennek az egyik legtalálhatóbb példája *A zsalu sarokvasa* című kötet. Tandori Dezső, *A zsalu sarokvasa*, Bp., Magvető, 1979.

¹⁰⁴ A Wittgenstein-élmény azonban konkrét dátumhoz kötődik: 1993. augusztus 26 és 29. közötti bécsi tartózkodása során „következett el” Wittgenstein Tandori számára. TANDORI, *Witti és vidékünk* = TANDORI, *Madárzsoké*, Bp., Pesti Szalon, 1995, 142.

munkáit gyakran nevezi meg ihletésként.¹⁰⁵ Épp ezért Wittgenstein Tandorira gyakorolt hatása aligha számít ma már nóvumnak, még ha a költő olvasata – mint oly sok más esetben is – könnyen figyelemelterelő lehet, amely sokkal inkább az önigazolásról, vagy – mint Tandori esetében tapasztalható – az önértelmezésről szól, ugyanakkor az elemző számára támpont, kiindulási alap lehet egyrészt az is, amit a kiválasztó alkotó bevall, valamint az is, amit elhallgat.

Wittgenstein Tandori magánmitológiájának kiemelt alakja, Wittiként – mely névalak egyben a familiaritásra való törekvést is jelzi¹⁰⁶ – ennek az életmű folyamán összeállt magánpanteonnak a sorsszerű találkozástól. Innentől kezdve meghatározó tájékozódási pont, újra és újra megidézett-megrajzolt hős.¹⁰⁷ Azt, hogy ezek a kérdések, kérdéskörök Tandoriban már eleve ott voltak, csupán Wittgenstein-élménye lelkesítően hatott ezek artikulálására, vagy pedig a Wittgenstein-tapasztalat önmagában váltotta ki ezt a hatást, épp az életmű kreáltsága és annak túldokumentáltsága fedi el. Ám a határ, határhelyzetek filozófiai és poétikai megragadhatatlansága (amely Wittgenstein alaposabb megismerése után majd a várostáblákat ábrázoló rajzokban jelenik meg a legemblematisabban Tandori életművében)¹⁰⁸ a *Koppar Köldüs*ben is tematizálódik, a *Londoni Mindenszentek* központi kérdéseként a végső határon, a halálon túl elhelyezkedő Szpéró közvetíthetősége vagy éppen közvetíthetetlensége. Holott a fentebb említett Wittgenstein-élmény csak 2 évvel a *Koppar Köldüs* megjelenése és egy-két évtizeddel a versek bevallott keletkezése után történt meg. Ám Tandori azonnal igyekszik elmosni a kauzalitás láncolatát egy, Wittgensteinen túl az OuLiPo kísérleteihez¹⁰⁹ is köthető gesztussal: „Witti a bevezetőben azt írja: „Ezt a könyvet”(csak kb. fordítom, rövidítve) „főleg az fogja érteni, aki már gondolt a könyvben foglalt gondolatokhoz hasonlókat”. Nem tankönyv tehát etc. Célját elérné, ha élvezetet szerezne kicsit”.¹¹⁰ Ez már önmagában is továbblépés ahhoz az ismeretanyaghoz képest, mellyel Tandori saját bevallása szerint korábban rendelkezett Wittgensteinnel kapcsolatban és ami gyakorlatilag csak a *Traktátus* utolsó pontjának egy szűk látókörű, alapvetően politikai olvasatával volt egyenértékű.¹¹¹

¹⁰⁵ Vö. BABARCZY Eszter, *A szent melengetett helye*, Alföld, 1996/1, 67.

¹⁰⁶ TARJÁN Tamás, *Szent Witt esete az új csillárral: Fejlemények a tandori-életműben, anno 1995*, Alföld, 1996/1, 89.

¹⁰⁷ Wittgenstein filozófiai tézisei újra és újra előkerülnek a Tandori-rajzokon, aki újra és újra megrajzolja a határ-elképzelést (*Witti és vidékünk, Keletbe fült kísérletek*), amelyet nemegyszer humoros formában, rácsodálkozva is próbál találni. Tandori Dezső, *Ördöglakat*, Bp., Pro Die, 2007, 15, 47.

¹⁰⁸ TANDORI, *Witti és vidékünk*, 147.

¹⁰⁹ SZIGETI Csaba, *Mint egy elefánt*, Bp., Kijarat, 2004, 157-159.

¹¹⁰ TANDORI, *Witti és vidékünk*, 147-148.

¹¹¹ TANDORI, *Keletbe-fült kísérletek*, Bp., Terebess, 1999, 34.

Tandori maga így összegzi azokat a tanulságokat, melyek számára a legfontosabbak következményekkel bírtak:

Wittgenstein, akinek művével viszonylag későn ismerkedtem, három fontos dolgot mond (egyebek között; s az ilyen szavakat: »fontos«, szintén csak henyén használhatom; a továbbiakban: használva mind), először is, hogy létezésünk (és önkifejezésünk) nem a világ (ah! nyelvünk kétértelműsége, eleve), hanem csak annak határa. [...]

Azt mondja továbbá Witt: amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Ez témánkba vág, hiszen a fogalmát (henye szó ugyancsak) a legjobban írja körül. [...]

Végül (sok ezernyi egyéb közt) Wittgenstein azt mondja, hogy csak a boldog élet a helyes, filozofikus stb. élet. Végső lemondása, állapítják meg nyugatias gondolkodású értéklői (sic), a végső hedonizmust is tartalmazza, párba-vonja. Élete legvégén is ezt mondta állítólag: Kik azok a? Egy harc elemei. A , mondhatom én. S az egzisztencialista mondást felidézve:, összhangot érzek.¹¹²

Ebben az idézetben is, a túlragozás, túlmagyarázás és porhintés mellett érdemes megfigyelni a korai Wittgenstein hatásának szinte kizárólagos megjelenítését, amely szinte elrejtí a filozófiai vizsgálódások bármilyen megjelenítését. Épp ezért óvatos fenntartásokkal kell kezelni Tandori – a *Koppar Köldüs* után alig pár évvel - megjelent esszéjében szereplő kérdést is: „1-2 kezdeményen túl ki elemezte meg »Wittire föl« a *Koppar Köldüst*?”,¹¹³ mely ugyan minden bizonnyal érdekes felvetést tartalmaz, de szirénénekként is szolgálhat az óvatlan értelmezők számára.¹¹⁴ Amennyiben azonban ezzel a felvetéssel a pusztán említésen túl komolyabban is érdemesnek tűnik eljárni, mindenképpen figyelembe kell venni, hogy a Wittgensteinre való felelemzést Tandori az első két kötetének esetében maga már elvégezte.¹¹⁵

Ez az önértelmezés, tekintve, hogy az életmű és a magyar irodalom két kimagasló teljesítményéről van szó, a Tarján által hivatkozni vélt forrásokon túl is visszatérő elemei a költői önmagyarázás tekintélyes próza-, líra- és esszéanyagának, amely fő tétele rokonítható, sőt egyenesen következménye Tandori *Töredékről* való vallomásainak alaptételével,

¹¹² TANDORI, *Keletbe-fült kíséreltek*, 8-9.

¹¹³ TANDORI, *Budán innen, Budán túl II*, Jelenkor, 1993/11, 930.

¹¹⁴ „magyarázatai rendszerint olyan ál-axiómákon alapulnak, melyek sokkal inkább a mindenhol szándékolttságot láttatni akaró (ön) értelmző vágyvezérelt gondolkozásáról árulkodnak, mintsem valóban a vélelmezett „logikai” összefüggéseket világítanak meg.” BUDAY, *i.m.*, 98.

¹¹⁵ TANDORI, *i.m.*, 26, 57.

miszerint a „TH a mindenkori filozófiai-gondolati költészet egyik legjobb teljesítménye.”¹¹⁶. Wittgenstein és a *Koppar Köldüs* összefüggésében Tandori így fogalmaz: „a matéria egy része -- pontosan megfelelni látszik az akkoriban még nem oly rég halott Wittgenstein igényeinek, hogy t.i. filozófiát csak költészet formájában lehet írni.”¹¹⁷

Különösen fontos, hogy egyrészt Babarczy Eszterre támaszkodva Wittgenstein a Tandorira gyakorolt hatást vizsgálva a zen mellé kerül, hiszen Tandori maga is kiemeli Wittgensteinnek a terapeutikus olvasatát,¹¹⁸ amely természetesen nem elszakítható az irodalom terapeutikus művelésétől, legyen az írás,¹¹⁹ vagy pedig olvasás.

Ugyanakkor az a megjegyzés, hogy a félreütés, a *Koppar Köldüs*, valamint az ehhez a kötethez vezető út egyik legfontosabb nyelvi formája „Sprachspiel”¹²⁰, nyelvjáték már mindenképpen egy olyan érdemi felvetés, amely ennek, valamint a 90-es évek fordulóján, a madaras korszak lezárását jelentő művek vizsgálatának szempontjából kiemelten fontossá teszi Wittgenstein filozófiáját. Különösen, hogy a nyelvjáték nem a korai, a *Traktátus* atomisztikus nyelvelméletét még logikai alapon leíró Wittgenstein fogalma,¹²¹ amely az eddigiek alapján Tandori önértelmezéseiben megjelenő Wittgenstein-kép alapját alkotta, hanem a kései, már posztumuszként megjelent műveiből ismert filozófiára és nyelvszemléletre támaszkodik.

Ahogy azt már láthattuk a korábbiakban, Tandori pályája elején az írás szabályainak betartására maximálisan törekedett a , a játékba a szabályok betartásával szállt bele. A szabályok magára kényszerítésétől elindulva végigkövethető az az ív, amely a Tandori-művek esetén elvezet a hiba következetes szabállyá avatásáig. Végpontján tekintve ez az út párhuzamos a *Koan III.*-ban – a Tandori-életmű szempontjából programadó versnek is tekinthető műben – leírt úttal, azonban a két megközelítés máshova helyezi a hangsúlyokat az életmű darabjain belül, fontos azonban figyelembe venni mindkét megközelítést mind a *Koppar Köldüs*, mind a kötethez vezető művek elemzése szempontjából. A lényegi

¹¹⁶ TANDORI, „Utószó” = TANDORI, *Töredék Hamletnek*, (2. kiadás) Bp., Q. E. D., 1995, 124.

¹¹⁷ TANDORI, *Keletbe-fült kísérletek*, 27.

¹¹⁸ BABARCZY Eszter, *Tandori, a misztikus*, Tiszatáj, 2018/12, 90-91.

¹¹⁹ FARKAS Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgárd és a minden leírás néhány problémája Tandori műveiben*, Nappali Ház 1994/2, 95.

¹²⁰ TANDORI, *Budán innen, Budán túl II*, 930.

¹²¹ A nyelvjáték klasszikus megfogalmazása Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* §2-ában olvasható: „Legyen a nyelvnek az a feladata, hogy A építő megértesse magát B segédével. A építményt emel építőkövekből; ehhez kockák, oszlopok, lapok és gerendák állnak rendelkezésére. B-nek adogatnia kell az építőköveket A-nak, éspedig abban a sorrendben, ahogy annak szüksége van rájuk. E célra egy olyan nyelvet használnak, amely a »kocka«, »oszlop«, »lap«, »gerenda« szavakból áll. A kiáltja a szavakat; - B odaviszi azt a követ, amelyről megtanulta, hogy erre a felszólításra odavigye.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*. ford. NEUMER Katalin. Budapest, Atlantisz, 1998, 18.

eltérésekre nemcsak az elemzések szolgáltatnak érdemi belátásokkal, hanem sok esetben arra is rávilágítanak, hogy Tandori hogyan próbálta az életműve egészét megkonstruálni, metaszinten megalkotni nemcsak a verseit,¹²² hanem saját irodalmi arcmását is.¹²³

A költői önbevallásra, a *Koan III.*-ra épülő leírás alapvetően egy mediális megközelítésre épül, amely a vers médiumának különböző alakváltozatain alapszik, miközben igyekszik elfedni azt a tényt, hogy a szövegek közvetítésének elsődleges médiuma Tandori esetében mindig is az írás volt. Ugyanakkor az írás által elsődlegesen imitált médium folyamatosan változik a Tandori-életművön belül, ahogy azt a *Koan III.* is sejteti.

A hiba központi szerepbe kerülését vizsgáló megközelítés ugyanakkor egy nyelvelméleti-filozófiai problémát állít középpontba, a nyelv használatának, valamint a nyelvvel való cselekvésnek kérdéskörét vizsgálja. Ahogy a két kérdéskört a mindennapi nyelvhasználatot figyelembe véve sem lehetséges elválasztani, úgy a versek viszonylatában is érdemes együtt kezelni őket.

Bár úgy tűnik, hogy a hiba és a korrekció együttes szerepeltetése az élőbeszédhez viszi közelebb a versek szövegeit, ugyanakkor a megjelenésük már a *Celsius*ban is csak látszólag volt természetes folyamat eredménye, hiszen a javítás, a később emblematikussá vált parancs nem megszakítja, hanem éppen illeszkedik a költemény metrikájába. A hiba és a korrekció kettős művelete voltaképpen egy.¹²⁴ A szöveg így nemcsak az élőbeszéd imitációját akarja magáról elhitetni, hanem annak a szituáltságát teremti meg, bevonva az olvasót egy olyan helyzetbe, ahol a szöveg élőbeszéd-imitációja választ, vagy legalábbis a hibák korrekcióját próbálja kiprovokálni: „legszívesebben ceruzát ragadnék”.¹²⁵ Ugyanakkor fontos eltávolodás az első kötetek nyelvi formalizmusától, amely révén a nyelvet használat közben igyekszik bemutatni. Ez ebben az esetben nemcsak úgy értendő, hogy a vers mint a nyelv egy kitüntetett médiuma ráirányítja a figyelmet a nyelvnek azon működési folyamataira, amelyek a hétköznapi használatban nem tűnnek fel, vagy egyszerűen megszoktuk őket, hanem a költemény nyelviségének kialakulására is, amely nemcsak a költő alkotói magánügye, azaz a vers születésétől annak leadásáig terjed, hanem a kiadói folyamat egésze is ide tartozik: a szöveg leadásától elkezdve a korrektúra, majd a nyomdai folyamatok szintén fontos részét képezik annak, ahogy végső soron az olvasó elé kerül a mű.

¹²² FARKAS, *i.m.*, 90.

¹²³ FARKAS, *i.m.*, 96.

¹²⁴ BEDECS, *i.m.*, 149.

¹²⁵ BÁNYAI, *i.h.*

Ez a folyamat következetesen igyekszik felszámolni saját nyomait azzal, hogy a hibánélküliség illúzióján keresztül a szöveget úgy tünteti fel, mint amely közvetlenül az írótól került az olvasó elé.

Épp ezért az eleve benne foglalt hiba abba a paradox helyzetbe kényszeríti az infrastruktúrát, hogy a hibát hibátlanul engedje végighaladni a folyamaton, felfedve saját működésmódját, ám ezzel voltaképpen olyan játékba vonja bele az olvasót, amely Wittgenstein – Tandori által utólagos(?) inspirációként szintén megjelölt – nyelvjáték fogalmával jelölt nyelvi működésmódot egyszerre több szinten mozgósítja. Nemcsak a jelentésalkotás folyamatát teszi kérdésessé a folyamatos hibajelenségek által, ami révén arra ugyanúgy rákérdez, hogy mekkora az a torzulás, amit a szöveg elbír anélkül, hogy végleg olvashatatlanná válna, hanem az olvasói ilyenképpen történő provokálásával egyben őt magát is részvételre hívja a szöveg létrehozásának folyamatában, amely révén az olvasó voltaképpen az alkotás folyamatának aktív részese lesz.

Az írógéppel vétett hiba, valamint a hozzákapcsolódó korrekció egyszerre működtetése a szövegben a *Celsius* esetében már jelen van, ám az innen nézve már a *Koppar Köldüst* előkészítő versek, folyóiratbeli publikációk egy szerves és tendenciózus kísérletezés különböző állomásait tárják fel, amely épp a folyóiratbeli közlések miatt sosem lehet teljesen rekonstruálható: a közlések időbeli sorrendjéből ugyanis nem megállapítható, amint azt látni fogjuk, a kísérletezésnek ez a fejlődési íve, így pusztán egy lehetséges és módfelett valószínű rekonstrukcióról beszélhetünk.

Arra, hogy Bányai felvetését követve amellet érveljünk, hogy a „*Koppar Köldüs* nyelve nem biztos, hogy olvasható, de egészen biztosan írható”,¹²⁶ a legerősebben a rendkívül kötött írásmódja utal: „jav, jav., jav.”¹²⁷ – ahogy ez a példa szintén mutatja, már a mögötte álló pont elhagyása is érvényteleníti az utasítást, valamint ez a példa illusztrálja talán a legékebben, hogyan működik az utasítás kötött írásmódja mellett a pontosan kialakított grammatikája is. Minden esetben három tagból áll, amelyeket vessző választ el egymástól. Az első tag a rontott változat, míg a harmadik a javított, amelyre az első törlésével gyakorlatilag lecseréli a középső tag, magának az utasításnak a végrehajtása, amelynek az írásmódja nem térhet el, ahogy azt a fentebbi idézetben is láthatjuk.

A nyelvileg végrehajtott cselekvés leírására, történjen bár szóban vagy írásban, Austin nagy hatású könyve óta, sőt még őt megelőzőleg több modell is rendelkezésre áll,

¹²⁶ BÁNYAI János, *A „versfeledés” költészete: Tandori-vers a Koppar Köldüs után* = BÁNYAI, *Hagyománytörés*. Újvidék, Forum, 1998, 116.

¹²⁷ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 26.

ugyanakkor a *Koppar Köldüs* esetében épp a precíz logika és írásmód egy hozzávetőlegesen újabb modellre, a programnyelvekre irányítja a figyelmünket, hiszen ez a rendkívül pontos, a legapróbb karakterig precíz írásmód ugyanakkor már túlmutat az egyszerű írásos utasításokon, a programnyelvek akkurátusságát idézi fel, sőt meg is felel annak. Ezzel pedig a korábban említett dichotómiát kénytelenek vagyunk kiegészíteni egy harmadik taggal, a program- vagy utasításnyelvvel, amelynek elsődleges funkciója se nem a kommunikáció, sem a regisztráció, hanem a végrehajtás, a végrehajthatóság. Bármely utasítás csakis akkor nyeri el értelmét, akkor válik érvényessé, ha végrehajtható.¹²⁸

A kód mára már legalább annyira komplex rendszerré vált, mint a beszéd és az írás, melyekkel a jelentésalkotás folyamán folyamatosan interakcióban áll. Mindegyik rendszer, saját világképpel és hozzátartozó technológiákkal.¹²⁹ A kód és az őt megelőző két rendszer közti fő különbség egyértelműen a végrehajthatóságában rejlik,¹³⁰ ám ugyanígy lényeges az, hogy a szintagmatikus és a pragmatikus viszonya megfordul az előző rendszerekhez¹³¹ képest. Míg az előbbieket esetében a szintagmatikus valóban rendelkezésre áll, a pragmatikus csak virtuálisan képződik meg, addig a kód esetében a pragmatikus áll rendelkezésünkre, a szintagmatikus viszonyt a használat során kell létrehozunk.¹³²

Bár az elmúlt időszakban egyre hangsúlyosabban fogalmazódott meg az a törekvés, hogy a kódot, mint új, folyamatosan jelen lévő nyelvi közeget ugyanolyan kritikai vizsgálatoknak vessük alá mint az írást és a beszédet,¹³³ Tandori esetében fontos hangsúlyozni, hogy nem tiszta kóddal, hanem csak a nyelv kódszerű használatával állunk szemben. Ugyanígy, az az út, ahogy Tandori elérkezett ehhez a használati módhoz, nem a nyelv leegyszerűsítő, azt szükségszerűen matematikai alapokra, vagyis az áramkörökben tapasztalható voltingadozásra lebontó¹³⁴ informatikai alapokból indul ki. Sokkal inkább a nyelvben már eleve jelen lévő dimenziókat vitte el egy olyan végső fokig, melyhez korábban éppen Wittgenstein jutott el, akinek az írásait, nyelvfilozófiai belátásait nem véletlenül fedezték fel az informatikatudomány filozófiai alapjaival foglalkozó kutatók,¹³⁵ s amely

¹²⁸ TURING, Alan, *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*, Proceedings of the London Mathematical Society, 1936/1, 232.

¹²⁹ HAYLES, N. Katherine, *My Mother Was a Computer: Digital Subject and Literary Text*, Chicago, London, Chicago University Press, 2005, 39.

¹³⁰ UO., 52

¹³¹ N. Katherine Hayles sokat sejtetően a „legacy system” kifejezést használja ezek esetében.

¹³² MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, London, MIT Press, 2001, 229-33

¹³³ PL.: KIRSCHENBAUM, Matthew G., *Track Changes*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, 184-206.

¹³⁴ KITTLER, *Nincs szövevény*, ford. SMID Róbert, Prae, 2014/4, 97.

¹³⁵ TURNER, Raymond, *Computational Artifacts: Towards a Philosophy of Computer Science*, Berlin, Springer, 2018, 220-225.

éppúgy szükségét érzi annak, hogy a pragmatikus dimenziókon túltekintve a napjainkban egyre fontosabbá váló kódokat kritikai vizsgálat alá vegyünk, igaz ebben az esetben nem a korábban idézett szociokulturális kritikát, hanem egy, végső soron a pragmatizmust szolgáló, filozófiai-logikai vizsgálatot értve ezen.

Wittgenstein nyelvfilozófiájára támaszkodva a két most említett leágazás, Tandori *Koppar Köldüs*-beli teljesítménye, valamint az informatikai kódok meglepően közel helyezkednek el egymáshoz, hogy az utóbbit az előbbi vizsgálata során modellként, a rá vonatkozó szakirodalmat pedig elemzésére lehessen használni. Ugyanakkor, épp a Wittgenstein-hatás miatt tűnik félrevezetőnek a szerző korábban tárgyalt hatása, miszerint Wittgensteinre a *Koppar Köldüs* megjelenése után két évvel, a versek elkészülte után egy vagy két évtizeddel talált csak rá, addig az írásaiban foglalt elképzeléseket csak vázlatosan és korlátozottan ismerte. Ám korábbi műveiben, a „jav.”-ot leszámítva is találunk már a programnyelvek irányába mutató tendenciákat, amelyek kiteljesedéseként szintén értelmezhető a *Koppar Köldüs*, amelyben így csak utólagos igazolás Wittgenstein befolyása, vagy éppenséggel Wittgenstein egyik legelterjedtebb *bon mot*-jának, a „filozófiát csak költeni szabad” kijelentésnek a kiteljesedése.

A nyelv programszerű használata természetesen nem egyedi eset, a legkorábbi ismert mű, Ramon Llull *Ars Magnája* nem kevesebbre vállalkozott, mint minden ismert és lehetséges tudás kombinatorikus előállítására, ám hasonló elven működik Raymond Queneau *Cent Mille Millions de Poèmes (Százazermillió szonett)* című könyve is. Fontos kiemelni azonban, hogy ezek a művek alapvetően kombinatorikus alapon működnek, így velük együtt Papp Tibor *Disztichon Alfa* versprogramját is meg lehet említeni, ám az – bár a meghatározó alapelv azonos – már számítógépen fut. Tandori itt közölt szövegei azonban nem kombinatorikus, hanem procedurális alapokon nyugszanak, hiszen nem szövegegységek újrendezéséről van szó, hanem külső információkból történő új szöveg alkotásáról.¹³⁶

Az azonban, hogy hogyan hozzuk létre a kötet számunkra olvasható szövegét,¹³⁷

¹³⁶ Míg a kombinatorikus szövegalkotás már meglévő elemek újrendezésével hoz létre új szöveget, amelyre mind a *Százazermillió szonett*, mind a *Disztichon Alfa* példaként szolgál, és itt a szöveget alakító algoritmusnak az a célja, hogy az összes lehetséges kombinációt létrehozza idővel (amely szükségszerűen meg is történik, ha elegendő időt adunk), és ezután csak a korábban már létrehozott tartalmakat képes újra és újra előállítani, addig a procedurális generálás során a kiinduló állapotként szolgáló elemekből csak egyetlen végállapot létrehozása a cél.

¹³⁷ Espen J. Aarseth a scripton terminussal különbözteti meg az olvasó számára olvasható szövegegységeket a textonoktól, a szerző által leírt szövegegységektől. Míg például a *Százazermillió szonett* esetében valóban százazermillió scripton áll az olvasó rendelkezésére, addig a szöveg csupán 140 textonból áll össze. AARSET, Espen J, *Cybertext*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, 62. A *Koppar Köldüs* esetében a texton

nagyban függ attól, hogy mennyire követjük a szövegben foglalt utasításokat. Ez egyébként nemcsak az olvasás szintjén van jelen, hanem ahogy azt fentebb láthattuk, az írás, mint jelentésalkotó tevékenység során is jelen van. Ugyanakkor, épp az írógép erőteljes használata révén, ezek a rontások, valamint a javításukra tett erőfeszítések a könyv újragépelése felé mutatnak. Ez a játék végighúzódik minden versen, amennyiben összekötjük a szennyborítón szereplő jelzést az azóta szállóigévé vált megjegyzéssel: „A 8-olcast vegyuk allo vegtelen-jelnek, / mar nem is felreutes, tlan.” Amennyiben a végtelenedik kiadásra vonatkozó megjegyzést a kötet részének tekintjük, a javításra való felszólást pedig csak iránymutatásnak, úgy a *Koppar Köldüs* tétje hirtelen nem az olvashatósága, hanem az írása lesz – a folyamatos újraalkotás igénye, amely azonban nem csak a szöveg értelmezhetőségét befolyásolja, hanem lényegileg a szöveg értelmét és voltaképpeni célját is, így a befogadás módját is nagyban befolyásolja.

A megértés módja így nem az értő olvasás, hanem a folyamatos újraalkotás lesz, a Tandori által lefektetett, és általa is rendszeresen megszegett szabályok szerint. Ezek a szabályszegések ugyanakkor Wittgenstein nyomdokain maradvá szintén leírhatóak egy újabb szabállyal, követve a *Filozófiai vizsgálódásokban* bevezetett szabálykövetési paradoxont:

201. Paradoxonunk tehát ez volt: a szabály nem tudja megszabni, miképpen cselekedjünk, hiszen minden cselekvésmódot összhangba lehet hozni a szabállyal. A válasz pedig így szólt: ha mindegyiket összhangba lehet hozni a szabállyal, akkor szembe is lehet vele állítani. Ezért itt sem összhangról, sem pedig ellentmondásról nem beszélhetnénk.

Hogy itt valami félreértés van, az már abból is látszik, hogy ebben a gondolatmenetben értelmezést értelmezés mögé állítottunk; mintha minden egyes értelmezés legalábbis egy pillanatra megnyugtatna minket, mindaddig, amíg újabb értelmezésre nem gondolunk, amely megint csak a korábbi mögött rejlik. Ezzel mutatjuk meg ugyanis, hogy van a szabálynak olyan felfogása, amely nem értelmezés; a szabály ehelyett az alkalmazás során, esetről esetre megmutatkozik abban, amit 'szabálykövetés'-nek, illetve amit 'a szabállyal szembeni cselekvés'-nek nevezünk.

Ezért vagyunk hajlamosak azt mondani: minden szabálykövető cselekvés

az írógéppel létrehozott szöveg tűnik fel a legközelebbi analógiának, míg a scripton az olvasó által kiolvasni vélt szöveg.

értelmezés. De 'értelmezés'-nek csak azt kellene nevezni, ha a szabály egyik kifejezését egy másikkal helyettesítjük.

202. Ezért a 'szabálykövetés' – gyakorlat. És azt hinni, hogy a szabályt követjük, nem azonos azzal, hogy követjük. És ezért nem lehet a szabályt 'privatim' követni, különben azt hinni, hogy a szabályt követjük, ugyanaz volna, mint a szabályt követni.¹³⁸

Amennyiben a *Koppar Köldüs* szövegét végrehajthatónak és így újraalkothatónak tekintjük, akkor éppen a szöveg értelmezhetőségéről mondunk le, tesszük másodlagossá, hiszen az csakis a szöveg újraírását követően mehet végbe, ugyanakkor ennek a lehetősége már rögtön a kötet elején kétségbe vonódik az álló végtelen jelként vett 8-al.

A megértés szükségességének problémája ugyanakkor John McDowell érvelését¹³⁹ a programnyelvekre alkalmazva megszűnik.¹⁴⁰ Az interpretáció nélküli végrehajtásra két modell kínálkozik: egyrészt a számítógép programnyelv interpretációja, ahol kérdés nélkül hajtódnak végre a parancsok, másrészt pedig éppen az írógép által felkínált gépelés, az értelmezés felfüggesztése a monoton cselekvés közben.

Természetesen ezt lehet Bányai fentebb idézett kijelentésének kibővítéseként is értelmezni, ám egy lényeges különbség akad, Bányai a szöveg ceruzával való kijavítására tesz javaslatot, azaz mediálisan elkülönítve a javítást a 'főszövegtől', azt csupán marginális pozícióba helyezve. Ha Wittgenstein fentebb idézett szabálykövetését a *Koppar Köldüs* megértésére vonatkoztatjuk, akkor az nem a puszta olvasásban, hanem az utasítások kivitelezésében valósul meg. Peter Naur megfogalmazásában sem a programkód hordozza a teljes jelentést, hanem az az elmélet, amely a programozók közösségében, a kód futtatásában és a használat gyakorlatában alakul ki.¹⁴¹ Ezért a *Koppar Köldüs* olvasója Wittgenstein nyomán nem akkor érti meg a szöveget, amikor értelmezi az utasítást, hanem amikor végrehajtja azt – az utasítás végrehajtása szerves része lesz az olvasásnak. Ahogy a programnyelvek esetében a szemantika a végrehajtásban és a nyelv használati normáiban rögzül¹⁴² úgy a "jav." is csak a tettben nyer jelentést. A megértés tehát nem olvasói magatartás, hanem a szabályokhoz igazodó, végrehajtott gyakorlat. Ebből kifolyólag pedig

¹³⁸ WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*. 124-135.

¹³⁹ McDOWELL, John, *Wittgenstein on following a rule*, Synthese, 1984/3, 357-358.

¹⁴⁰ TURNER, *i.m.*, 239.

¹⁴¹ NAUR, Peter, *Programming as theory building*, Microprocessing and Microprogramming 1985/5, 231-232.

¹⁴² GORI, Gianmarco, *Legal and Computer Rules: An Overview Inspired by Wittgenstein's Remarks = Wittgenstein and Artificial Intelligence, Volume II: Values and Governance*, szerk.: Ball, Brian; Helliwell, Alice C.; Alessandro Rossi, London, Anthem, 2024, 170.

nem csak egyszer mehet végbe: a *Koppar Köldüs* újraolvasása éppúgy mindig más eredménnyel fog járni, mint ahogy két ember sem képes ugyanúgy olvasni a kötetet.

Hisz a Tandori-szöveg rendkívülisége épp ott érhető tetten, hogy számol azzal, hogy kijavításra kerül, és ezt a javított változatot magával egyenrangúnak, ha nem egyenesen fontosabbnak fogadja el, miközben a végtelen megjegyzés mintegy azt szintén beismeri, hogy ez sosem jöhet létre. A folyamatos javítás a hipertextekre jellemző módon palimpszesztusként állandóan felülírja az öt megelőző változatot, miközben annak minden nyomát magán viseli. Így nem is az olvashatóság, hanem voltaképpen az írhatóság válik kérdéssé, valamint az, hogy mit nyerünk a folyamatos újrárás nyomán.

A kötetben hangsúlyosan jelen vannak az írásjelenetek, szinte folyamatosan és hangsúlyosan érzékeltetve, hogy az adott szöveg mikor és hogyan készült, és a benne ábrázolt jelenetek megőrzése miatt született, naplószerűen olvasódik így a szöveg. Az írás így az emlékek megélésének, sőt továbbélésének egy lehetséges módja. A folyamatosan jelenlévő hibák, valamint a jav. felszólítása az olvasót is szerzővé avatják, aki ugyanakkor – legalábbis a szövegek önbevallása szerint – sosem lesz képes létrehozni egy tökéletes, további javításra már nem szoruló változatot.

„oők kik eln, elnk, kik meghltk e lapok tovb elnek, ez köt, tovb élnek.”¹⁴³ A nehezen olvasható, többszörösen rontott, a saját szabályait sem betartó („oő” – az ő nem része a német abc-nek) idézetben is ez jelenik meg. Ennek fényében az a kérdés, hogy az olvasó íróvá, vagy legalábbis a szöveg aktív alakítójává való avatásával az emlékek nemcsak a lapokra kerülnek, hanem folyamatosan alakítják, életben is tartják azokat a szöveget folyamatosan működtető olvasók. Ennek fényében pedig a *Londoni Mindenszentek*, amely a kötet szövegei közül vitathatatlanul a legemblematikusabban szerepelteti Szpéro alakját, épp ezzel tud a *Koppar Köldüs* egészéhez csatlakozni, azaz a korábbi kulcskérdés arra ’redukálódik’, hogy Szpéro alakja hogyan képződik meg a rontott nyelvű szövegekben, valamint az utolsó költeményben.

3.3. Londoni Mindenszentek

A *Londoni Mindenszentek* című vers Tandori Dezsőnek az életműben leghangsúlyosabban szereplő madarához, Szpérohoz írt halál-¹⁴⁴, de nem gyászverse.¹⁴⁵ _Először a *Holmi* folyóiratban jelent meg önállóan,¹⁴⁶ majd rögtön egymás után kötetben háromszor: elsőként

¹⁴³ TANDORI, *Koppar Köldüs*, 5.

¹⁴⁴ SZILÁGYI Márton, *Halálgyakorlatok*, Nappali Ház, 1994/2., 76, 78.

¹⁴⁵ VALASTYÁN Tamás, *Tünni és újra-eredni. Tandori Dezső újabb sírverseiről*, Alföld, 1999/7., 62–63.

¹⁴⁶ TANDORI Dezső, *Londoni Mindenszentek*, Holmi, 1990/1, 83. Itt a vers címe *Londoni Mindenszentek...* alakban jelenik meg, utalva arra, hogy nem egy tényleges, pusztán incipit címmel rendelkezik a vers. A további

a *Koppar Köldüs* záróverseként,¹⁴⁷ azután az előbbi párregénye, a *Döblingi befutó*¹⁴⁸ betétdarabjaként, majd a *Vagy majdnem az* nyitóverseként.¹⁴⁹ Utolsó folyóiratbeli közlése a *Jelenkor* lapjain történt, egy köré szervezett ciklus, memoár részleteként.¹⁵⁰ Emellett válogatások darabjaként találkozunk vele.¹⁵¹

A vers Tandori 'madaras' korszakának egyik záródarabja. A részben önkéntes, részben a korszak politikai klímája miatti bezártságából a madarai (és köztük Szpéró) halála után kiszabaduló Tandori európai körutazásának – melyet az eddig tárgyalt *Koppar Köldüs* mesél el – egyik állomása szolgáltatja a háttérrel a vershez. A vers, bár teljes egészében idegen anyagnak érződik a kötetben belül, mégis annak szerves részét képezi, mind tematikailag és poétikailag, még ha nem is tűnik a fentebbiek fényében teljes mértékben tarthatónak az az álláspont, amely a *Koppar Köldüs*ről szóló szakirodalom visszatérő eleme, az, hogy ez a vers adná meg az előbbi értelmét, az ezt felvezető mintegy nyolcvan oldal csak lábjegyzet lenne hozzá. Ez a vers megismétli, sőt hatványozza azt a bravúrt, melyet a *Talált tárgy* és a *Töredék* esetében az *Hommage* és *A damaszkuszi út* már végrehajtott, azaz úgy zár le egy korszakot, hogy ezzel megnyit egy következőt, hiszen a *Vagy majdnem az*ban a nyitóversként jelent meg.

Magában a versben kevés konkrétum jelenik meg: „Jöllehet a Mindenszentek napja csak a konkrétum, Szpéró meghalt. Londoni Mindenszentek – mert Szpéró halála után Londonba mentem. Stb.”¹⁵²

A Tandoriról kialakult képnek a lakásba fogadott és folyamatosan megénekelte madarak talán a legismertebb szereplői,¹⁵³ legalább olyan fontosak, mint az első, valamint jelen fejezetben is említett magánkánon tagjai. 1978-tól kezdve – Szpérót 1977. július 12-én találja meg a Lánchíd budai hídfőjénél¹⁵⁴ – a madarak haláláig¹⁵⁵ az életmű szerves részei. Ezeket figyelembe véve a vers már az életművön belül gazdag kapcsolathálót rajzol ki,

közlések esetében az ellipszis elmarad a cím végéről, tényleges címmé avatva a vers megszólítottjait, még jobban megerősítve az aposztrophét, mint a vers uralkodó alakzatát.

¹⁴⁷ TANDORI Dezső, *Londoni Mindenszentek* = Uő., *Koppar Köldüs*, Bp., Holnap, 1991, 75.

¹⁴⁸ TANDORI Dezső, *Döblingi befutó*, Bp., Magvető, 1992, 88.

¹⁴⁹ TANDORI Dezső, *Londoni Mindenszentek* = Uő.: *Vagy majdnem az*, Balassi Kiadó, Budapest, 1992, 5.

¹⁵⁰ TANDORI Dezső, *A Múlt Idő Jelenkorában*, *Jelenkor*, 2008/10. 1038–1040.

¹⁵¹ A teljesség igénye nélkül: *Tandori Dezső Válogatott versei*, Válogatta: AMBRUS Judit, Bp., Unikornis, 2001, 243–244; TANDORI Dezső: *Válogatott versek*, válogatta: FERENCZ Győző, Bp., Osiris, 2006, 176.; *Tandori Dezső legszebb versei*, válogatta: BEDECS László, Pozsony, Ab-art, , 2007, 68.

¹⁵² TANDORI Dezső 'rendezői utasításai' a verset felolvasó színésznek, közreadja: MOHAI V. Lajos: „*Verskedvelők kis szabadidőműsora*” = MOHAI V. *Tanmesék Danilo Kiš-től*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2001, 112.

¹⁵³ BEDECS, i.m., 94.

¹⁵⁴ TÓTH, *A meglevés szóisméltései*, 50.

¹⁵⁵ Uo., 216. (290. lábjegyzet)

különösen, ha figyelembe vesszük a *Párizsi Mindenszentek* című alkotást is. A két vers között nemcsak a címük teremt kapcsolatot, hanem Szpéró alakja is – a *Londoni Mindenszentek* megnevezi a madarat, míg a *Párizsi Mindenszentek*ben csak impliciten, az életmű ismeretében sejlik fel az alakja.

Mindezek ellenére, a *Londoni Mindenszentek* hangnemét nem a gyász, hanem a hiány határozza meg. Ha összevetjük azokkal a fentebb már tárgyalt szövegekkel, melyek a Szpéró halála utáni időszakban születtek, és amelyek a *Koppar Köldüs* felé tartó nyelv- és útkeresést jelentették, egyértelműen kirajzolódik, hogy itt már Szpéró megszólításának vágya kerül előtérbe.¹⁵⁶

A *Londoni Mindenszentek* a halál feldolgozásának egy másik állapotáról szól, nem a gyász, hanem az *encomium mortis* (a halál dicséretének) Tandori által magára alkalmazott hagyománya jelenik meg a versben, ahol „immár nem a halál dicsérete válik a főszólamává, hanem »nagyon egyszerűen és fontoskodás nélkül« (Tandori) való elfogadása”. Ez ugyanakkor nem jár együtt a Szpéróról történő lemondással, így a vers központi kérdése az elhunyt, azaz Szpéró megragadhatósága, helye, megképzése és megszólíthatósága marad.

Ennek megfelelően a *Londoni Mindenszentek* központi szervezőelve az aposztrofikus beszédhelyzet, voltaképpen a vers kísérlet azoknak az ellentéteknek a feloldására, amelyek az aposztrofikus beszédhelyzetben rejlő állítások kibontásából, tovább- és végiggondolásából, majd ezek fokozásából fakadnak. Fogarassy Miklós elemzése, a versről nyújtott áttekintése is ellentétpárookra épül: „Ám vegyük észre a klasszikus partitúra mellett a nyersét, a »modernet« is – egymást kísérik és kontrázzák.” Nemcsak a megszólított és megszólító – és az ő mintájukra, hasonlóképpen egymással ellentétbe állított két fogalom –, hanem a köztük feszülő ellentét szintén hangsúlyos szerepbe kerül, akárcsak egy kezdő- és végpont közt megteendő út, az a metaforikus terület, amely korábbi Tandori-verseknek is témájául szolgált.

A történésnek, az utazásnak és az időbe vetettségnek ez a hármas vetülete jelenik meg a *Londoni Mindenszentek*ben is. A kétfajta nyugalmi állapotot megjelenítő két végpontot, mint egymás ellentéteit és a köztük feszülő utat, mint az ellentét lehetséges

¹⁵⁶ Pl. a Düsseldorf-i trilógia részlete: „Ahogy aztán tizenegy év múlva meghalt, éjszaka volt. Fejjel lefelé lógott rúdjáról. Hallottuk a zajt, a feleségem riasztott fel, átmentem madarunkért. A porban vergődött, forgott maga körül nagy zajjal. Kezembe vettem, ahogy ezt sose hagyta máskor, házában, a kalitkában, és ott vergődött tovább. Aztán rándult egyet, rám nézett, és megnyugodott. Megnyugodott, mondtam, kérek hajnalig egy liter kávé, majd holnap lesz valahogy. Csak ült, forró volt, akkor kezdtem gyanakodni, ez már csak a kezem melege.” Ahogy versnek az a letaglózott szomorúság sem eleme, amely ugyanitt egy későbbi részletből érződik: „Ne haragudj, egyelőre nem tudok visszamenni, itt rengeteg olyan dolog van, amit elmesélni lehetetlen”

feloldását már rögtön a legelső sor felvázolja: „Londoni Mindenszentek, Szpéróval mit üzentek?”. A beszélő saját magán kívül, aki egyébként csak a megszólítás tényében jelenik meg, már az elején kijelöli a hármas viszonyrendszer további két szereplőjét: a Londoni Mindenszentek, mint megszólított, Szpéró, aki egyszerre a hírvívő és a tényleges megkérdezt. A két megszólítottat, a Mindenszenteket, valamint az általa megszólítani vágyott Szpérót a sor cezúrája is eltávolítja egymástól.

Bár az itt megjelenő hármasságban az író és a Mindenszentek közt feszülő utat Szpéró képes feloldani, ő közvetíti az üzeneteket kettejük között – legalábbis a vers kijelentése szerint –, a közlés módja ennek éppen az ellenkezőjéről árulkodik. Az író éppen a Mindenszentektől kérdezi meg, hogy mit üzennek Szpéróval. Az összeköttetés így elválasztottságba fordul, a költő és Szpéró között feszülő határ ugyanakkor Tandori gondolkodásának egyik központi elemére irányítja rá a figyelmet: a határ-helyzetek dilemmájára, melyet ő Wittgensteintől örököltnek tekint.¹⁵⁷ Wittgenstein nyomán Tandori így képzei annak határdilemmáját:

[a] határ, így képelem én a parlagi agyammal „két részből” áll, van emez a fele (mondjuk, egy városszéljelző táblának is) és amaz a fele [...], s van egy határ a kettő közt [...], akkor hát ez a határ abban áll, hogy nincs, mert ha az, hogy Bikkfalva [...] véget ér, egy táblán áthúзва létezne, a tábla túlfelén nyilván ki lenne írva a mi falunk neve, hogy ti. Bikkfalva [...] de ezt nem tudhatom, mert ez annak a határnak a túlján van, ami nem létezik, tehát tábla sincs.¹⁵⁸

A hármas felosztás magában a vers szerkezetében is jelen van. Bár strófákra nincs felosztva, tartalmilag három fő részre különíthető el a vers; a töréseket az 5. sor elején és a 8. sor végén lévő ellipszis (hármaspont) szintén jelzi.¹⁵⁹ Az első szakasz a Szpéró által közvetített üzenet helyett elhangzó kérdésekre koncentrálnak, míg a második a lírai én konkrét fizikai helyzetére, a harmadik szakasz pedig a jövőnek szegezett kérdésekre épül. A vers ilyen tagolása (4/4/3) mintha visszhangozná a szonett szerkezetét, pusztán az utolsó tercina hiányzik, ám a szonettel való rokonság itt véget ér. A sorok a szonettől teljesen idegen leoninusokban íródtak, a rímek sem szerveződnek annak bonyolult rímszerkezeteibe, egymással nem csengenek össze, csupán a belső rímek zengenek ki a vers szövegéből,¹⁶⁰ ám ez is felbomlik

¹⁵⁷ TANDORI Dezső, *Witti és vidékünk* = Uő.: *Madárzsoké*, Bp., Pesti Szalon, 1995, 142.

¹⁵⁸ *i.m.*, 144.

¹⁵⁹ Vő.: FOGARASSY, *Tandori-kalauz*, 98.

¹⁶⁰ Uő.

a vers végére: a „Szpérót... vég volt.” rímpárt ugyan halljuk,¹⁶¹ de már csak a ritmusra való ráállás miatt, sokkal inkább a megbicsaklás, az erőltettség az, amire felfigyel az olvasó.

Amennyiben a vers *Koppar Köldüs*-beli helyzetét is figyelembe vesszük, akkor a *Londoni Mindenszentek* a lírához, mint fenntartható kommunikációs formához való visszatérésként jelenik meg egy, a technológia által széttört közlési modellhez képest.¹⁶² Am ahogy a teljes kötet egy személyes válság krónikájaként értelmezhető, úgy ez a vers is a Szpéro elvesztése fölött érzett hiányt jeleníti meg, amely a madarakkal töltött és versekké formált mindennapok¹⁶³ megszűnése révén szükségessé tesz egy, a pályakezdés időszakához hasonló útkeresést. A vers ugyan törekszik arra, hogy megképezze és megszólíthatóvá tegye Szpérót, éppúgy, mint ahogy a kötet is igyekszik őt életben tartani a folyamatos újraírás révén.

A Mindenszentekhez címzett aposztrophé nemcsak a lírai beszédhelyzet bejelentését szolgálja,¹⁶⁴ amellyel magát egyből szóbeliként próbálja beállítani, – hiszen az írás „a hanggal szembeni [...] ellenségessége miatt, mindig a vocaticus [megszólítás] megkerülésére vagy tagadására törekszik”,¹⁶⁵ az aposztrophé azon túlmenően, hogy létrehoz egy kommunikációs helyzetet, csal is, amennyiben rögtön a megszólítás hangsúlyozása révén próbálja elfedni saját maga írásos jellegét – hanem a megszólítás iránya és ténye is éles ellentétben áll a nyitó sorban közölt információkkal. A Mindenszentekhez való fordulás, a tényleges aposztrophé ugyan ’beburkol’ egy második kommunikációs szituációt, Szpéro és a költő közti ’üzenetváltást’, ugyanakkor épp a kijelentés maga világít rá, hogy ez sosem történt meg – talán nem is lehetséges. Az aposztrophé itt nem csak a líraiság bejelentésére szolgál,¹⁶⁶ hanem egyúttal a hétköznapi beszédhelyzetektől elvonatkoztatva, eleve egy hangsúlyozottan furcsa szituációt jelent és vezet be.¹⁶⁷

A vers zárlatában ismét előkerülő aposztrophé látszólag ugyanezt ismétli meg: „Mindenszentek, Szpérót kértem”: mind a vers elején és a végén a Mindenszentek a

¹⁶¹ Uo. 98-99. Ez az utolsó rím Fogarassy elemzésében is összefüggésbe kerül a központosítás szakadozó természetével. Az ó-o megbicsaklás kapcsán érdemes felidézni a *Koppar Köldüs*-ben szereplő sorokat: „Szpéro most azért kitettem az ékezeteket, meg rendesen csinálom / a gépelést.” TANDORI Dezső: *Koppar Köldüs*, 23.

¹⁶² Ennek azonban az az ára, hogy a technológiát ki kell szorítani a versbeszéd szituáltságából, sőt hangsúlyozottan medializálatlan (vontaképpen a medializálatlansága kerül a vers önreflexiójának középpontjába). „Kimondottan recitatív, [...] zengett alakzat.” FOGARASSY, *Tandori-kalauz*, 98.

¹⁶³ BEDECS, *i.m.*, 151.

¹⁶⁴ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, fordította: Széles Csongor, In *Helikon*, 2000/3, 370., Vö. Jonathan CULLER: *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University, Oxford, 2000, 76–77

¹⁶⁵ CULLER: *Aposztrophé*, 370.

¹⁶⁶ Uo., 372.

¹⁶⁷ CULLER, *Theory of the Lyrics*, Harvard, Cambridge, 2015, VII.

megszólított, ám míg az első esetben a nekik szegezett kérdés Szpéróra vonatkozik, a Szpéró által a költő felé közvetített üzenetre, ez az irány megfordul a vers végére, a költő közli a Mindenszentekkel, hogy ő mit fog megkérdezni Szpérótól. Ám itt is a tényleges közlésbe beleíródó függő idézet megkérdőjelezi az utóbbinak nem pusztán a tényleges megtörténtét, hanem a lehetőségét is.¹⁶⁸ Míg az első verssorban Szpérót és a Mindenszenteket elkülöníti a cezúra, addig az utolsó sorban ugyanabban a félsorban helyezkednek el, így a hangsúly még jobban Szpéróra helyeződik.

Érdemes megfigyelni a sejtetett megszólalások irányát: az első esetben a Mindenszentek még aktív résztvevője a folyamatnak, ő indítja útjára az üzenetet, míg a vers zárlatában már csak 'megfigyel', kizáródik az aktív párbeszédből, az író Szpéró megszólítására tesz kísérletet. A magánmitológiai alak, Szpérónak egy elfogadott, de néven nem nevezhető, minden megboldogultat magában foglaló Mindenszentek¹⁶⁹ révén remélt megszólítása nem csak ebben a versben jelenik meg. Már a *Koppar Köldüs* előzményeiben megjelent az a motívum, hogy a szent, a valós egyházi-vallási diskurzus voltaképpen csak egyfajta hozzáférést jelent a magánmitológiához, amelybe a bennfentes olvasó már kellőképpen betekintést nyert a korábbi kötetek révén. Ez a magánmitológia éppúgy kialakította a maga jelentéssel felruházott, a hétköznapiól elszakadt, heterogén tereit (pl.: a Tandori-lakást),¹⁷⁰ mint azt bármelyik más mitológia esetében megvizsgálhatjuk,¹⁷¹ és hasonlóképpen szüksége van a közvetítésre, azonban a hangsúly itt eltolódik: míg általában a szent nyilvánul meg a hétköznapiin keresztül,¹⁷² addig Tandori „aprószentjei”, a madarak itt épp a szenten keresztül tudnak megnyilvánulni. A szent tisztelet aktusának iránya is változatlan marad, csak eggyel arrébb kerül, Tandori számára nem a műalkotás vagy a szentség válik érdekessé, hanem a rajta keresztül megnyilvánulni tudó, vagy megnyilvánulni remélt magánmitológiai alakok révén válnak a Mindenszentek a vers kitüntetett szereplőivé, amelyeknek egyetlen céljuk a közvetítés. A Londoni Mindenszentek mindkét megszólítása Szpéróra irányul, mindkét megszólítás célja a közvetítő közeg voltaképpeni kizárása.

A Mindenszentek ilyen módon történő kizárásának folyamata úgy állítja a vers középpontjába Szpérót, hogy mindig csak közvetve jelenik meg a versben. Nem értesülünk

¹⁶⁸ Érdemes megjegyezni, hogy a korábban már említett 'rendezői utasítás' is a kommunikációnak ezt az irányát emeli ki, hiszen már az első sor kapcsán is „a Szpérótól milyen üzenet hoztok” lenne az értelem. Szpéró hozzáférhetetlensége azonban itt olyan háttérismeret, mely az olvasónak nem, csupán a költőnek, valamint itt a felolvasó színésznek férhető hozzá. Mohai V. Lajos: „*Verskedvelők kis szabadidőműsora*”, i.h.

¹⁶⁹ FOGARASSY Miklós: *Tandori-kalauz*, 97–98.

¹⁷⁰ FARKAS, *Az író ír. Az olvasó olvas. Stb.* = Nappali Ház, 1994/2, 93–94.

¹⁷¹ ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, fordította: Berényi Gábor, Helikon Kiadó, Budapest, 2019, 15.

¹⁷² Uo., 7–8.

sem az üzenetről, sem a hozzá intézett kérdésre nem válaszol, és ahogy a fentiekből láthatjuk, nem kerül közvetlenül megszólításra sem. Ugyanakkor, az aposztrophé mellett, hogy „mindig a múzsa közvetett invokációja”,¹⁷³ egyúttal a megszólítottal való viszony megképzése révén¹⁷⁴ magát a megszólítottat is létrehozza. Az aposztrophé Jonathan Culler által felvázolt négy funkciója közül az első, a szubjektív emóciók metonimikus kivetítéséről itt csak módosítva lehetséges beszélni, a vers meglepő érzelemmentességében a költő a szubjektív vágyait vetíti ki a megszólítottra, mégpedig a Szpéro megszólalására irányuló vágyát. Ám mégis szüksége van rá, hiszen az aposztrophé második funkciója, a vokatívuszi funkció révén a szövegvilág viszonyrendszerét jeleníti meg: Szpéro csak egy további lépcsőn keresztül érhető el, ha egyáltalán elérhető.

Az aposztrophé harmadik és negyedik funkciója – mely Simon Gábor szerint ugyanannak a tengelynek a két végpontja¹⁷⁵ a költői szubjektum megképződése, majd ennek a voltaképpen túlzófoka, a megfigyelt vagy leírt jelenet interiorizálása, egy szolipszista aktus kialakítása, amelyben a teljes szövegvilág a költő tudatának megnyilatkozásaként tűnik fel. A két funkció nem áll egymással ellentétben, a negyedik funkció a harmadik kiterjesztéseként is értelmezhető. A három (négy) itt felsorolt funkció mindegyikét működteti végig a szöveg, ám az utolsó esetben túlzás lenne leegyszerűsítve arra szorítkozni, hogy a vers voltaképpen tétje annak megállapítása, hogy a két véglet között hol helyezkedik el a tényleges megszólaló, hiszen így tulajdonképpen csak az aposztrophé alakzatát olvasnánk rá a vers egészére, miközben éppen az aposztrophé alakzatának megállítása a legfontosabb tétje: megállítani ott az üzenetet, ahol a közvetítő tartózkodik, ezáltal eljutni Szpérohoz.

A költő a vers elején nem tudja közvetlenül Szpérót megalkotni, csupán közvetve, a Mindenszentek nehezen megragadható figuráján keresztül képes hozzá közelíteni, míg a vers végére már képes(nek tűnik) a közvetlen viszony kialakítására: ez azonban nem megy végbe, csak bejelentésre kerül.

A kettős aposztrophében is megjelenik a vers ellentétpárookra épülő hármas szerveződésének struktúrája, sőt, a kettős aposztrophé hármas struktúrája tükröződik a vers egészében. Noha a két végpont az elsődleges aposztrophé két résztvevőjeként jelenik meg először, a köztük feszülő ellentét nem feleltethető meg egyértelműen a másodlagos megszólítottnak. Ettől függetlenül mind az ellentétesség, mind a másodlagos megszólított –

¹⁷³ CULLER: *Aposztrophé*, 378.

¹⁷⁴ Uo., 375–6.

¹⁷⁵ SIMON Gábor, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*, Tinta Kiadó, Budapest, 2016, 123.

Szpéro – csak a végpontokon keresztül ragadható meg, a beszélőnek épp azért van szüksége egy közbeiktatott megszólítottra, mivel egyedül képtelen artikulálni a köztük fennálló viszonyt, ehhez mindenképp szüksége van egy harmadik elemre, amely a voltaképpeni közvetítő szerepét tölti be a megszólító és a megszólított között, miközben a közvetítéssel elkerülhetetlenül szét is választja őket.¹⁷⁶ A két résztvevő közti utat próbálja megragadni azáltal, hogy a résztvevők viszonyrendszerét írja le.

Azonban az út azért sem megragadható a lírai én számára, mivel hasonlóan a *Koppar Köldüs* által közvetített emlékekhez, az út éppúgy csak egy technikai medializáción keresztül hozzáférhető. A két medializáció – a nyelv az írógép általi,¹⁷⁷ valamint az út a repülő általi közvetítettsége – ráadásul össze is olvad a vers szövegében, hiszen lehetetlen eldönteni, hogy a 'toll' a madár tollára vagy pedig az írószerszámmra utal, ugyanakkor az általa megjelenített természetesség, a biológiai testtel való közvetett kapcsolat egyik esetben sem hozzáférhető a lírai én számára: „a szárnyat, ahogy lenn föl-s-le-se járnak” [kiemelés – F.P.). Ugyan a tényleges helyváltoztatás végbemegy, a jármű általi medializáció ezt a mozgást éppen úgy semmissé teszi, ahogy a folyamatos nyelvi-technikai áttétel degradálja az emlékezés lehetőségét.

Az egész kötet 'cselekményét' áthatja a körkörösség, mintegy rájátszva az eddig tapasztalt folyamatos, soha véget nem érő javításra. Bár útinaplóként szintén olvasható, de rögtön a legelején hazaérkezik az elbeszélő, amelyet ugyanakkor *Szegeny es rom halmz hogy irv köt ez tet van de istenem ne igazold*, az első rendesen címmel ellátott vers zárójelbe is tesz: „Ezt a vegem írom, ide elejere tesz”, mintegy rávilágítva, hogy szövegek, melyek hiába tűnnek fel egy lineáris történet különböző részeinek, valójában egy Tandori által tudatosan felállított sorrendben kerültek közlésre, így zárójelbe is téve az előző oldalon álló állítást: „Hazajotm”.

Ezzel szemben a *Londoni Mindenszentek* esetében az utazás nemcsak elbeszélésből ismert, hanem a versben magában történik. Ugyanaz az alakzat jelenik itt meg, amely a kettős aposztrophé sajátja is, ezt azonban az utazás, a repülés vizuálisan is színre viszi. A gép által biztosított medializált hozzáférés nem tud ugyanarra az eredményre vezetni, amelyre a lírai én vágyik, vagy amelyet a természetes, közvetlen hozzáféréstől remél: „vinne – nem átra”, amely éles ellentétbe állítódik azzal az „odaátrá”-val, ahol Szpéro várja a költőt. Ez az „átra” ugyanakkor épp a folyamatos medializáció révén válik hozzáférhetetlenné,

¹⁷⁶ Vö.: „Az aposztrophé alapvető célja, hogy a címzettet egy másik szubjektumként tüntesse fel, amellyel a költő reményei szerint valamilyen viszonyt tud kialakítani” CULLER, *Theory of the Lyrics*, 223.

¹⁷⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *Író gépek*, 152-155.

miközben épp a hozzáférés biztosítása volna a technológia szerepe. Paradox módon úgy fogalmazható meg ez a kettősség, hogy hiába próbáljuk meg elérni a végcélunkat egy másik úton, amikor az út a fontos, pont a dolog lényegét veszítjük el. Ez a két egymásnak feszülő megközelítésmód magában a versben is megjelenik, ahogy a lírai én próbálja értelmezni a látványt: „feketülvén – kékbe fehérül az örvény”. A színváltozás egyszerre két irányból megy végbe, a két egymással éles ellentétben álló színnel jelölve ki a megteendő utat, miközben a végpont stabilnak mutatkozik. A paradoxon feloldására egyedül az írásjel-használat mutat valamiféle megoldást, amennyiben a „feketülvén” gondolatjelekkel van elkülönítve, kiemelve a szöveg többi részéhez képest, külsődlegesnek, a természetesre applikáltnak tűnik fel, amely egyaránt vonatkozhat a tényleges látványra, illetve a lírai én (a későbbi sor tanúsága szerint a vodka miatt)¹⁷⁸ hanyatló öntudatára is. Ugyanakkor csak ez a hanyatló öntudat biztosítja az egyetlen rálátási lehetőséget az „átra”. Az alkohol ugyanakkor nem még egy további közvetítőként jelenik meg a vers szövegén belül, hanem a lírai én magától értődő kiegészítőjeként van a versbe komponálva.

Nem a többi közvetítő eszközzel együtt jelenik meg a vodka, hanem éppen velük ellentétben, az „átra” vetett pillantás mellett valamiféle tisztaságot is biztosít. Ám nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy az érzékelésnek itt két különböző síkján mennek végbe a történések: a látás és a hallás révén érkező ingerek, benyomások élesen elkülönülnek egymástól. Míg az aposztrophé által megképzett hangzósság síkján a zajok és az értelmes beszéd egymás ellenében dolgoznak („hallom, a gép robajával vinne – nem átra – magával”), addig a látvány két különböző iránya egy egységes egésszé áll össze. A kommunikáció két elsődleges formáját, azaz az írással és a beszéddel kialakított metonimikus kapcsolatot könnyű észrevenni, különösen a vers első kötetben történt megjelenésének helyét, a *Koppar Köldüst* figyelembe véve. És míg a beszéd esetén a zaj rátolul, elfedi az értelmes beszédet, az írás esetében a zaj, a hiba, a javítás együttesen alkotja meg a hozzáférhető és befogadott oldal- és írásképet.¹⁷⁹

A hang az azt elfedő zaj által történő hozzáférhetetlenné tétele, valamint a látvány önbecsapó természetének felismerése révén mindenfajta hozzáférést lehetetlenné tesz, ez azonban éppen ráerősít az aposztrophé természetére: ahogy az aposztrofikus versek nagy többsége felfedi azt a bonyolult viszonyrendszert, amit állítani próbálnak,¹⁸⁰ úgy ebben az

¹⁷⁸ FOGARASSY, *Tandori-kalauz*, 98.

¹⁷⁹ Vö.: „Olyan ez a szöveg, mintha a nyolcvanas évek végén hirtelen Nyugat-Európában utazgató alak a város zajában egy rossz kelet-európai diktafonra mondaná épp megszülető mondatait, eleve halkan, nem számolva azzal, hogy néha még a kazetta is begyűrődhet.” BEDECS, *i.m.*, 153.

¹⁸⁰ CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyrics*, 235.

esetben is a medializáltság folyamatos megkérdőjelezése csupán a közvetítés voltaképpeni lehetetlenségére irányítja a figyelmet.

Az érzékek megbízhatatlansága nemcsak a beszédshituációt teremti meg, hanem ennek a felismerése állítja le gyakorlatilag a külső környezet leírását is, amelynek felfoghatatlansága egyszerre jelenik meg mind a képi, mind a valós környezetben, ahogy az „égi mező” egyszerre jelenti mindkettőt.

A középső szakasz ugyanakkor élesen kilóg a vers többi részéből. A másik két szakaszhoz képest előtérbe kerülnek a kifejezetten narratív részek, a vers folyamatos saját idejű történésével szemben: nem egy egyetemes, a vers szövege által kiváltott, épp ezért bárhol és bármikor létrejövő eseményt hoz létre, melynek hatásos bejelentése az aposztrofikus kezdet,¹⁸¹ hanem egy rendkívül konkrét, érzéki kiterjedésekkel rendelkező, megragadható helyzetet jelenít meg. A versnek ez a középső szakasza, szemben az őt közrefogó két szakasszal, csak a költőre és közvetlen környezetére vonatkozó utalásokat tartalmaz, stabil időbe vetettséget mutatva be, ezzel többszörösen is elszakítva azt a vers folyamatos jelenbe vetettségétől. A folyamatos történés megragadhatatlanságát itt leváltja a lejegyzés folyamatos, ám mégis stabilan megragadható ideje, amely a térbeliség hasonló ábrázolása mellett abszolúttá teszi Szpéro teljes elérhetetlenségének tapasztalatát, időben és térben egyaránt.

Az előzőekhez hasonlóan a „romlani kell, kijavulni” axiomatikus és ambivalens kijelentése sem egy konkrét végpontba való megérkezést akar hangsúlyozni, hanem az életre vonatkoztatott állapotok folyamatos változásának fontosságát, ennek megragadását a nyugalmi állapotot el nem érő folyamatos mozgással.

A vers elnémuló zárata, a nyitottan hagyott kérdés Szpéro felé az elnémulás alakzatát többszörösen is kiaknázza. Ahogy azt korábban már említettem, a kérdés sem tevődik fel, csupán egy kijelentést olvashatunk róla, amely nem egyenlő a Szpérohoz intézett kérdéssel. Nem lehet egyenlő, hiszen a kérdések sikeressége-sikertelensége azon múlik, hogy a kérdezethez eljut-e az üzenet, illetve képes-e azt értelmezni. Ennek fényében nem tekinthető kérdésnek az azt ugyan tartalmazó, ám nem a kérdezettnek címzett kijelentés.

Az elnémulás, mint a hang vagy a beszéd eltűnésére, hiányára utaló alakzat tehát egyszer úgy jelenik meg a vers zárlatában, hogy a kérdés helyett csupán a ráutaló kijelentéssel találkozunk, miközben a kérdés is a voltaképpeni válasz helyett áll, a válasz helyében álló hiányra utal. A vers végi hiány pedig többszörösen jelzett, az itt halmozottan

¹⁸¹ Uo., 226.

előforduló ellipszisek utalnak a beszéd lassú elnémulására, töredezetté válására, a vers végi kérdőjel pedig jelzi a végső elnémulást, a folyamatos válaszra várást.

Az aposztrophé nemcsak megképzí a beszédhelyzetet és a megszólítottat, humanizálva azt egyben, hanem a megjelenítés révén élettel is ruházza fel.¹⁸² Tandori számára központi kérdés volt, hogy mennyire természetes, hogy madarait a természetes élettartamukat megsokszorozva, végül már pipettával etetve, félvakon tartotta életben. A versekben való megjelenítés a mesterséges életben tartás aktusa: ameddig ez működtethető, addig valamennyire a madarak is élnek.¹⁸³ Tandorinál az életben tartás és az élettel felruházás összeforr, az aposztrophé hasbeszélése nemcsak a madarak esetében, hanem a játékmedvék viszonylatában is előkerül.¹⁸⁴

Amellett, hogy Szpéró a megszólaló számára hozzáférhetetlen, a Mindenszentekkel sem tartózkodik egy szférában egyszer sem. Jelenléte csak a hiányában érhető tetten. Megképzésének eszköze az aposztrophé, szemben a *Koppar Köldüs* korábbi szövegeiben tapasztaltakkal, ahol a kötet folyamatos újraírása és újraalkotása révén vált a már elhunyt madár valamilyen szinten élővé, megtapasztalhatóvá. Ebben a versben viszont az aposztrophé eszköze hivatott megképezni az alakját, ugyanakkor csak a hiányát képes érzékelhetővé tenni.

Ez a hiány azonban hozzáférhetetlen és nem lehet egyenesen megszólítani. Átruházható és továbbírható, működtethető és végrehajtható, de közvetlenül sosem lehet hozzáférni többé. Egyedül a némaságával képes válaszolni, ez a némaság azonban nem a három pont szünete, hanem a kérdőjel után következő csönd. Ebben a hiányban léteznek az elhunytak. Itt van Szpéró.

A *Koppar Köldüs* nyelvkritika, ám ezen túlmenően egyszerre archaikus és korát megelőző próbálkozás az emlékek megőrzésére. Klasszikus értelemben vett könyv,¹⁸⁵ amennyiben az emlékek rögzítését tekinti céljának, ám ezek újraélését már a kortárs technikai eszközök tűzik ki feladatul, amelyekkel a kötet akarva-akaratlanul rokonságra lép.

A kötet egy sírkő.

¹⁸² JOHNSON, Barbara *Apostrophe, Animation, and Abortion*, = Uő., *Diacritics*, 1986/1 34

¹⁸³ Vö.: JOHNSON, *i.h.*

¹⁸⁴ FOGARASSY, *Tandori-kalauz*, 69.

¹⁸⁵ Lásd AARSETH, *i.m.*, 46 és FERRARIS, Maurizio, *Hol vagy?: A mobiltelefon ontológiája*, ford.: Gál Judit Bp., Európa, 2008, 83.

4. A szöveg újraalkotása mint nyomozás a *Nem szeretném, ha fázna* című regényben

Ahogy azt az előző fejezetekben láthattuk, Tandori Dezső költészetének esetében a nyelvi elemek mechanikus szervezése, értve ez alatt a legkülönbözőbb olyan eljárásokat, amelyekben a nyelv különböző elemeit előre meghatározott szabályok szerint mozgatja, törli vagy adja hozzá az olvasó által feltételezni vélt pretextushoz, az életműben többször megjelenik: Ha nem is fő szervezőelvként, hanem olyan kontextusként, melyhez elsősorban válsághelyzetekben nyúl, legyen ez a költészet általa vélelmezett állapota, vagy személyes trauma.

Arról, hogy ez az előző két esetben az életmű kitüntetett kötetének több mint véletlenszerű összecsengése, nemcsak a kettő filozófiai megalapozottságának rokonsága árulkodik, hiszen mindkettő – a *Talált tárgy* esetében utólagosan, még a *Koppar Köldüs* esetében már felvállaltan – Wittgenstein nyelvről alkotott elképzeléseinek költészetre való alkalmazásából ered, hanem az is, hogy a nyelv mechanikus rendszerezése mint a nyelv tényleges működtetése, ezáltal pedig a voltaképpeni üzenet hozzáférhetőségének folyamatos lebegtetésének kérdése nemcsak a költészetében, hanem a prózájában – így ennek a fejezetnek tárgyát adó Nat Roid-regényekben – is jelen van:

[A] nyomolvasás a Nat Roid-regényekben nem csupán a keresztrejtvényfejtés hasonlóságára épül, nemcsak az üres kockák utasítás révén történő beírása, fogalom-megfeleltetése, a rejtény/rejtvény megfejtése mozgatja a világot világosabban látni óhajtók akcióit (beszélgetéseit). Munkájuk legnagyobbbrészt hermeneutikai jellegű, a tárgyak ilyen módon szöveggént értelmeződnek, hiszen a tárgyakhoz fűzhető cselekmények [...] nem egyszer könyvből kinyerhető „ötletek” [...], utasításként/eligazításként felfogott mondatok [...] kulcsszavak révén kínálják föl magukat az értékelésre/értelmezésre.¹

Ahogy a fentebbi idézetből szintén kiviláglik, Tandori regényeiben a nyomozás mint szövegolvasás és szövegértelmezés jelenik meg. A szövegolvasásként felfogott detektívmunka nem idegen a műfajtól, hiszen a műfaj atyjaként is emlegetett Edgar Allan Poenál is megfigyelhető. *Az ellopott levél* esetében annak a metaforikája, hogy a nyomok helyes befogadása egy szöveg (helyes) olvasatának felel meg.² A szövegszerűen

¹ FRIED István, *Túl jól fest holtan*, Szeged, Tiszatáj, 2017, 35–36.

² LACAN, Jacques, *Szeminárium Az ellopott levélről*, ford.: GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv II*, Ictus-JATE, Szeged, 1997, 11-12.

értelmezhető nyomolvasással operáló műfaj, a metafizikus detektívtörténet definícióját legegyszerűbben talán úgy adhatjuk meg, hogy itt „a nyomozás folyamata a megismerés metaforájaként szerepel”.³ Bényei Tamás a témának szentelt monográfiájában megjegyzi, hogy az olvasás és az értelmezés megkülönböztetése ugyan elméletileg lehetséges és indokolt, ám közel sem könnyű feladat. Amennyiben a regény az olvasás motívumát szintén tematizálja, akkor a műfajban mindig is benne rejlő metafikciós mozzanat hangsúlyossá válik.⁴

Az így meglehetősen nagy múltra visszatekintő műfaj, valamint a Tandori krimijeiben a nyomozó módszereinek rövid összefoglalása ugyanakkor mégsem vág össze teljesen, hiszen míg a szó szoros értelmében vett metafizikus detektívtörténetek a megértést tematizálják, a nyomozás és a nyomolvasás folyamata ezzel vág egybe. A rejtély megfejtése ezekben a történetekben egyenértékű azzal, hogy a világ valamilyen szinten megismerhető,⁵ és mivel a hagyományos detektívregényben a bűn az adott világképben bekövetkező zavar, rendetlenség, ennek megfelelően azok az eszközök, melyek lehetővé tették az aktuális bűnügy felderítését, nemcsak a bűnügy felderítésére, hanem általánosságban is használhatóak, így pedig lehetővé teszik a világ rendszerezését, feltárását is.

Tandorinál a félreértés, valamint a félreolvasás kerül a középpontba, nála a nyomozó „addig változtatja félreértéseit, míg el nem érkezik az érteshez, a jelek és nyomok kínálta »megoldások« közül ahhoz, amely lehetővé teszi a behatolást a »másik« másféle félreértéseket rejtő közegébe”.⁶ Itt is megjelenik a nyomozás motívumában a megértés, ám ez nem a tényleges megértésként, hanem csak a megértésre irányuló vágyként manifesztálódik, elfogadva azt, hogy a félreértés csak egy személyes módja a megértésnek.

A Nat Roid-regények ezen a ponton csatlakoznak az anti-detektívtörténetek hagyományához is, hiszen ily módon zárójelbe teszi a világ egyetemes rendszerezhetőségének, megismerhetőségének és felderíthetőségének lehetőségét, ám fontos, hogy az anti-detektívtörténetek másik jellemzője, azaz a megoldás lehetetlensége, megsokszorozódása, vagy elérhetetlensége csak részben teljesül,⁷ hiszen például a *Nem*

³ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend*, Bp., Akadémiai, 2000, 17.

⁴ Fontos megtenni ugyanakkor azt a megkülönböztetést is, hogy a metafizikus detektívtörténet nem az ellentéte a klasszikus detektívtörténeteknek, hiszen nem attól válik egy krimi metafizikussá, hogy a bűnügy megoldása lehetséges, vagy pedig az igazság kiderítése és így valamilyen egységes, konzisztens világkép visszaállítása lehetséges-e; ez utóbbiak jellemzik az anti-detektívtörténeteket, ám mindkettőben lehetséges a megértési folyamat tematizálása, azaz a metaforikus detektívtörténet, így tehát egyaránt beszélhetünk metaforikus detektív- és anti-detektívtörténetekről.

⁵ Uo., 20.

⁶ FRIED, *i. m.*, 220

⁷ BÉNYEI, *i. m.*, 19.

*szeretném, ha fázna*l végére felkínálja magát nem is egy, hanem két megoldás, ezek teljes mértékben lehetségesek és a regény szereplői számára elfogadhatóak. Ezek azonban nem zárják ki egymást, hanem egymást feltételezik, az egyik elfogadásával a másikat szintén elfogadjuk, így a bűn és a bűnösség sem egyértelmű kategóriaként jelenik meg a mű szövegében.

A műfaji kavalkád rendbetételéhez érdemes szem előtt tartani, hogy az anti-detektívtörténet és a metafizikus krimi nem egymást kizáró kategóriák, hanem egymással párhuzamosan léteznek. A metafizikus detektívtörténet a klasszikus krimitörténet kibővítése, hiszen azon túlmenően, hogy megvannak benne a klasszikus detektívtörténet elvárt elemei, a korábban említett önreflexív, a megismerés és/vagy olvasás folyamatára történő reflexiót is tartalmazza.⁸ Az anti-detektívtörténet ezzel szemben magát élesen a klasszikus detektívtörténet ellenében pozicionálja azzal, hogy a megoldás problémássá tételével dekonstruálja a klasszikus műfaji kereteket.⁹

Az olvasás mint a megismerés egyik, ha nem egyetlen lehetséges módjának tematizálása a Tandori-krimikben magával hozza az írás problémáját is, mint a megismerhető, a nyomozati értelemben vett igaz megalkotásának lehetőségét, amely, éppúgy, mint a félreolvasás és a félreértelmezés, kihasználható vagy felhasználható önző célok érdekében is, mint például a bűnözők vagy bűnelkövetők tetteinek és nyomainak elfedésére.

4.1. Nat Roid

Tandori szövegről vallott nézeteiről nagyban árulkodik az, hogy a regényeket, még ha csak részben is, egy könnyen felfejthető álnév alatt, Nat Roidként jelentette meg. A név maga anagramma, azaz a betűk mechanikus átrendeződéséből létrehozott szó, már ezzel is felvillantva a szöveg mechanikus működtetési modelljét.

Az idegenül hangzó álnév értelmezhető úgy, mint az álnevek általában, azaz a bejáratott márkanév levetése vagy éppen felvétele, az eddigi és későbbi művészeti teljesítménytől való elhatárolás, lekerekítés és különválasztás.¹⁰ Tandori több műfajban is

⁸ Uo., 20.

⁹ Uo., 21-22. Talán a legismertebb és legjellemzőbb magyar példaként lehet említeni Lengyel Péter *Macskakő* című regényét, melyben a megismerés és a történetalkotás kérdésköre egyszerre bontakozik ki a kasszaforrás megtervezésével, amelynek ugyan így ismerjük az elkövetőit, de ezzel egyben alá is ássa a regény a klasszikus krimisémmákat, hiszen a bűn benne nem mint a megszokott társadalmi világkép megbontása, hanem egyenesen termékeként jelenik meg.

¹⁰ FRIED, *i.m.*, 19

jelentkezett álnéven írt alkotásokat: Hc. G. S. Solenard név alatt a sci-fi-regényt publikált, amely szintén nem volt mentes a 'tandorizmusoktól', így sokkal inkább az életmű részének, mintsem egy zsánerdarabnak tűnik fel. A Nat Roid név azonban, hiába hangzik idegenül a magyar emberek számára, pusztán hangzás alapján nem lehet egyértelműen egy adott nyelvhez sorolni. A mai fül számára egyértelműen az android rím hangzik ki belőle, amely még inkább megerősíti a mechanikus, gépies asszociációkat.

Épp ezért sokkal inkább egyszerű névjátékká minősíti, hogy a saját neve alatt megjelent művekben bőségesen felvállalja az összetartozást,¹¹ valamint az *Egynyári vakjátzsma* borítóján a szerzői név a következő módon jelenik meg: „tandori...? nat roid...? tradoni...?”. A könyvek egészét vizsgálva látjuk, hogy Tandori már a kezdetek kezdetén sem igyekezett titkolni saját személyazonosságát, hiszen rögtön a legelső Nat Roid-regény szennycímlapján szerepel a neve, mint a szerzői jogok felett rendelkező, így voltaképpen a szerzőnek feltételezhető személy, így az anagrammatikus álnév csak játékként, a krimikorpuszt elhatároló megoldásként jelenik meg. A név anagrammatikus természete azonban elsősorban magára az anagramma jellegzetességeire irányítja rá a figyelmet, amely elsősorban a nyelv kombinatorikus természetének középpontba állítása. Míg a költői anagramma Roman Jakobson szerint kikezdi a nyelv Saussure által lefektetett két fontos törvényét, egyrészt a kodifikált kapcsolatot jelölő és jelölt között, valamint a jelölők linearitását.¹² Ezzel szemben a szerző neve helyén álló anagramma ennél jóval több jelentést hordoz magában, hiszen a szerzői név nemegyszer eleve befolyásolja az adott műhöz való hozzáállást, az eseti, tehát nem állandó álnevek pedig sokkal inkább a szöveghez tartoznak, mint a hagyományos értelemben vett szerzői nevek, így lényegileg textuális természetűek.¹³ Az anagrammatikus álnév különböző értelmezései elég szélsőséges képet mutatnak, Antoine Compagnon szerint „[a]zt jelzi, hogy az irodalmi tapasztalat az írásban és az írás segítségével képes az alany önazonosságának módosítására. A stabil identitás normájának ellenében az anagramma olyan szubjektív átalakulások sorozatát jeleníti meg, amelyen maga az irodalom is alapszik.”¹⁴

Az előző fejezetek következtetései alapján Tandori számára a nyelv eme természete kiemelt fontossággal bírt. A regények esetében nem csak az a költészet szempontjából

¹¹ Pl.: „Még én sem voltam / akkor Nat Roid, hol volt az” TANDORI, *Maigret a Kalemegdánon* = TANDORI, A becsomagolt vízpart, Bp., Kozmosz Könyvek, 1987, 24.

¹² FÖLDES Gyöngyi, *Több néven élni? Az álneves szerzőkről*, Helikon, 2010/4, 592.

¹³ Uo., 591

¹⁴ COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur?* 10. La disparition élocutoire du poète. = <http://www.fabula.org/compagnon/auteurLO.php> Idézi és fordította: FÖLDES, i.m., 592.

kiemelt tényező játszik közre, hogy a betűk összekeverése révén új értelmes, vagy épp értelmetlen, de kifejező szavakat lehet alkotni, hanem ennek épp a fordítottja, azaz az összekevert betűkből álló és így érthetlenné tett kifejezésből visszaállítható az eredeti, újra értelmessé lehet tenni, azt, ami értelmetlenné vált.¹⁵ Ez, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, nemcsak a szerzői név szintjén jelenik meg, hanem a regények egyik általános szervezőelveként, amely ebből a szempontból indokolja, hogy valamilyen mértékben le legyenek választva az életmű többi részéről. Hiszen míg a költői életműben az anagrammatikus elv elsősorban a keverés és a permutáció révén létrejövő új jelentés, vagy éppen hibahatás miatt válik fontossá, a Tandori Dezső neve alatt megjelent regények esetében,¹⁶ addig a Nat Roid-történetekben az eredeti helyreállítása válik lényegessé.

Azzal, hogy a magyar irodalomkritika nem tudott értő olvasójává válni – kevés kivételtől eltekintve¹⁷ - a Nat Roid-krimiknek, az életműben betöltött szerepük tisztázása és értékelése is elmaradt. Ebből rögtön adódik annak a kérdése, hogy mennyiben tekinthetjük az életműhöz tartozónak az álnévvel elkerített szövegegyüttest, avagy egy különös, évtizedeken át húzódó kísérletnek vagy játéknak esetleg. A Tandori-életmű összetettsége, amely nemcsak egyetlen műnemre nem redukálható, hanem egyetlen médiumra sem, hiszen az irodalom mellett egyre nagyobb teret nyernek a vizuális alkotások is,¹⁸ valóban gátolja azt, hogy nemcsak a krimikről, hanem összességében az egésről egy, mindent magába foglaló álláspontot alakítsunk ki.¹⁹ Ahogy azt már az első két kötet példáján keresztül láthattuk, a szakirodalomban egyaránt megjelennek azok a vélemények, amelyek az életmű alakulásának esetlegességét emelik ki, ahogy azok is, amelyek egy, folyamatosan végighúzódo poétikai-retorikai tervet vélnek felfedezni annak alakulástörténetében, és épp az életmű összetettsége miatt mindkét álláspont mellett lehet bőven érveket és műveket felsorakoztatni.²⁰

Amennyiben azonban a Nat Roid-regényeket az életművön belüli tendenciákkal

¹⁵ A megfigyelhetőség mellett szól az is, hogy Tandori mind a Nat Roid, mind a későbbiekben a regényben használt Tanrodi, mind a korábban említett tradoni alakban a magánhangzók sorrendje változatlan, egyedül a mássalhangzók sorrendjét variálja. Az anagramma ilyen módon mindig biztosítja a változatok közti rímélést, a nevek összecsengése pedig megteremti az azonosíthatóságukat.

¹⁶ „a *Miért élnél örökké?* egyik legnagyobb tétje épp abban a kérdésben rejlik, hogy mi az 'eredeti' és mi a 'másolat'. Ez a kérdés, amely a regény poétikáját is alapvetően meghatározza, a különböző médiumokban közvetített szövegekkel kapcsolatban éppúgy felmerül, mint az ember, környezete, társai és tárgyai ábrázolása esetén.” MELHARDT Gergő, *Auto-meta*, Irodalmi Magazin, 2024/1, 79.

¹⁷ A kevés példa egyikeként lásd: KRASZNAHORKAI László, *Rémesen van, de rendben van. A Nat Roid-krimik*, Palócföld, 1983/3, 15-18.

¹⁸ Az utolsó két kötete már szinte csak rajzokat közöl: TANDORI, *Nincs beszédülés*, Szeged, Tiszatáj, 2018; TANDORI, *Felplusztulás, leplusztulás*, Szeged, Tiszatáj, 2021.

¹⁹ Vö.: FRIED, *i.m.*, 14.

²⁰ FRIED, *i.m.* 15

kellene rokonítani, egyrészt a műfajkísérletet lehetne megragadni, hiszen különböző műfajok, eljárások és poétikák életműbe emelésével, sőt, a vele kortárs magyar irodalomban történő meghonosításával és kanonizálásával számos ponton találkozhatunk, másrészt a műfordításokat, mivel arról sem szabad elfeledkezni, hogy Tandori műfordítói tevékenysége során is törekedett a magyar irodalmi köztudatból szinte hiányzó elemek hangsúlyosabb megjelenítésére. A bűnregények esetében erre láthatunk példát például Quentin Tarantino *Kutyaszorítóban* (*Reservoir dogs*, 1992) című filmje forgatókönyvének lefordításában,²¹ amelyre viszonylag gyorsan, a film magyarországi megjelenése előtt sort kerített, miközben a Tarantinóval való foglalkozó esszéiben nemcsak a magyar irodalomban felfedezhető rokoníthatóságokat emelte ki, hanem arra is kitért, hogy számára mit jelentett a tömegfilmen nevelkedett, és annak műfaji kódjait tendenciózusan alkalmazó rendező munkássága.

Mindezek mellett még egy rokon tendencia is megfigyelhető, Tandori hommage iránti lelkesedése számos helyen megmutatkozik, magánmitológiájának kiemelt alakjait nemcsak újra és újra versbe foglalja, hanem a jellemző eljárásaikat kölcsönveszi, magára szabja, folyamatosan újralkotja azokat. A krimin keresztül ennek a panteonnak nem csak a jellemzően műfaji képviselőit tudta megszólítani, mint például Raymond Chandlert, hanem sokszor olyan magasirodalmi alkotókat is, akik számára a detektívregények nem kizárólagos, hanem átmeneti terepet jelentettek, mint például Dosztojevszkij és Poe.

Magyarországon a detektívtörténetnek nincsenek meg a hagyományai. Voltak ugyan folyamatosankísérletek a műfaj magyarországi meghonosítására, ezek nem értek el olyan maradandó sikert, hogy a krimi hosszú távon valómeghonosodását és intézményesülését segíthették volna Magyarországon.²² Épp ezért Tandori krimijeiben nem tud visszanyúlni a magyar nyelvű hagyományokhoz, valójában azonban de nem is törekszik erre, hiszen mind a szereplői, mind a helyszínei amerikai környezetet idéznek meg. Ahogy azt számos esszéjéből, valamint a verseiből szintén tudhatjuk, számára például a *Nem szeretném, ha fázna* esetében az amerikai, hardboiled krimihagyomány volt követendő példa.

A krimi magyarországi megítélése 1980-ban, az első regény, a *Nem szeretném, ha fázna* megjelenésekor legalábbis elentmondásosnak volt mondható, a regény viszonylagos visszhangtalanságát ugyanakkor az is magyarázhatja, hogy Tandori a krimi műfaját is újragondolta, ahogy Dömötör Edit írja, „a detektívtörténet legkiemelkedőbb újraértelmezője

²¹ TARANTINO, Quentin, *Kutyaszorító*, ford.: TANDORI Dezső, Biciklitolvaj, 1995. december 35-38 (1-2. rész), 1996. január-február, 34-38, 1996. március (3. rész), 1996. április, E-H (4. rész), 1996. május (5. rész, hiányzik), 1996. június, E-H (6. rész), 1996. július, E-H (7. rész, tévesen 6.részként jelent meg), 1996. augusztus, F-H (8. rész, tévesen 7. részként jelent meg).

²² Lásd: KÁLAI Sándor, *Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi?* Korunk, 2014/3, 12-18.

a kortárs magyar irodalomban.”²³

Az azonban, hogy Tandori egy műfaji hagyomány magyar nyelvre történő ültetését egymaga igyekezett elvégezni, önmagában nem tekinthető rendkívüli esetnek. Korábban hasonló kísérletet tett a hiányzó magyar szonett-hagyomány pótlására, melyhez aztán az életmű későbbi részében termékenyen tudott közelíteni. Könnyen elképzelhető, hogy a detektívtörténetek írásában is hasonló megfontolások vezették, hiszen a krimi mint olyan fontos szerepet tölt be a tömegirodalmi műfajok között, olyannyira, hogy ugyan nem ekkor, de a későbbiekben a klasszikus értelemben vett magasirodalom szintén tevékeny párbeszédre lépett vele, felhasználva, hogy a műfaj alapvetően sémákra épül, a rejtvényfejtés mechanikussága nemegyszer megejtően egyszerű., ugyanakkor a kötött szabályok könnyűvé teszik a kifordításukat, a szabályokkal magukkal való párbeszédbe lépést.²⁴

A Nat Roid-könyvek azonban nem indították el a magyar krimi reneszánszát,²⁵ a regények hosszú időn keresztül csak a kutatói érdeklődést vonzották, az életmű járulékos elemeiként jelentek meg az irodalmi kritikában.

Tandori regényei már csak azért sem indíthatták be a magyar krimi (újra)felérétkelődését, mert céljuk nem annak a közös műfaji kódnak a megteremtése volt, amelyre a zsánერიrodalmi művek támaszkodni tudnak, hiszen ezek az alkotások nem az egyes művekkel, hanem mindig a műfaj és annak jellemző szabályainak egészével lépnek párbeszédbe. A „prózaforradulat” – amelynek, ha Tandori itt tárgyalt regényei nem is voltak szervesen a részei, de valamilyen szinten előkészítőinek tekinthetők²⁶ - alkotói a krimi

²³ DÖMÖTÖR Edit, *Az ismeretlen paradigmái : a kortárs magyar bűnügyi irodalom episztemológiai horizontjainak változásai*, doktori disszertáció, Bp., ELTE, 2008, 135.

²⁴ BÓNUS Tibor, *A korlátozott viszonylagosság. Lengyel Péter prózájáról.* = Uő., *Diskurzusok összjátéka. Irodalmi olvasásmódok.* Bp., Balassi, 2001. 51–52.

²⁵ Amennyiben a műfaj magyarországi történetét nézzük, a legsikeresebb tömegkrimik mindenképpen Kondor Vilmos Budapest-regényei, melyek azonban nem a Tandori-regényekre vezethetők vissza, hanem sokkal inkább Lengyel Péter *Macskaköve* köszön vissza bennük, hiszen mind Kondornál, mind Lengyelnél Budapest, mint város önálló szereplővé nő, az arctalan főhős pedig mindkettejük számára lehetővé teszi, hogy az éppen működtetett zsáner legfontosabb vonásait vegye fel. Fontos párhuzam továbbá az igazságról felderíthetőségéről vallott nézeteik egyezősége, valamint ennek konyhai metaforikába való bújtatása. (DÖMÖTÖR Edit, *Lekvárőzés és bokszt*, Új Forrás, 2010/7, 78.) . Kiemelendő, hogy a történeti környezet Kondornál nemcsak Lengyelre vezethető vissza, hanem Borisz Akunyin Fandorin-regényein keresztül a Phillip Kerr *Berlin Noir* regényével elindult nemzetközi trendhez csatlakozik. A magyar krimi felvirágzása egyértelműen Kondor Vilmoshoz kötődik, (DECZKI Sarolta, *A megsérült világrend és az igazság vágya*, Helikon, 2023/1, 24], a 2008-as első regénye újra egy eladható terméké avatta a magyar krimi. (RÁCZ I. Péter, *Bűnös Budapest: igazság vagy puszta kitaláció?*, Prae.hu, <https://www.prae.hu/article/2027-bunos-budapest-igazsag-vagy-puszt-kitalacio/> [utolsó letöltés: 2025.08.22]). Természetesen korábban is voltak próbálkozások a magyar krimi beindítására, mint például Tar Sándor *Szürke galamb* című műve, amely a *Beszélő* által kiírt pályázatra született. Ennek a pályázatnak eleve az volt a célkitűzése, hogy felderítsék, lehetséges-e magyar krimi írni. Tar Sándor *Szürke galamb című regényéről* beszélget ANGALOSI Gergely, BÁN Zoltán András, BECK András és RADNÓTI Sándor, *Beszélő*, 1996/6, 88.

²⁶ Az idézéstechnika használatának hatásáról lásd.: SZIRÁK Péter, *Ragasztás és/vagy újrairás = Prózaforradulat*, Bp., Kijarat, 2007, 36-37.

formalizált nyomozását „egyfajta nyelvfilozófiai önvizsgálatként” használták fel,²⁷ és ez Tandori alkotásaira ugyanígy igaznak tűnik, hiszen krimijeiben – ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk – a rá jellemző nyelvi-poétikai megoldásokat igyekszik kibontani, egy újabb szemszögből megvizsgálni.

A tömegkultúrába a krimi mint sorozatműfaj épült be. Nemcsak a manapság felkapott tévésorozatok esetében hálálja meg magát a szekvenciális történetmesélés, hanem a regények esetében is eredményes²⁸ ez a fajta szerkesztésmód, sőt ennek köszönhetően vált különösen népszerűvé a tévésorozatok körében ez a műfaj. Ennek jegyében nem lehet azon csodálkozni, hogy Tandori a saját detektívregényeit szintén sorozatként gondolta el, még ha ez nem is mindig jelenti azt, hogy az összes regényt megírta volna egy adott sorozathoz. Ez ugyanakkor viszonylag átláthatatlanná és egyben nehezen befogadhatóvá teszi a Nat Roid-regényeket, hiszen az egyes darabokat csak a tágan értelmezett zsánerük, a főszereplők személye és ezen keresztül egy nagyobb ívű történet köti össze, valamint a szerzői név. Ezek ellenére is az egyes regények nemcsak minőségükben, hanem felhasznált módszereikben és szövegalakító eljárásaikban szintén vegyes képet mutatnak. Az áttekinthetőség miatt épp ezért elemzésem csupán a legelsőre, a *Nem szeretném, ha fáznál*ra koncentrálódik, hiszen a benne taglalt és kifejtett megoldások kapcsolódnak leginkább azokhoz a szövegalakító eljárásokhoz, melyekkel a dolgozat előző két fejezetében foglalkoztam, míg a később megjelent Nat Roid-történetekben tapasztalható ilyen erős párbeszéd a költői életműben felhasznált eljárásokkal.

4.2. Nem szeretném, ha fáznál

A regény csekély, ámde pozitív kritikai visszhangja sokkal inkább rövid méltatásokra korlátozódott, semmint a Tandori-kritikákból korábban ismert elemző, megértő kísérletekre. Még az olyan ’professzionális Tandori-olvasók’ is, mint Margócsy István, csak rövid véleményt fogalmaztak meg,²⁹ amelybe alapvetően csak a méltatás fért bele, semmint a regényben történő alaposabb belemélyedés. Margócsy írásából azonban kiviláglik, hogy a regény elsősorban a már Tandorit értő olvasók körében aratott elismerést, akik a korábbi életműből kiindulva közelítettek a regényhez. Éppen ezért írása elsősorban a regények szerkezetének rövid felvázolására, valamint művészeti programjának és forrásainak bemutatására korlátozódik, amely esetben már itt felbukkan az amerikai hardboiled

²⁷ NEMES Z. Márió, *spekulatív hibrdek = Reáliák: A magyar próza jelene*, Bp., Kijarat, 2021. 34.

²⁸ Mivel egy populáris műfajról beszélünk, az eredményes itt az (anyagilag) sikerrel válik egyenértékűvé.

²⁹ MARGÓCSY István, *Tandori Dezső: Két krimi = Uő., Nagyon komoly játékok*, Bp., Pesti Szalon, 221-222.

detektívtörténetek szerepe, elsősorban Raymond Chandleré. Ez a rokonság ugyanakkor a regény szövegében is megjelenik, hiszen az egyik szereplő, Sheva vezetékeve, Marlow már önmagában felvillantja ezt, visszhangozva Philip Marlowe nevét.

Az olvashatatlanág tapasztalata rendre visszatér a további Nat Roid-történetek recepcióját vizsgálva is, Csáki Juditnál ez „egy követhetetlen krimi vastag szövete”-nek képeben jelenik meg,³⁰ vagy például a Tandorival szemben mindig kritikus Farkas Zsolt ugyanezt úgy fogalmazza meg, hogy bár sokan olvasatlanul teszik félre a Tandori-regényeket, aki csak egyet is képes végigolvasni, az már ettől elkötelezetté válik az életmű mellett,³¹ míg Bedecs László szerint a regények olyan, az életműben máshol nem található belépési nehézséget okozhatnak, amelynek oka a művek műfajokon átívelő egymásrautaltsága, az önértelmezések és önisméltések lassan felfejthető rendszere.³²

4.2.1. Egy olvashatatlan regény cselekménye

A regény fontos elemét jelentik az Illető által írt levelek, melyeket kezdetben megrendelésre írt. Ezek a levelek a *Vagy-vagy* című könyvből származnak, annak a szövegrészletei kerülnek különböző módon kombinálásra, majd pedig a PHILATERIUS társaság juttatja el a megrendelőkhöz. A regény szövegében hangsúlyozásra kerül, hogy az idézetek az álbölcsességek tipikus nyelvén szólalnak meg:

E pillanatban az a levél is rejtélyes volt, mint a hold túlsó fele. De sejtelmes is. *Ha azt vesszük észre, hogy az élvezet vagy általában egy életmozzanat túlságosan erősen magával ragad bennünket, akkor álljunk meg egy pillanatra, és emlékezzünk, írta neki, Shevának egy levélben az Illető. Kezdetől fogva tartsuk szilárdan a kezünkben az élvezet kormányát; ne vonjuk fel az összes vitorlát minden döntéshez; és csak ha némi bizalmatlansággal szánjuk rá magunkat valamire, akkor tudjuk majd meghazudtolni azt a közmondást, mely úgy tartja, hogy nem tölthetjük meg egyszerre a zsákot is meg a zacskót is. Bár tiltja a rendőrség, hogy titokban fegyvert hordjunk...* Sheva megmarkolta a táskáját... *de egyetlen fegyver sem olyan veszélyes, mint az emlékezni tudás művészete.*³³

Ezzel azt is hangsúlyozza, hogy a levelek egyfajta vallásos szerepet töltenek be azok

³⁰ CSÁKI Judit, „Visszanézhetnél e hűlő vetésre...” *Tandori Dezső: Ne lőj az ülő madárra! ... de maradj halott*, Élet és Irodalom, 1983. szeptember 2. 10.

³¹ FARKAS Zsolt, *i.m.*, 1994, 163-164.

³² BEDECS, *i.m.*, 32.

³³ TANDORI Dezső, *Nem szeretném, ha fázna*, Bp., Magvető, 1980, 37-38.

életében, akik ráfanyalodnak erre a megoldásra: „És akik ilyen levelet vártak, azoknak sürgős volt. Mint ahogy a kedvenc újságja is sürgős mindenkinek a hétvégén vagy bármikor; mint ahogy mindenkinek irtóra kell, ami irtóra kell.”³⁴

A *Vagy-vagy* című könyvből vett idézetek igazi formája nem derül ki a regényben, hiszen azokat csak az Illető által küldött levelekből ismerjük meg, és a szövegek forrásának első felbukkanásától kezdve jelzi, hogy azokat különböző módokon módosította: „Az Illető neki mintha követ tett volna az útjára. Amikor a könyvből kivágta, és neki adta a most már a mellényében hordott *Kivonat* nevű részt.”³⁵ Ez nem a szó szoros értelmében vett átirást jelenti, hanem a szövegek elvágását, permutálását és egymáshoz illesztését. Eleve a könyv első említésekor sem magával a konkrét kötetrel találkozunk, hanem annak csak egy kivágott részletével, a *Kivonattal*, amelynek eredetisége is végig lebegtetve van, ezzel szintén jelezve a szöveg megkettőződésének különböző módozatait.

Az eredetiség kérdése többször is előkerül a regényben, különösen az illető személye körül. Mivel senki sem ismeri Phil-en kívül, így a levelek eredetiségét csak pár dolog tudja igazolni, egyrészt a PHILATERIUS Társaság jellegzetes borítékja, amelyekhez való hozzáférését Lopiccio előszeretettel kihasználja, a felbontott és általa elolvasott leveleket egy új borítékba visszazárva azokat mint bontatlan küldeményt adja át az eredeti címzettnek.³⁶ Másrészt az Illető jellegzetes kézírása garantálja, hogy az általa küldött levelek valóban tőle származnak: „Vagyis az Illető leveleinek hitelességét kizárólag az Illető levélkézírása teszi.”³⁷ Ez azonban a regény folyamán többször is megkérdőjeleződik, ahogy az Illető személyazonossága körüli részletek kiderülnek, egyre többen hamisítják ezeket a leveleket azok jellemző vonásait felhasználva, nemegyszer az események és a személyek manipulálásának céljából.

Harmadrészt a levelek tartalma, melyek nemcsak az Illető üzletének sikerességét garantálják, hanem egyben biztosítékul szolgálnak arra, hogy tőle érkeztek. A tartalmat illetően néhány megkötetést vezettek be: „fenyegetés nincs, balsejtelmek keltése nincs, gyanús célozgatások nincsenek, zsarolás nincs”,³⁸ ám ezeken túl a regény szereplői nem egyszer hangot is adnak neki, hogy egy ilyen tartalmú üzenet csak és kizárólag magától az Illetőtől jöhetett. Ennek ellenére történik próbálkozás a hamisításra, azzal a céllal, hogy a hamis levél címzettjeit manipulálják, kihasználva, hogy azok magukra vonatkoztatják a két- vagy

³⁴ Uo., 12.

³⁵ Uo., 42.

³⁶ Uo., 15-16

³⁷ Uo., 16

³⁸ Uo., 36

többértelműen megfogalmazott leveleket, tanácsért fordulnak elsősorban az Illetőhöz. Ennek ellenére a hamisítványokat épp ez leplezi le, és teszi egyértelművé, hogy egy harmadik fél belelát a bizalmas, sőt gyakran kincsként őrzött levelekbe.

A regény ezt a felismerést az olvasó számára tipográfiai megoldásokkal kommunikálja. Míg az Illető levelei, valamint a forrásukul használt kötetből származó részletei következetesen dőlt betűkkel jelennek meg, addig a hamisítványok következetesen beljebb szedve, szűkebb szövegtükörben jelennek meg. A tipográfiai kettéválasztás annak az illusztrációjaként is funkcionál, hogy a regény szövegvilágában a szereplők megértése, valamint ezen keresztül az olvasók számára felkínált megértési lehetőségek szintén az alapvetően szövegszerű megoldásokra korlátozódnak. Ám ahogy a szöveg sem pusztán tartalommal rendelkezik, hanem materialitása révén külalakkal is, ennek helyes felismerése is legalább annyira fontos, mint maga a tartalom helyes értelmezése, valamint helyes sorrendbe való rendezése. Az Illető kézírásának felismerése, valamint értő utánzása ezért válhat kritikus fontosságúvá, hiszen az azonosításnak ez a felszíni formája teszi lehetővé, hogy az üzenet címzettje meggyőződjön a feladó általa nem ismert személyazonosságáról, melyet épp ez ismeretlensége tesz alkalmassá arra, hogy cserélődjön az azt betöltő személy. Ezen a ponton a regény csatlakozik az *Ellopott levél* műfajindító hagyományaihoz, hiszen ott is a vitatott levél ismeretlensége, valamint folyamatos újraírása teszi lehetővé, hogy elrejtse mindenki szeme előtt.

A kézírás megtévesztő hamisítása ugyanakkor áthúzza a szöveg egyik vagy másik, tartalmi vagy külalak alapján történő kizárólagos befogadását, és azt hangsúlyozza, hogy mindkettőre szükség van ahhoz, hogy az olvasó hiteles képet tudjon kapni.

Az, hogy Lopiccio nem csak szövegszerűen, hanem pikturálisan is értelmezi a körülötte lévő világot, lehetővé teszi, hogy ezt jobban átlássa. Ő az egyetlen olyan szereplő a regényben, akinek egyik neve nemcsak szövegesen, hanem képileg is megjelenik. Mivel ő a levelek kézbesítője, a neki szánt leveleken nem szerepel cím, pusztán egy disznóól ábrája, amely utalás gúnynevére, a Hogpenre, melyet egy gyerekkori traumatikus élmény után kapott. Ugyanezt a jellegzetességét erősíti meg, hogy a nyomozás kezdetén beszerzett fényképezőgépével ő dokumentálja a szövegesen nem hozzáférhető tartalmakat, valamint ugyanezzel a fényképezőgéppel a leveleket képes pusztá képpé redukálni. Ezeknek a fényképeknek az előhívása sosem következik be, pusztán a képek egyszerű létezése az, amely bizonyítékul szolgál ártatlanságára, és amely végül az állati felügyelő, Ron Saddle segédjévé avatja.

Az Illető, akiről a regény folyamán kiderül, hogy maga Phil, a PHILATERIUS

alapítója és így elsődleges haszonélvezője az üzleti sikereknek, ennek tudatában van, és az üzleti vállalkozása felvirágoztatásáért indított mellékszolgáltatás sikeressége érdekében teremtette meg alteregóját, érezve, hogy ennyi körítésre még szükség van a levelek hitelességének megteremtéséhez. Az Illető és Phil viszonya a kettős neveken keresztül jelenik meg, ami a regényben a madarak kettős nevezéktanán keresztül artikulálódik.³⁹ Ugyanez a kettőség figyelhető meg a nyomozó alakjában is, akinek ugyan a polgári neve Ron Sadle, de nyomozóirodáját D’Orleans néven jegyezteti be. A nyomozóirodájának a neve azonban pontosan ugyanazokat a betűket használja fel, mint a polgári neve is. Az anagrammatikus viszony nemcsak a szöveghez való hozzáállást példázza, hanem ráirányítja az olvasó figyelmét Nat Roid és Tandori viszonyára is.⁴⁰ Sadle saját vállalkozásába, a D’Orleans nyomozóirodába saját fölöslegességének tudatát leküzdendő kezd, hiszen míg apja, a sikeres üzletember képes volt milliókat összehozni, addig ő ezekhez a milliókhoz sem hozzátenni, sem elvenni nem tudott. Ez okozza válását is, hiszen míg felesége kezdetben megvan győződve arról, hogy a ’tékozló fiú’ örökölte apja vállalkozókedvét és sikerességét, a későbbiekben rá kell döbbenie, hogy tévedett. Nyomozóvállalkozása sem a tradicionális értelemben vett bűnügyekre fókuszál, sokkal inkább vitás ügyek elrendezése esetén próbálja a pártatlan külső szemlélő és az innen tanácsot adó szerepet felvenni.⁴¹ Így értelmeződik az anagramma szerzői név esetében ismertetett funkció, az, hogy a stabil identitás szabályos szétírása, azon szubjektív átalakulás, amelyen Compagnon szerint az irodalom is alapszik. Azzal, hogy elszakítja magát a számára egyre terheesebb apai névtől, egyben képes elszakítani magát az e név által hordozott elvárásoktól is, és megteremteni azt a személyazonosságot, amelyben képes felesége számára segítő szerepet betölteni, igaz, már csak annak halála után, de így legalább nyomozói minőségében adott a lehetőség, hogy felderítse ezt az ügyet is.

A házastársi kapcsolat felbomlása során történő névvesztésként is megfogalmazódó anagrammatikus névátalakítás azonban nem eredményez egy új identitást, hanem csupán a régitől történő elszakadás állapotát hozza létre. A *Nem szeretném, ha fáznál* esetében ugyanis volt felesége kollégáival, ismerőseivel kénytelen együtt nyomozni annak halálának ügyében, így azok egyszerre ismerik régi és új nevét is, és inkább a régi nevén szólítják meg, új, saját

³⁹ „Így kezdjük igazán érezni az illetőket és a városokat. Ha megtanuljuk a madarak kettős nevét, mindennek a kettős nevét, és ha sok-sokágú folyosókon járunk a föld alatt.” Uo., 111.

⁴⁰ Mindenképpen meg kell jegyezni, hogy Tandori nem a saját teljes nevét használta fel az anagramma megképzésére, hanem csak a márkanévvé vált vezetéknévét. Lásd Bevezető.

⁴¹ Épp ezért éli meg személyes kudarcként, hogy a madarak esetében képtelen pártatlan maradni: „Ahogy egy »állatügyi felügyelő« nézi egy fülkéből a rigókat, és arra gondol, hogy a rigó ellensége a macska, és ő nem tud pártatlan lenni ebben a viszályban. Uo., 179.

maga alkotta nevét csupán szerepével együtt emlegetik, összemosva így a nyomozói szerepet, valamint a D’Orleans nevet, melyet az is aláhúz, hogy a nyomozóirodát szintén így nevezte el.

Sadle tehát, mint a krimik arctalan nyomozója⁴² itt nem az aktuális alműfaj által megkövetelt arc- és jellemvonásokat ölti magára, hanem talán túlságosan is írója alteregója lesz, amely egyrészt a szövegekhez, másrészt a madarakhoz való, már-már legendás hozzáállásában szintén megmutatkozik.

Tandori így kaleidoszkóp-szerűen megsokszorozza saját személyét az anagramma segítségével, hiszen egyrészt saját magát is megkettőzi szerzőként, létrehozva Nat Roidot, aki végig párbeszédben marad a ’fő’ Tandori-életmű darabjaival, ezt a viszonyt pedig a regényen belül szintén megjeleníti Ron Sadle – D’Orleans karakterén keresztül, reflektálva a név személyiségképző szerepére is. Ahogy azt fentebb jeleztem, a regény voltaképpen gyilkosa, Phil is kettős névvel rendelkezik, ugyanakkor ő az Illető személyazonosságához nem hoz létre nevet, ezzel a névvel Alta ruházza fel. Az Illető megnevezés problematikussága ugyanígy többször tematizálódik a regényben. Bár a regény szövegében a nagybetűs írásmód elválasztja a köznapi használatától, ez a megkülönböztetés a regény szereplőinek a párbeszéd során természetesen nem áll rendelkezésükre. Így a gyakorlatilag név nélküli, megnevezésében is csak egy üres, csupán a név használatának hiányát megnevező megszólítás a hiány hangsúlyozásával csak azt képes felfedni, hogy az Illető mögött nincs valódi személyiség, Phil nem tölti fel úgy tartalommal, ahogy az új foglalkozásába beletanuló Sadle igyekszik megtenni ugyanezt, amelyet a legtöbben egyéniségnek vélnek felfedezni a levelek tartalma mögött, az csak a *Vagy-vagy* kötetből származik. Ez teszi lehetővé a Jessie által elkövetett hamisítást is, hiszen a hiány elfedésére használt üres jeleket nem kell feltölteni tartalommal ahhoz, hogy az átverés sikeres legyen.⁴³

Tandori ugyanakkor nem csak így kettőzi meg saját személyét a regény viszonylatában, hiszen a regény folyamán felbukkan a Tanrodi-házaspár, akik nem csak nevükkel jelzik a rokonságot a való életbeli Tandori-házaspárral. Olyan meghatározó, a regény cselekménye szempontjából fontos, valamint az eddigi életművön belüli

⁴² Ennek mintapéldája magyar nyelven Kondor Vilmos nyomozója, Gordon Zsigmond, (a név ismét rímeli a szerző nevére), aki mindig az aktuális alszáner (hard-boiled krimi, kémregény, stb.) által megkövetelt jellemvonásokat veszi fel.

⁴³ A kiegészítések eme láncolatához lásd: „A szupplementumok eme sorozatában egy szükségszerűség mutatkozik meg: egy összekapcsolódó végtelen láncolat szükségszerűsége, amely elkerülhetetlenül megsokszorozza azokat a kiegészítő közvetítéseket, amelyek éppen annak a dolognak az értelmét hozzák létre, amelyet késleltetnek: magának a dolognak, a közvetlen jelennek vagy eredendő észlelésnek a csalóka képét. A közvetlenség származtatott. Minden a közvetítővel kezdődik.” DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex, 2014, 180.

önábrázolások⁴⁴ szempontjából jellegzetes vonásokkal erősíti az anagrammatikus névváltozatot túlmutató rokonságot, mint a madarak iránti rajongás, vagy épp szeretett madaruk, Szpéro megjelenése, aki a regényben Spero-ként kerül említésre,⁴⁵ ezzel még egy alakkal megnövelve a veréb irodalmi alteregóinak neveit és azok írásmódját.

A házaspár szerepeltetése tehát nem öncélú, nem a tapasztaltabb Tandori-olvasók felé tett jelzés, hiszen ők azok, akik ráirányítják a madárhatározóra Sadle figyelmét, ezzel pedig végső soron a megoldás felé lökték őt. Ám az, hogy az író önmaga és házastársa alakmását beleírja egy álnéven írt regényébe, mindenképpen figyelmet érdemel. Egyrészt a Tandori-házaspár regényekben történő szereplése közel sem unikális, hiszen a Tandori-házaspár hétköznapijait számos más prózai művében is tematizálja.⁴⁶

A kaleidoszkóp-játék egyrészt ráirányítja arra a figyelmet, hogy a detektívtörténetek csak a szerzői névvel vannak leválasztva az életmű 'lényegi' részéről, annak el- vagy letagadása, esetleg Nat Roid a homonimával jelölt életművekhez hasonlóan⁴⁷ életművel és életrajzzal történő feltöltése sosem volt cél. A regény világában történő megjelenéssel magát hasonlóképpen szövegszerűvé teszi, ahogy az anagramma révén a szerzői funkciót is azzá tette, hiszen az egyedi vonások alapján könnyű szerrel felismerhető alakmásnak a neve szintén anagramma.

Ennek a szerző személyét érintő folytonos kaleidoszkópnak, amely egyszerre érinti a szerzői funkciókat, a tényleges író, valamint a szerzői szerepek továbbosztását a regény szereplőinek, nem is csak a szerző elfedését célozza, hanem mintha annak eltörlésére irányulna, amely egybevágh egyrészt az Illető esetében tapasztaltakkal, a szerző folyamatos lebegtetésével és elfedésével, másrészt nem idegen elem a Tandori-életműtől sem. Ahogy a ready-made-ek esetében szintén csak a szövegek közreadójaként lép fel, valamint a *Koppar Köldüs*-ben a mű befejezésének az olvasókra történő továbbosztása ugyanígy abba az irányba

⁴⁴ Fontos kiemelni, hogy Tandori r

⁴⁵ A regényben Szpéro angolosan írt neve aláhúzza azt, hogy a regény ugyan magyarul szólal meg, de angol nyelvterületen játszódik, ahogy az is árulkodó, hogy a madár nevének eredete nem az angol ajkúak számára triviális veréb formában kerül feloldásra, amely a Tandori-életmű nagy részében a 'kanonikus' értelmezése a névnek, hanem a latin spero, remény tulajdonnevesüléseként kerül értelmezésre, amely ugyan szintén fel-fel bukkan a költői életműben, ám jóval ritkábban.

⁴⁶ „Nem önéletrajz és nem napló a Tandori-próza, ahogy a recepcióban olykor felmerült, hanem olyan irodalmi alkotás, amelyet az autofikció kifejezéssel jelölhetünk. Az én, aki az autofikció tárgya, alanya és szerzője, Tandorinál radikálisan széttört, megsokszorozott én. Egyszer Kosztolányi *Esti Kornélját* idéző módon társalogtatja a szerzőt és D'Oré; máskor D'Oré szerepel a könyv szerzőjeként, például mindjárt a könyv legelején »D'Oré könyve«-ként hivatkozik rá, és ugyanitt olvasható a *Régimódi történetek* fejezetéről, hogy: »az 'én': senkivel sem azonos. D'Oré végig azonos: D'Oréval. Hogy még mi történik vele és *saját* azonosságával, az vagy benne van a könyvben, vagy sajnálatosan nincs, és itt nem pótolható.«” MELHARDT, i.m., 82.

⁴⁷ A különböző szerzői nevek osztályázáshoz lásd: FÖLDES, i.m., 592.

mutat, hogy Tandori a hagyományos szerzői funkciók alól inkább kibújni igyekezett. A szerzői névvel jelölt korpusz az ő esetében inkább eljárásokat, semmint lezárhatóan, lekerekítettnek nevezhető szövegeket jelöl, melyek egyedül azért tűnnek fel ebben a formában a köteteiben, mert ezeket az eljárásokat, ötleteket csupán egyszer 'sütötte el', utána az eljárást variálta, tovább kísérletezett vele.⁴⁸

A szövegek, szövegolvasatok különböző módon történő kombinálásának, valamint a világ ezen alapuló magyarázatának régre visszanyúló hagyományai vannak, melyek nemegyszer vallásos gyökerekre támaszkodva kínálják fel a teljes világ fel- és újraépítését pusztán szöveges elemekre támaszkodva, ezen elemek különböző kombinációiból építve fel benne minden létezőt. Ennek az alapesete, melyre a további, történelmi távlatba vesző hasonló megoldások is visszanyúlnak, a kabbalisztikus hagyomány.

A kabbalisztikus hagyományra építő, a szakirodalomban talán a legtöbbször felbukkanó további példa, mely Tandori esetében is fontos belátásokkal szolgálhat, Ramon Llull, egy 14. századi katalán szerzetes *Ars Magnája*, melynek szerzője szerint saját látomása volt, mely során Isten felfedte előtte attribútumait.⁴⁹ A későbbiekben Llull művére, mint a Kabbala második formájára hivatkoznak, és annyiban mindenképpen újítót alkotott, hogy már nem manuális, hanem félig-meddig automatizált módszerekkel, a korábban említett attribútumok különböző elrendezéseivel próbálta meg felfedni a világ természetét. Fontosságát, és később az irodalom számára kiemelt szerepét az adja, hogy ehhez az eszközöket szintén felkínálta: a kilenc attribútum különböző elemszámú kombinációinak felsorolásakor a kételemű kombinációk 36 lehetséges párosítását még egy, ma már elsősorban a kombinatorikai feladatokból ismert táblázatba rendezte, majd a 84 lehetséges háromelemű kombinációt már nem ebben a formában adja meg, hanem három koncentrikus, forgatható körbe helyezte a betűjeleket. Minden bizonnyal ez a könyvének az egyik legérdekesebb megoldása, az olvasó pedig ezeket a korongokat használva, a korongok forgatásával maga alkothatja meg a lehetséges kombinációkat.

Llull '[c]élkitűzése nem volt kevesebb, mint hogy fényt derítsen Isten valódi természetére, fölfedje és bizonyítsa a világban lévő igazságokat, s egyetemes kulcsot adjon a fölhasználó kezébe, aki az arkánium révén a teljes tudást birtokába veheti",⁵⁰ ugyanakkor

⁴⁸ Az életmű későbbi részében, ahogy az egyre inkább a kézírás és a rajz irányába tolodott, ez a mértékletesség egyre kevésbé volt rá jellemző, hiszen a rajzait számolatlanul alkotta újra és újra.

⁴⁹ A későbbi elemzők szerint Llull inkább a 13. századi spanyol eksztatikus kabalára támaszkodott, semmint látomásaira. CRAMER, Florian, *Words made flesh, Media Design Research Piet Zwart Instituut*, Rotterdam, Willem de Kooning Academy Hogeschool, 36.

⁵⁰ LÁNG Benedek, *Raimundus lullus és az ars magna*, Magyar Filozófiai Szemle, 1997/1-2, 187.

az előzőek fényében nem közvetlen módon, hanem pusztán az eszközöket kínálja fel ennek megalkotásához, valamint megértéséhez.⁵¹

Ez az eszköz a későbbiekben fontos hivatkozási, valamint kiindulási alap lesz a permutációs elvet követő versautomaták alkotói számára, mint például Georg Philipp Harsdörffer, Quirinius Kuhlman, a magyar Skulich Pál, Keresztúri Bíró Pál és Szentiványi Márton,⁵² ezen a hagyományon keresztül pedig ismét meg kell említeni Raymond Queneau *Tízezermilliárd szonnettjét*, mely nyomdai megoldásában, azaz az egyes sorok külön történő lapozásának lehetőségének megadásával szintén (társ)alkotóvá avatja az olvasót.

Llull megoldása részben, elképzelései viszont nagymértékben visszaköszönnek a *Nem szeretném, ha fáznál* című regénynek a könyvet taglaló passzusaiban. Ahogy azt Lopicollo is megjegyzi, a kötet „rengeteg mindent tartalmaz az életről”, valamint „hányféleképpen lehet vágni”. Az üzenetek ennek ellenére személyre szabottak tudnak maradni, amely feltételezi, hogy nem csak egyszerű vágás, összeillesztés és permutálás történik, hanem az Illető legalább annyira belenyúl a szövegbe, hogy azok értelmesek maradjanak, a mondatok szerves egészként egészítsék ki egymást. Hasonlóképpen, Llull esetében is az „egyes kombinációkon belül azok mondatba öntése már ötletszerű, nem kötődik szabályhoz, a szeretet s a princípiumok állhatnak jelző, főnév vagy ige alakjában is, illetve a formulázás történhet állító, tagadó vagy kérdő alakban egyaránt.”⁵³ A világ és a tudás megalkotása szövegelemek újrendezése révén feltételezi, hogy a világ megismerhető, a tudás pedig objektív alapokon nyugszik – pontosan ezeket a tulajdonságokat rendelik az Illető leveleihez a regény szereplői, azaz feltételezik, hogy egy róluk mindent tudó, a külső nézőpontjából pedig érvényes tanácsokat, megoldásokat kínál fel. Ám a levelek csak azért tesznek szert ezekre a tulajdonságokra, mert a szereplők ezeket tulajdonítják nekik, a vallásos tiszteletet azonban sokkal inkább a leveleket övező paratextuális elemek váltják ki, semmint azok tényleges használhatósága. Itt válik lényeges elemmé, hogy Tandori maga is egy olyan műhöz nyúl vissza, amely két szereplő egymásnak adott tanácsaira épül.

4.2.2. Szövegmanipuláció

A regény szövegében többször is hangsúlyozódik, hogy a *Vagy-vagy* eredeti szerzője Viktor Eremita, ugyanakkor a név feloldására szemet szűrőan szokatlan módon csupán

⁵¹ Ramon Llull életének és műveinek részletesebb kifejtését lásd LÁNG, *i.m.*, amely részletesen tárgyal olyan fontos, ám a legtöbb szakirodalom által megkerült kérdéseket is, mint például az Ars Magna tényleges felhasználása, valamint használhatósága.

⁵² LÁNG, *i.m.*, 188

⁵³ DÉRI Balázs, *Ramon Llull*, = Ramon LLULL: A szeretet filozófiájának fája, Bp., 1994. 223–224.

egyetlen, halovány és kérdőjelbe tett kísérlet történik: „Északias név. Eremita, görögül talán azt jelenti: remete.”⁵⁴ Ugyan az északias hangzás közel visz az álnevet viselő Søren Kierkegaard valódi nemzetiségéhez és a név feloldása is helyes, ám nem görögül, hanem latinul jelenti az „eremita” a remetét. A nyelvváltás tovább hangsúlyozza, hogy itt szöveggel, és nem hanggal, hangzósággal van dolgunk, amely gyakran félrevezeti az embert, hiszen az „északias” hangzás ellenére a jelentés és a regénybeli szereplők szintén déliként értelmezik a nevet, ezzel is megerősítve, hogy az írásbeliség – legalábbis a latin abc – univerzális jelei szabadon manipulálhatóak, szemben a hanggal. Az eredeti szerző nevének és nyelvének elbizonytalanítása a későbbiekben többször vissza-visszatér, hiszen ezen kívül csak azt tudjuk meg magáról a kötetről, hogy egy szerkesztett szövegkiadásról van szó, amely így legalább még egy kézen átment, mire az Illető által felhasznált szövegek megszülettek. Tandori esetében, különösen a krimik tekintetében ugyanakkor a beszédes nevek kiemelt fontossággal bírnak, hiszen ahogy a konkrét bűneset megoldásában a nevek, pontosabban a nevek megkettőzése és különböző használatuknak megértése teszi lehetővé az ügy megoldása szempontjából kulcsfontosságú előrelépést, és a különböző szereplők beszédes nevei is sokat elárulnak a (bűn)történetben betöltött szerepükről, a ’remete’ szó szintén magával hozza azokat a félig vallásos, félig az élettől elszakadt bölcs képét hordozó képzeteket, melyek részben lehetővé teszik, hogy a könyvre ne egyszerűen egy letűnt kor szövegeit⁵⁵ hordozó, mára már avítnak számító szöveggyűjteményként tekintsenek, hanem az élethez való helyes hozzáállást hirdető, titkos bölcsességeket hordozó műként.

Kierkegaard fiatalkori főművének ennyire hangsúlyos szerepeltetése erőteljesen rávilágít a szerző folyamatos megkettőződésére. Egyrészt a mű eredetileg Viktor Eremita (a „győzedelmes remete”) neve alatt jelent meg, másrészt a kötetben belül két, egymásra válaszoló kéziratgyűjtemény található, A és B levelei és papírai.

Kierkegaard a *Nem szeretném, ha fájna* megjelenésekor, 1980-ban még nincs jelen az életműben, nem jelenik meg sem inspirációként, sem hommage-ok révén. A mű szerepeltetése ugyanakkor nemcsak a szerzői szerepek folyamatos megkettőződése miatt érdekes,⁵⁶ hanem a benne feltett központi kérdés, az élet nagy kérdéseiben, így például a regény szereplői számára is fontos szerepet betöltő házasság kérdésében való döntés

⁵⁴ TANDORI, *i.m.*, 197.

⁵⁵ Hiszen az Eremita szövegeit közreadó kötet maga is hangsúlyozottan régi: „valamikor a múlt században”, „börkötésű”, stb.

⁵⁶ Meg kell említeni, hogy a *Vagy-vagy* második kiadásától kezdve a benne található versbetétek Tandori fordításában jelentek meg, ironikusan továbbvéve a szerzői szerep megsokszorozódásának játékát, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Tandori a *Nem szeretném, ha fájna* írásakor még csak az első kiadásból tudott idézni.

szükségessége, amellyel kapcsolatban a B-t éppen kifigurázó A ezt mondja:

Házasodj meg, meg fogod bánni; ne házasodj meg, azt is meg fogod bánni; házasodj vagy ne házasodj, mindkettőt meg fogod bánni; vagy megházasodsz, vagy nem, mindkettőt megbánod. Neved a világ ostobaságain, meg fogod bánni; sirasd el, azt is meg fogod bánni; neved a világ ostobaságain vagy sirasd el, mindkettőt meg fogod bánni; vagy nevetsz a világ ostobaságain, vagy elsíratod őket, mindkettőt megbánod.⁵⁷

Ezekkel a kérdésekkel a regény szereplői is rendre találkoznak, ugyanakkor a regény egyik fő dilemmája, hogy a két felkínálkozó megoldás közül választani kell egyet, valójában álságosnak mutatkozik, a regény szereplői számára épp a nem választás lenne az ideális megoldás, amelyre azonban épp morális okokból képtelenek rávenni magukat: „De ez így csak két megoldás közül az egyik. A három gyilkosság közül meg egyet beismerni... bajos.”⁵⁸

Megjegyzendő, hogy Kierkegaard álnevei számos rokonságot mutatnak Tandori álnévhasználati szokásaival. Filozófiai munkáinak jelentős részét ugyan álnéven írta, de ez nem jelentette azt, hogy a kor olvasóközönsége ne tudta volna azonosítani a szerzőt, ugyanakkor a *Tudománytalan utóirat a „Filozófiai morzsákhoz”* című művének záró bejegyzését saját nevén írta alá. Kierkegaard az álnévhasználatával is jelezte, hogy elhatárolódik a bennük foglalt, az egzisztenciális igazság felderítéséhez ugyanakkor szükségesnek talált filozófiai vizsgálódásoktól. Másrészt az álnevek használatával hangsúlyozta, hogy a kötetekben foglalt tartalmak egy szűrőn keresztül hozzáférhetőek, az objektív igazság sosem érhető el. A regényben így a szerzői szerepek folyamatosan többszöröződnek, végleg elmosva a határt az eredeti, a másolat, az átalakított és a visszaállítható szövegek között.

Ramon Llull megteremtette a szöveg algoritmikus újrendezésének alapvetéseit, és ezzel számos, ma már hétköznapi számító megoldást vetített előre. A szöveg mechanikus vagy algoritmikus elrendezése azonban nemcsak a különböző, szövegalapúként is felfogható digitális technológiák és médiumok elterjedésével nyert ennyire erőteljesen teret, hanem már jóval korábban, a szöveg kicserélhető egységekként való konceptualizálásától számítva egyre erősebben jelen vannak az ezt kihasználó megoldások,⁵⁹ köztük az erre épülő irodalmi

⁵⁷ KIERKEGAARD, Søren, *Vagy-vagy*, ford.: DANYI Tibor, Bp., Osiris, 2005, 40.

⁵⁸ TANDORI, i.m., 427.

⁵⁹ Az, hogy a szöveg kicserélhető egységekből áll össze, annak a felismerésnek köszönhetően vált egyre népszerűbbé, hogy a szöveg felbontható hangokra, valamint ezek a hangok lejegyezhetőek betűk segítségével.

szövegek is. Espen J. Aarseth az ezt tudatosan használó szövegeket cybertextként, kiberszöveggként definiálja, kölcsönvéve Norbert Wiener 'kibernetika' fogalmát, aki az ezzel foglalkozó tudományág feladatát a szabályozás, vezérlés, információfeldolgozás, valamint -továbbítás törvényeinek kutatásában definiálta.⁶⁰ Ennek megfelelően a kiberszöveggel való foglalkozás a „szöveg mechanikus rendezésére fókuszál azáltal, hogy a médium meghatározó tulajdonságait az irodalmi csere központi részeként határozza meg. Ezen kívül még a szöveg fogyasztójára, vagy használójára is koncentrál, sokkal közelebből, mint ahogy azt akár egy olvasói válasz-központú elmélet tenné.”⁶¹ Aarseth a maga alkotta fogalmat és vizsgálódásait nem korlátozza a számítógéppel alkotott, vagy egyéb elektronikus médiumon megjelenő szövegekre, hiszen ahogy írja, ez történetileg legalább annyira félrevezető lenne, mintha az irodalom tanulmányozása során csak és kizárólag a papírra írt vagy nyomtatott szövegekkel foglalkoznánk.⁶² Hiszen, ahogy azt fentebb láthattuk, az olvasó a szöveg egyszerű olvasásánál jóval aktívabb szerepet is vállalhat a szöveg befogadása során, amely nem írható le az olvasás és értelmezés hétköznapi fogalmaival. Tevékenyen részt kell vennie az író által megalkotott szöveg feltárásában, amely így nemegyszer olyan elrendezésekben is megjelenik, amellyel az eredeti író nem találkozhatott. Korábban láthattunk erre felületes példát a *Koppar Köldüs* esetében, ahol Tandori a javított szöveget nem hozta létre, hanem annak véglegesítését, vagy éppen újbóli elrontását a befogadóra bízta.

Aarseth egy újabb fogalom bevezetésével határolja le azokat a szövegeket, melyek vizsgálatának fókuszába kerülnek, a fizikából kölcsönözve megalkotja az ergodikus irodalom fogalmát, amellyel egyúttal azt is jelzi, hogy a befogadónak nem triviális energiabefektetésébe kerül ezeknek a szövegeknek a működtetése, hiszen itt a szó szoros értelmében működtetésről van szó, a hagyományos értelemben vett olvasónak ki kell mozdulnia a helyéről és végre kell hajtania azokat a szövegben impliciten foglalt, vagy a különböző műfaji hagyományok által expliciten elvárt mechanikus szövegrendezéseket, melyek eredményeképpen újabb és újabb variációk kerülnek elé, vagy épp a szöveg újabb részletei tárulnak fel.

A *Koppar Köldüs* esetében az ergodikus irodalomhoz való sorolásrar nem történt

A betűk kicserélhetőségét elsőként a guttenbergi nyomdagép használta tudatosan, később a kicserélhető egységek csak egyre kisebbekké váltak, a betűk felbontására épül például a Morse-kód, de amennyiben a bináris kódolást is szöveggként fogjuk fel, ide kell sorolni a mai számítógépek által használt digitális lejegyzést is.

⁶⁰ WIENER, Norbert, *Mi az a kibernetika* = Uő., *Válogatott tanulmányok*; vál., bev. TARJÁN Rezső, ford. TARJÁN Rezsőné; Bp., Gondolat, 1974, 118-126.

⁶¹ AARSET, Espen J, *Cybertext*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, 1.

⁶² Uő., 2.

konkrét kísérlet, ám ahogy azt láthattuk, már az első kritikákban megjelent az olvasó olvasói szerepből történő kilépésének felvetése, annak érdekében, hogy ő is mint a szöveg (társ)alakítója tudjon hozzányúlni a javítanivalókhoz, amely megfelel az ergodikus irodalom „nem triviális energiabefektetés” felé támasztott elvárásának. Ugyanakkor a krimi esetében ilyen elvárás nem fogalmazódik meg a szöveg olvasója felé, pusztán annak szereplői szembesülnek újra és újra ennek a követelményével. Bár az Illető egy már meglévő szöveget újraserkesztve válik maga szintén alkotóvá, ez sokkal inkább a ready-made eljárásához hasonlít, semmint, hogy tényleges ergodikus szövegről lehetne beszélni. Amennyiben azonban fenntartjuk azt a korábbi felvetést, hogy a Tandori-krimik esetében a nyomok elsősorban szövegszerűen képzik meg magukat, felderítésük a keresztretjtvény üres rubrikáinak az utasítások helyes értelmezése révén történő kitöltésének feleltethető meg, másrészt viszont helyes felismerésük is nemegyszer az események, valamint a nyomok értelmezésének vélt sorrendjének függvényében történik. Így a nyomok újrendezése révén más értelmezést nyerhetnek, Saddle kénytelen a már elfogadott, ám a későbbiekben eredménytelennek bizonyuló megoldást elvetve újrendezni a rendelkezésre álló nyomokat, amelyet legegyszerűbben átrendezésük révén képes elérni. Ezt a fajta játékot a regény anagrammatikus álnevei szintén megerősítik, hiszen a betűk helyes elrendezése felfedi a valódi személyazonosságot, amely nemegyszer a nyomozás során fontos előrelépésekhez vezet.

A regény ezt az olvasásmódot már rögtön a legelső fejezetben felveti, játékosan az meglebegteti az olvasó szeme előtt, holott a későbbiekben az olvasó nem tud jobban bevonódni az így felvetett játékba, pusztán annak csendes megfigyelője lehet, ahogy a detektív kísérletezik ezzel a módszerrel. A fejezetek pontos időrendben követik egymást, kivéve a legelső, amelyben figyelemfelkeltő módon jelenik meg az áldozat és a gyilkosság, hiszen ez a történetet tekintve nagyjából a regény nagyjából egyharmadánál következik be. Minden fejezet elején szerepel a percre pontos idő, néhány kivételtől eltekintve, ahol csupán közelítő jelleggel van megadva: „Bizonyos események 19 óra körül”, „Bizonyos események 19 és 20 óra között”. Az időpontok megjelölése felkelti a klasszikus krimikre jellemző időbeli szegmentáltságot, valamint az ebből következő várakozást.⁶³ Az időpontjelölések segítségével az olvasó már rögtön a második fejezetnél meg tudja állapítani, hogy az időben visszaugrott az előző fejezet izgalmas történéseihez képest, így részben motiválva van a további olvasásra, hiszen felszólítást kap arra, hogy a regény fejezeteit helyes sorrendbe

⁶³ DÖMÖTÖR, *i.m.*, 157.

állítsa, visszahelyezze az elsőt a neki megfelelő helyre. Ezzel azonban 'részese' is lehet a nyomozásnak, hiszen a fejezetek helyes sorrendbe történő állításával megállapítható, hogy ki az a szereplők közül, aki a tetthelyen tartózkodhatott, azaz ki lehet a gyilkos. Ezzel a problémával szembesül elsőként Saddle is, amikor a számára elérhető információkból próbálja meg leszűkíteni azok körét, akik nemcsak motivációval, hanem lehetőséggel egyaránt rendelkeztek a gyilkosság elkövetéséhez.

A detektívtörténetekkel foglalkozó szakirodalom visszatérő állítása, hogy a detektívtörténetek olvasása során valójában két történetet olvasunk, az egyik a megoldásé, míg a másik a bűnügyé.⁶⁴ A megoldás során tárul fel a bűneset valódi története, amelyet az elkövető igyekezett elrejteni, hozzáférhetetlenné tenni mások számára. A *Nem szeretném, ha fázna* esetében a fentebbiek fényében nincs jelen ez a kettőség, hiszen a regény sem abból a tradicionális kezdőpontból indul ki, hogy a bűnesetet már elkövették. A hosszas felvezetés során enumeratív jelleggel bukkanak fel a szereplők, valamint a köztük feszülő viszonyrendszer. A detektív sem mint egy külső, ebből kifolyólag objektív szemlélő jelenik meg, akinek a történetben egyedül a bűneset megoldása a célja, Ron Saddle mint a későbbi áldozat válófélben lévő férje jelenik meg és így maga is rendelkezik indítékkal a gyilkosság elkövetéséhez.

A bűneset és a megoldásának története tehát nem válik szét, ennek köszönhetően a detektív sem tud egyértelműen csak és kizárólag a nyomok olvasójaként fellépni. A két történet helyett csupán egyetlen történetet látunk, amelyet nem lehet egyértelműen szétválasztani bűnesetre, valamint megoldásra, mert ugyan ennek a mesterséges és jelzett szétválasztása megtörténik az első fejezet kiemelésével az időrendi sorrendből, ám ennek visszaállítása nem a nyomozás folyamata előtti történet rekonstrukcióját jelenti, hanem a történések teljes és helyes sorrendjének megértését.

Hiszen már a gyilkosság előtt is megjelenik az a rejtély, amelynek megoldása végső soron a gyilkosság felderítéséhez vezet el. Már rögtön a második fejezetben megfogalmazódik az Illető rejtélyes kiléte, valamint az is, hogy ez, a közösség egészét érintő rejtély miért nem foglalkoztatja a közösség egészét: mindenki rendelkezik a megoldás egy apró részletével, miközben a valódi személyazonosságának kiderítése tabusítva is lett.

Azok a részletek, amelyekkel rendelkeznek az Illetőről, az egyes személyek számára kielégítőek, ezekre alapozva egyenként kitüntetett személyeknek érzik magukat. Ezt használja ki Jessie, amikor elkezdi hamisítani az Illető leveleit, reprodukálva ezt a hatást.

⁶⁴ GINZBURG, Carlo Morelli, *Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method = Popular Fiction, Technology, Ideology, Production, Reading*, szerk. BENNET, Tony, London, Routledge, 1990, 257.

4.2.3. A kétféle megoldás

A regény a tradicionális krimiktől eltérően nem egy, hanem kétféle megoldását ajánlja fel a bűnténynek. Az igazság lebegtetése, ahogy azt már a fejezet bevezetőjében is jeleztem, ugyanakkor nem újdonság a krimikben. Már a hardboiled detektívtörténetek, melyek már az első köteteiben szintén fontos inspirációs anyagot jelentettek Tandorinak, is elmozdulnak az igazság helyreállíthatatlanságának irányába, amelytől csak egy további lépés az igazság megkérdőjelezése és kettéosztása. Ugyanígy, a metafizikus detektívtörténet bár nem kérdőjelezi meg az igazságot, de a keresését középpontba állítja, Tandori esetében ez a művelet lecserélődik arra, hogy megfelelően tudja-e olvasni a nyomozó a nyomok által felkínált szöveget.⁶⁵

A két megoldás ugyanakkor nem kizárólagosan létezik egymáshoz képest, hanem a regény végére mindkettő érvényesnek érződik. Míg először úgy tűnik fel, hogy Phil a gyilkos, ezzel pedig mind a gyilkossági ügy, mind az Illető személyazonosságának rejtélye ugyanarra a megoldásra vezet, a regény utolsó lapjain kibontakozó megoldás, miszerint Alta áll az egész mögött, és ő követte el a gyilkosságokat, ezt nem zárja ki teljesen. Ugyan Saddle mint klasszikus nyomozó ragaszkodik ahhoz, hogy mindent csak egy személy követhetett el, de ennek a bizonyítása vagy beismerése nem következik be. Alta voltaképpen megváltja az elkövetőket azzal, hogy a regény végén öngyilkosságot követ el, kivonva magát ezzel az igazságszolgáltatás alól, megszüntetve a saját tetteinek addig rendelkezésre álló olvashatóságát.

Ennek fényében tevődik fel az a kérdés, immár a költői életmű manipulációs technikáira vetítve, hogy lehetséges-e az eredetihez való hozzáférés akkor is, ha az eredetit a maga valójában sosem ismerhetjük meg?

4.3. Regény és életmű viszonya

Annak a kérdése, hogy a detektívregények hogyan viszonyulnak az életmű többi részéhez, egy többszörösen is összetett és közel sem triviális probléma. Egyrészt, az, hogy ezek a regényeket egy álnév leválasztja és ennek révén külön kezelődnek a terjedelmes életmű többi részétől, látszólag lehetővé teszi, hogy a Nat Roid-történeteket teljesen külön, afféle műfajkísérletként, játékként olvassuk. Ám a többszörösen is felvállalt szerzői név „olyan

⁶⁵ A szerepek és nevek folyamatos megkettőződése kapcsán érdemes felidézni Bényei Tamás megjegyzését Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című műve kapcsán: „a krimi világának jeltelítettsége a jelentés garanciájának hiányában szemiotikai rémálommá válik, hiszen túl sok a nyom: bármilyen használható jelre talál, ez nem a megfejtéshez viszi közelebb, hanem újabb, végtelenül sokszorozódó nyomok felé indítja el – amelyek közül a legtöbb hamisnak bizonyul.” (BÉNYEI, *i.m.*, 99)

erős azonosítási funkcióval bír, amely felülírja a név alá vont nyelvjáték és a szövegalkotási mód különbségeit is.”⁶⁶ Ugyanakkor a Tandori-életmű műfaji sokszínűségében számtalanszor felmerül annak a kérdése, hogy mennyire lehetséges elválasztani a kiemelten kezelt költő Tandoritól a saját neve alatt írt regényeket, az esszéket, a drámákat, valamint a szintén nem jelentéktelen irodalomtörténeti kommentárjait.

Annak a lehetősége, hogy például a Tandori által kiemelt helyen kezelt Szép Ernőről szóló kommentárjait valójában nem is Szépre, hanem Tandorira vonatkoztassuk, Bedecs László vetette fel.⁶⁷ Ezen túlmenően is, az életműben jelentős mennyiségben találhatunk önkomentárokat, melyekkel saját verseit igyekszik magyarázni, ezzel nemegyszer az életmű szerinte felfedezetlen vagy kevés figyelemben részesülő darabjait próbálva a nekik megfelelő helyre juttatni.⁶⁸

A detektívtörténetek esetében azonban egy másfajta dinamika figyelhető meg. Adott egy Tandori által kedvelt eljárás, amely a költői életmű egészében újra és újra megfigyelhető, a szöveg különböző permutációikkal történő újra- és újraserkesztése, ahogy azt például a ready-made és a jelversek esetében is láthattuk. Ugyanez a mozzanat a detektívtörténetek, különösen a fentebb elemzett első regény esetében kiemelt fontossággal jelentkezik, még ha némileg fordított előjellel is, hiszen nem a végeredményként kapott szöveg kerül kitüntetett pozícióba, hanem az eredetileg rejtett, aztán visszafejtett szöveg.

Ennek fényében a *Nem szeretném, ha fájna* nem önkomentárként, hanem a detektívregény zsánerelemeit felhasználó kísérletként olvasható. A krimi kötött szabályrendszerű elemeit kifordítja és dekonstruálja annak érdekében, hogy a nyomozás motívumát saját céljai érdekében használja fel, éppúgy, mint a detektívregény területére merészkedő más magasirodalmi alkotások. Tandorinál ez az olvasás mint a megértés egyik lehetséges módjának a szokásosnál is erőteljesebb aláhúzásában merül, ki, olyannyira, hogy a regényvilágon belül szintén szövegszerűen képződik meg a nyomolvasás és a nyomfejtés gyakorlata. Ezen belül egyben a saját költői praxisának a kifordításaként olvasható ez a gyakorlat. Míg a versek esetében a nyelv különböző elemeinek permutálása során létrejött új elemek és az így előállt jelentés kerül a középpontba, addig a Nat Roid-regénynél az eredeti visszaállításának mozzanata és lehetősége válik fontossá. Nem lehet önkomentár abban az értelemben, hogy így nem az életmű más részein tapasztalható módszer körbejárása

⁶⁶ Németh Zoltán, *Álnév és maszk*, Eger, Líceum, 2013, 8.

⁶⁷ BEDECS, *i.m.*, 185-186.

⁶⁸ BUDAY Bálint, *A Szerző feltámadása: Beszédpozíciók és értelmezési stratégiák Tandori Dezső önkomentárjaiban*, *Forrás*, 2024/11, 94.

történik itt meg. Ám ettől függetlenül az életműbe szervesen illeszkedő, azt színesítő és bővítő játékkal állunk szemben.

Ugyanakkor a szöveg mechanikus működtetése, valamint ennek regénybeli pozíciója, azaz a permutálás során létrejött jelentés(telenség), pusztán a (hangnembeli) imitáció, a hitelesség látszanának a megteremtése, valamint a külső keretező eljárások fontossága az előbbiek megteremtésében többszörösen is összecseng a ready-made-ek logikájával. Épp ezért nem alaptalan, ha a regényről nemcsak a nyolcvanas évek egyik legsikeresebb műfajújítási kísérleteként beszélünk, hanem a költészeti eszköztárát áttételesen hasznosító műveként is gondolkodunk.

5. Összegzés

Egy talált tárgy megtisztítása, *Koppar Köldüs*, *Nem szeretném, ha fáznál* – három, a hatalmas életműből kiragadottnak tűnő példa, ám mindhárom azt mutatja be, miképpen lehet a nyelvet mechanikusan, a hétköznapi szabályait felrúgva működtetni.

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* esetében két, a kötet fő újításának tartott verstípuson keresztül vizsgáltam a könyv szakirodalmának egyik legtöbbet vitatott kérdését, nevezetesen, hogyan viszonyul egyrészt a *Töredék Hamletnek* megoldásaihoz, s hogy a költői elnémulás vagy pedig a későbbi életmű jelentős részét előkészítő költői szereptanulás dokumentumával állunk-e szemben.

Meglátásom szerint Tandori a kötetben tudatosan építi le a költői hagyományokat, de ezt épp azért teszi, hogy az általa fontosnak vélt és így megtartásra érdemesnek ítélt eszközöket és tradíciókat a későbbiekben felhangosíthassa, megteremtve ezzel a későbbi műveihez szükséges alapokat. *A damaszkuszi út*, valamint a *Változatok homokórára* ciklus egésze példázza azt, hogyan akasztja meg az eddig folyamatosan önmaga hagyományaira építő költészeti tradíciót, megmaradva a „legfőbb ideje, hogy.” folyamatos jelenidejűségében. Ebből az alapító erőszakból mozdítja ki önmagát a ready-made és jelves hangsúlyos performatívumaival. Ezek a performatívumok azonban még nem igénylik az olvasó aktív részvételt, aki csak passzív néző lehet itt, kibicként szemlélheti és megpróbálhatja felállítani magának azokat a szabályokat, amelyek használatával a versek létrejöttek. A ready-made performatívuma abban mutatkozik meg, hogy az író itt maga alakítja át a készen kapott szöveget az általa kitalált szabályok alapján, ennek játékjellegét a *Mottók egymás elé* esetében fel is vállalja, mindeközben bemutatva, hogy mennyire alárendeli magát a játékszabályoknak.

A jelvesek ezzel szemben szintén a szabályokhoz való alkalmazkodásról szólnak, a leszűkített és atomjaira bontott nyelv közel sem ösztönös használatából fakadnak, amely ugyanakkor a költői gyakorlatok leképzése révén bemutatja a költői mesterség tanulásának folyamatát – amelyre Tandorinak az első kötet kritikáit áttanulmányozva egyáltalán nem volt szüksége. Annak a költői nyelvnek a megteremtéséhez, melyre a későbbiekben aktívan tudott támaszkodni, ez mindenképpen megalapozó lépés volt, hiszen például a későbbiekben olyan fontos szonett műfajának első paródiája is itt jelenik meg.

A két verstípus nem tisztán létezik a kötetben, más, itt megjelent versek folyamatosan felhasználják ezek eszköztárát, így sokkal inkább eljárásokként léteznek, semmint megragadható műfajként. Ennek köszönhetően talán a legsikerültebb darabok azok, amelyek

kombinálják a kettőt – az *Egy Kosztolányi-vers* épp ezt mutatja, hogy a létező költői hagyományok átértelmezése hogyan teremti meg a későbbi megszólalások lehetőségét.

Mindkét verstípusban a költői kifejezés minimumára törekszik, a szó és a betű, mint önálló egység lehetséges értelmezési és felhasználási lehetőségeit keresi, ennek során nemegyszer a betűnél is kisebb egységként az önmagában álló írásjelekig jut el, ugyanakkor ez a tendencia csak az életmű későbbi részében, a rajzokban, rajzversekben kerül teljes kiaknázásra, ahol egyrészt a saját ábécévé formált, önálló, nem mindig jelzett jelentéssel bíró ábrák, vonalak tovább tágítják az értelmezhetőség határait, valamint a betűk, különösen az életműben kitüntetetten használtak (t, td, h) kelnek újabb életre. Az első két kötetéhez ugyan a későbbiekben is sokszor visszatért, de az eddigi kutatások nem vizsgálták a rajzok és a jelversek és a ready-made-ek összefüggéseit.

Második példám, a *Koppar Köldüs* már az olvasó aktívabb részvételére számít, mint az *Egy talált tárgy megtisztítása*, és így kimeríti a cybertext fogalmát, választ adva a *Bevezető*ben feltett kérdésre. A kötet aktívan számol annak lehetőségével, hogy az olvasó – Bányai János példáján keresztül – ceruzát ragad, és kijavítva a hibáit, vagyis inkább újragépeli a szöveget, ezzel akaratlanul maga is hibákat vét, ezzel pedig javítások folyamatos sorozata következik, működtetve a szöveget és a benne foglalt emlékeket. A *Londoni Mindenszentek* egyértelművé teszi, hogy ez az emlék Szpéró sírfelirata, a szeretett madár elengedésének monumentuma – ma is az életmű egyik csúcsteljesítményének tekinthető – már nem a rontott nyelven szólal meg, hanem visszatalál itt a túlművelt költőiség kitüntetett eszközeihez, miközben a költészet két emblematisz eszközét dekonstruálja, a hexametert a leoninusok cezúrája töri szét, még a szonettek gondolatrítmusban megjelenő szerkezetét az elhallgatás, a kérdésre sosem érkező válasz.

Némileg ironikus módon a folyamatosan újraíródó kötet esetében a kutatás következő lépése egy kritikai kiadás kell, hogy legyen, amely nemcsak a kötet szövegeinek kialakulásába enged betekintést, hanem a kötetben használt nyelvállapot létrejöttét is részleteiben, aprólékosabban tudja vizsgálni. Ugyan a Tandori-hagyaték szisztematikus áttekintése és közlése még várat magára, de ennek elindulásakor a *Koppar Köldüs* körüli kéz-, valamint gépiratok nemcsak a kötet születésének körülményeit világíthatják meg, hanem Tandori nyelvszemléletének legdrasztikusabb vonásait is.

A harmadik példa, a *Nem szeretném, ha fáznál* című regény mutatja be talán a legélesebben, hogy Tandori hogyan képzelte el a szöveg átalakításának lehetőségeit. A Nat Roid-krimik furcsa zárványát jelentik az életműnek és a magyar irodalomnak, ugyanakkor a rengeteg (ön)értelmező esszé és regény mellett nem tűnik kirívónak, hogy a költészetben

használt eszközeire történő reflexió egy regény cselekményének mozgatórugóját is adja. A ready-made eljárásaira hajazó megoldások, a hitelesség látszatának imitálása csak bevezetője annak, hogy a kölcsönvett szövegekkel mit lehet tenni annak érdekében, hogy az a sajátunk legyen. A folyamatos szerepkettőzések pedig azt is megkérdőjelezzik, hogy a regény ilyenfajta olvasata Tandori szövegkisajátításairól szól-e, vagy pedig arról, ahogy az olvasók kisajátítják a Tandori-életművet.

Azt is figyelembe véve, hogy az életművön belül a detektívregények az egyik legkevésbé kutatott területnek számítanak, a további regények és a költői életmű összeolvasása a mai napig várat magára, ugyanakkor a Fried István tanulmánykötetében elkezdett, a Nat Roid-történetek szisztematikus (újra)olvasása és kritikai, átfogó elemzése már egy monográfiaméretű feladat.

A Tandori Dezső életműve körüli kutatások az utóbbi időszakban szerencsésen megélénkültek, ez egyrészt a költő elhunytja után az életműösszegzés természetes igényéből fakad, másrészt a hagyatékából lassan előkerülő szövegek feldolgozásából. Ugyanakkor épp ez utóbbi hívja fel a figyelmet arra, hogy a (költői) életmű sem ismert a maga teljességében, így a feldolgozás első lépésének előbb a hagyaték feltárásának kell lennie, párhuzamosan egy átfogó, műszintű bibliográfia elkészültével, és csak ezek után következhet az életmű monografikus értékelése.

Épp ezért dolgozatom Tandori költészetének egy nagyon kis szeletére, és annak is egy nagyon specifikus jelenségére korlátozódott. Ma már triviális a szöveg átalakítása, a ctrl+c és a ctrl+v korában bárholnan kölcsönözhetek bármilyen szöveget, amelynek megalkotása sem több, mint pusztán valószínűségi változók folyamatos monitorozása és változása. Ám ahogy Espen J. Aarseth könyve is felhívja a figyelmet, a kódex, a hagyományos könyvformátum még közel sincs felderítve és kihasználva, az egyszerű, analóg újraírás gyakorlatait sem merítettük ki. Ezekre támaszkodott Tandori, s végül odáig jutott, hogy az írásjeleket kimerítve egyre erőteljesebben a rajzok felé fordult.

A szövegátalakítás alakzatai által áthatott munkáira koncentrálna az életműnek olyan aspektusát próbáltam meg bemutatni, amelyre eddig kevés figyelem esett. Elismerve, hogy az általam elemzett és értelmezett művek kiragadott példáknak tűnnek, s bármennyire erőteljesek, szemléletesek is, az oeuvre nem tárgyalt területeinek gazdagságából számos művet lehetne melléjük állítani, de hisz tudjuk – Tandori hosszú.¹

¹ FARKAS Zsolt, Az író ír, az olvasó stb., Nappali ház, 1994/2, 94.

Köszönetnyilvánítás

Egy disszertáció elkészítése nagy eséllyel a világ egyik legmagányosabb tevékenysége, és mégsem született soha egyetlen egy sem teljes elszigeteltségben. Épp ezért köszönettel tartozom azoknak, akik átsegítettek a sokszor nehéz és küzdelmes időszakokon, valamint tettek azért, hogy ne csak egy könyvtárban ülve teljenek az írás évei.

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Virág Zoltánnak, amiért szükség esetén mindig gyors és precíz válaszokkal segített, valamint a dolgozat munkahelyi vitájára felkért három bírálónak, Bedecs Lászlónak, Németh Zoltánnak és Tóth Ákosnak, amiért hóhullámra fittyet hányva meglepően gyorsan meglepően terjedelmes bírálatokat írtak, amelyek segítettek a dolgozat néhol csapongó szálait megfelelő irányba terelni. Tóth Ákosnak ezentúl pedig köszönöm a rengeteg segítséget, amelyet az évek során nyújtott Tandori-ügyekben.

A néhai Culler-műhelynek és tagjainak is köszönöm, hogy nemegyszer közvetlenül szakirodalmak felfedezésével, máskor pedig saját példájukkal segítették a munkámat. Hansági Ágnesnek, a műhely vezetőjének pedig a műhely megszervezésért, az egyetemi bürokrácia terén nyújtott iránymutatásért, valamint a folyamatos buzdításért vagyok hálás, ezzel a dolgozat elkészülte során mindvégig, de az utolsó pár hónapban különösen sokat segített. Továbbá köszönettel tartozom a Modern magyar irodalom és kultúra doktori program minden oktatójának és hallgatójának, amiért az órai és folyosói beszélgetéseken nemegyszer vakfoltomat betömték, vagy éppen véleményezték a korai kísérleteimet. Itt kell megemlítenem Szmeskó Gábort is, akivel ugyan nem egy doktori programot végeztünk, de a könyvtárban folyamatosan 'padtársam' volt, és az írási sebessége több, mint inspirálóan hatott..

Köszönettel tartozom az ez idő alatt munkahelyeimnek és kollégáimnak, a *Forrás* szerkesztőségének, valamint az Akadémia Kiadónak és a MeRSZ csapatának, mert bár a munkaórák rendületlenül rabolták az írásra fordítható időt, mégis a szövegek folyamatos áramlása segített fókuszálni és inspirálódni, valamint nemegyszer értékes szakmai kapcsolatokhoz vezetett a különböző, kezeim közé került szövegek gondozása.

Köszönöm a CEEPUS Mobilitási Ösztöndíjnak, hogy 2021 őszén két hónapot Bécsben tölthettem, ezzel egyrészt két valóban zavartalan, csak az írásnak szentelt hónapot biztosítottak, másrészt pedig számos, a disszertáció jelenlegi állapotában nélkülözhetetlen szakirodalomhoz segítettek hozzá, a Bécsben gyűjtött élményekről nem is beszélve.

Köszönet a SpeakEasy közösségének, amiért Budapestre költözésem után egy másfajta, de hasonlóan aktív szellemi közeget nyújtottak számomra, barátként kezeltek

addig is, amíg azzá nem váltunk.

Természetesen köszönet a családomnak, amiért folyamatosan támogattak, otthont és közösséget adtak, valamint egyetlen telefonhívás alkalmával sem felejtették el megkérdezni, hogy állok az írással. Köszönet, amiért elfogadták a választásaimat, miközben ott voltak, amikor szükség volt rájuk

És végezetül köszönet a korán hamvába hullt Tandori-kutatócsoport tagjainak. Ők ébresztettek rá, hogy van értelme annak, amit írok, és ha ideig-óráig is, de meghatározó élmény volt koordinálni a munkájukat. Remélem, hogy az ott elkezdett munkát egyszer lesz még lehetőségünk véghez vinni. Ebben a reményben fejezem be a disszertációm.

Summary

My dissertation analyses three works from Dezső Tandori's vast oeuvre: *Egy talált tárgy megtisztítása* (*Cleaning of a Found Object*), *Koppar Köldüs*, and the novel *Nem szeretném, ha fázna* (*I Wouldn't Want You to Be Cold*). Though seemingly disparate, they all exemplify Tandori's radical strategies of textual transformation, where dismantling language and reconfiguring tradition become the basis of his later work.

In *Egy talált tárgy megtisztítása*, Tandori experiments with two key poetic forms: the ready-made and the sign poem. Both deliberately minimise poetic expression, reducing it to words, letters, or even punctuation, while placing the reader in a passive position, forced to reconstruct the rules governing the text.

Koppar Köldüs moves toward the concept of the "cybertext," engaging the reader more actively. The text invites correction and rewriting, producing endless variations intertwined with memories. The cycle culminates in *Londoni Mindenszentek*, a monument to Tandori's sparrow Szpéró, which reintroduces elevated poetic devices only to deconstruct them internally. This work highlights Tandori's most radical approach to language and underlines the need for a critical edition that can trace its complex textual history.

The novel *Nem szeretném, ha fázna*, part of the "Nat Roid" detective series, demonstrates how Tandori extends these practices into prose. Ready-made techniques and imitations of authenticity explore how borrowed texts can be appropriated and transformed. The constant doubling of roles raises questions about authorship and about the readers' own appropriation of Tandori's oeuvre.

Together, the three works show a trajectory: from minimal language and passive readership, through active textual participation, to blurred authorial roles. They reveal that Tandori's art revolves around transformation and rewriting, anticipating digital cut-and-paste culture while rooted in the possibilities of manual, analogue reworking.

Bibliográfia

Tandori Dezső elemzett művei

- TANDORI Dezső, *A Múló Idő Jelenkorában*, Jelenkor, 2008/10. 1038–1040.
- TANDORI Dezső, *Celsius*, Bp., Magvető, 1984.
- TANDORI Dezső, *Döblingi befutó*, Bp., Magvető, 1992.
- TANDORI Dezső, *Düsseldorfi Négyes*, Új írás 1990/10,11–14,
- TANDORI Dezső, *Düsseldorfi trilógia*, 2000 1990/9, 33–35.
- TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Bp., Magvető, 1973; Bp., Enigma, 1995; Bp., Fekete sas, 2000.
- TANDORI Dezső, *Immoralien development*, 2000, 1990/9, 35–37.
- TANDORI Dezső, *Felplusztulás, leplusztulás*, Szeged, Tiszatáj, 2021.
- TANDORI Dezső, *Irodalmi szószeret: az írógép*, https://magyarnarancs.hu/publicisztika/irodalmi_szoszeret_az_irogep-52934, (utolsó letöltés: 2025.08.21)
- TANDORI Dezső, *Koppar Köldüs*, Bp., Holnap, 1991
- TANDORI Dezső, *Koppenhágai hármás*. Tiszatáj 1991/8, 12–18.
- TANDORI Dezső, *Még így sem*, Bp., Magvető, 1978.
- TANDORI Dezső, *Nem szeretném, ha fáznál*, Bp., Magvető, 1980.
- TANDORI Dezső, *Nincs beszédülés*, Szeged, Tiszatáj, 2018.
- TANDORI Dezső, *Ördöglakat*, Bp., Pro Die, 2007.
- TANDORI Dezső, *Vers a költő helyéről az eljövendő mikroelektronikai forradalom előtti korban* = Uő., *A becsomagolt vízpart*, Bp., Kozmosz, 1987.

Szakirodalom

- AARSET, Espen J., *Cybertext*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
- AARSETH, Espen J., *Ergodikus irodalom*, ford. KOZMA Zsolt, Replika, 40, 203–218.
- ACZÉL Géza, *Talált tárgy – elveszett poézis*, Alföld, 1974/5, 72–73.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet*, ford.: Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999.
- Az életmű mint egységes képződmény*, KONDOR Péter János interjúja TÓTH Ákossal, Irodalmi Magazin, 2024/1, 4–6.
- BABARCZY Eszter, *A szent melengedett helye*, Alföld, 1996/1, 64–79.
- BABARCZY Eszter, *Tandori, a misztikus*, Tiszatáj, 2018/12, 82–92.
- BALAJTHY Ágnes, *A lírafordulat öröksége* = BALAJTHY, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, *A kortárs magyar irodalom*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2021, 49.

- BALAJTHY Ágnes, *A lírafordulatról általában* = BALAJTHY, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, *A kortárs magyar irodalom*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2021, 22.
- BALOGH Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában* = *Bia hangja: Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentáció*. szerk.: BALOGH, Gergő, PATAKI Viktor Eger, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Líceum, 2021, 79-106.
- BÁN Zoltán András, *Tandori megtisztít*, *Beszélő*, 1998/4-6, 79-80.
- BÁNYAI János, *A „versfeledés” költészete: Tandori-vers a Koppar Köldüs után* = Uő., *Hagyománytörés. Újvidék*, Forum, 1998,
- BÁNYAI János, *Egy talált nyelv megtisztítása*. = Uő., *Talán így*, Novi Sad, Forum, 1995, 123-130
- BÁNYAI János, *Tandori Dezső (zen-es) jelsevei*, *Híd*, 1971/6, 717-724.
- BEDECS László, *Beszélni nehéz*, Kijarat, Bp., 2006.
- BEDNANICS Gábor, *Térkonfigurációk a modern magyar lírában*, akadémiai nagydoktori értekezés, Budapest, 2022, 130
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. ford. BARLAY László et al. In Uő., *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969, 301–334.
- BENJAMIN, Walter, *Az erőszak kritikájáról*, ford.: BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 25-56.
- BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford.: KURDI Imre, = Uő., *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Kijarat, 2011, 197-227.
- BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend*, Bp., Akadémiai, 2000.
- BOJTÁR Endre, *A mű-szubjektum metamorfózisai*, = Uő., *Egy kele-européer az irodalom*, 117-128.
- C. DANTO, Arthur, *A közhely színeváltozása*, ford.: SAJÓ Sándor Bp., Enciklopédia, 1996.
- C. DANTO, Arthur, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford.: Babarczy Eszter, Bp., Atlantisz, 1997,
- BOJTÁR Endre, *Értékelés és értelmezés. Tandori Dezső: Hommage (1969)* = Uő., *Egy kelet-européer az irodalomelméletben*, Bp., Szépirodalmi, Budapest, 1983.
- BÓNUS Tibor, *A korlátozott viszonylagosság. Lengyel Péter prózájáról*. = BÓNUS, *Diskurzusok összjátéka*, Bp., Balassi, 2001, 37-59.
- BORGSTEIN, George, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt*, ford.: Vince Máté = *Metafilológia I*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 81-117.
- BORI Imre, *A legújabb magyar líráról, IV–V*, *Híd*, 1967/12, 1370-1379.
- BUDAY Bálint, *„Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről” – A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, ’80-as és ’90-es évek magyar lírájában*, *Literatura*, 2019, 168-180.
- BUDAY Bálint, *A Szerző feltámadása: Beszédpozíciók és értelmezési stratégiák Tandori Dezső önkomentárjaiban*, *Forrás*, 2024/11, 89-108.

- CAMPE, Rodiger, *Az írásjelenet*, ford. TAMÁS Ábel = *Metafilológia* II, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA GÁBOR, Bp., Ráció, 2011, 730-743.
- COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur? La disparition élocutoire du poète*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteurlO.php> ebook.pdf (utolsó hozzáférés ideje: 2024. december 7.)
- CRAMER, Florian, *Words made flesh*, Media Design Research Piet Zwart Institut, Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam, 2005.
- CULLER, Jonathan, *Theory of lyrics*, Harvard University Press, Cambridge–London, 2015.
- CULLER, Jonathan, *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés*, ford.: FÜZI Péter és PIKÓ Adrás Gáspár, Balatonfüred, Tempevölgy, 2022.
- CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*, Fordította: SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370-389.
- CSÁKI Judit, „Visszanézhetnél e hűlő vetésre...” *Tandori Dezső: Ne lőj az ülő madárra! ... de maradj halott*, Élet és Irodalom, 1983. szeptember 2. 10.
- DANCSECS Ildikó, *A modern kötetkompozíció*, Irodalomismeret 2015/2, 29-46.
- de DUVE, Thierry, „Resonnances du readymade. Duchamp entre avant-gare et tradition”, Nines, Edition Jacqueline Chambon, 1989.
- DÉRI Balázs, *Ramon Llull*, = Ramon LLULL: A szeretet filozófiájának fája, Bp., 1994, 197-230.
- DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus*. ford. KICSÁK Lóránt. = ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum Kiadó, 2015. 43-69.
- DERRIDA, Jacques, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität”*, ford Alexander García DÜTTMANN Frankfurt, Suhrkamp, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex, 2014.
- DIVER, Laurence, *Interpreting the Rule(s) of Code: Performance, Performativity, and Production*, MIT Computational Law Report, <https://law.mit.edu/pub/interpretingtherulesofcode> (utolsó letöltés: 2025.08.21)
- DOBOSS Gyula, *Nyelv és kép*, Jelenkor 1985/9., 808-814.
- DOMOKOS Mátyás, „Zwischenzug”, Holmi, 1995/5., 729-732.
- DÖMÖTÖR Edit, *Az ismeretlen paradigmái: a kortárs magyar bűnügyi irodalom episztemológiai horizontjainak változásai*, doktori disszertáció, Bp., ELTE, 2008, 135.
- Egy kultusztárgy megtisztítása FERENCZ Győzővel és RADNÓTI Sándorral TÓTH Ákos beszélgetett Tandori Dezső Egy talált tárgy megtisztítása című kötetéről, megjelenésének 50. évfordulóján*, Forrás, 2024/12., 34-55.
- ELIEDA, Mircea, *A szent és a profán*, ford.: BERÉNYI Gábor, Bp., Helikon, 2022.
- FARKAS Zsolt, *Az író ír, az olvasó stb.*, Nappali ház, 1994/2, 82-95.
- FERRARIS, Maurizio, *Hol vagy?: A mobiltelefon ontológiája*, ford.: GÁL Judit Bp., Európa, 2008.

- FOGARASSY Miklós, *Tandori-kalauz*, Bp., Balassi, 1996.
- FÓTHI Ákos, *Bevezetés a programozásba*, Bp., ELTE Eötvös, 2005.
- FÖLDES Gyöngyi, *Több néven élni? Az álneves szerzőkről*, Helikon, 2010/4., 577-596.
- FRIED István, *Ahogy ez már csak benne van abban, hogy – egyelőre*, Alföld, 2022/9., 79-93.
- FRIED István, *Túl jól fest holtan*, Szeged, Tiszatáj, 2017.
- GÁLOSI Adrienne, *Átöröklés: az eredetiség és reprezentáció összefonódása a nyolcvanas évek művészetében = Hagyomány és eredetiség. Tanulmányok*, szerk. WILHELM Gábor, Bp., Néprajzi Múzeum, 2007, 135-142.
- GINZBURG, Carlo Morelli, *Freud and Sherlock Holmes: CLues and Scientific Method = Popular Fiction, Tehcnology, Ideology, Production, Reading*, London, Routledge, 1990, 252-276.
- GORI, Gianmarco, *Legal and Computer Rules: An Overview Inspired by Wittgenstein's Remarks = Wittgenstein and Artificial Intelligence, Volume II: Values and Governance*, szerk.: BALL, Brian; HELLIWELL, Alice C.; ROSSI, Alessandro, London, Anthem, 2024, 165-182.
- HAJDÚ Gergely, *Mriert menemaskap brmi tovb*, Holmi, 1992/6., 861-864.
- HAMACHER, Werner, *Afformatív, sztrájk = Werner HAMACHER, Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, ford. SZABÓ Csaba, Ráció, Budapest, 2019, 82-121.
- HASSAN, Ihab, *A posztmodern egy lehetséges fogalma felé*, ford. TÖRÖK Attila = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 49–56.
- HAYES, N. Katherine, *My mother was a computer: Digital subject and literary text*, Chicago, London, Chicago University Press, 2005.
- HÁZAS Nikoletta, *A dobozba zárt gondolat*, Bp., L'Harmattan, 2009.
- HITES Sándor, *Megjegyzések a Tandori-sakkversek értelmezéséhez*, Holmi, 1995/7., 727-729.
- HOWSE, Martin, *Diff in June*, Brescia, Link Edition, 2013.
http://www.linkartcenter.eu/public/editions/IMC03_Martin_Howse_Diff_in_June_Link_Editions_2013_
- IZSÁK, Gábor, „*A játszma vége (?)*” = *Novum*, szerk.: HOVÁNYI Márton (Budapest: Eötvös József Collegium 2009), 189-233.
- JÁNOSA Eszter, *Szubjektumkonceptiók Tandori Dezső költészetében*, doktori értekezés, Bp., ELTE, 2022.
- JOHNSON, Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, Diacritics, 1986/1., 29-47.
- KABDEBÓ, Lóránt, *A létezés változatai = KABDEBÓ, Versek között*, Bp., Magvető, 1980, 504-536.
- KÁLAI Sándor, *Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi?* Korunk, 2014/3, 12-18.

- KÁLMÁN C. György, *A részek győzelme a józan egész fölött = A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, 661-671.
- KAPPANYOS András, *Lira és ready-made*, 2000, 2004/2, 72-76.
- KELEMEN János, *Utószó* = John R. SEARLE: *Beszédaktusok. Nyelvfilozófiai tanulmány*. Bp., Gondolat, 2009, 219-231.
- KENYERES Zoltán, *Egy vers-mérnök, Tandori Dezső: Töredék Hamletnek*, Új Írás 1969/3., 124-126.
- KERESZTURY Tibor, *A hét verse - Tandori Dezső: Londoni Mindenszentek*, https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/a_het_verse_tandori_dezso_londoni_mindenszentek.html, utolsó megtekintés 2025.03.29.
- KIERKEGAARD, Søren, *Vagy-vagy*, ford.: DANYI Tibor, Bp., Osiris, 2005.
- KIRSCHENBAUM, Matthew G., *Track Changes*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- KITTLER, Friedrich, *Discourse networks*, ford.: Michael METTEER, Chris CULLEN, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- KITTLER, Friedrich, *Gramofon, Film, Typewriter*, ford.: WITHROP-YOUNG, Geoffrey, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- KITTLER, Friedrich, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Ráció, 2005, 455-474.
- KITTLER, Friedrich, *Nincs szoftver*, ford. SMID Róbert, Prae, 2014/4, 95-103.
- KONKOLY Dániel, *A hang kísértetei*, Bp., FISZ, 2022.
- KÖRIZS Imre, *Mutációkra virradva*, Tiszatáj, 2017/6., 117-119.
- KRASZNAHORKAI László, *Rémesen van, de rendben van. A Nat Roid-krimik*, Palócföld, 1983/3, 15-18.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Antimetáforizmus és szinkronizáció. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben.* = Uő., *Műalkotás – szöveg – hatás*. Bp., Magvető, 1987, 354-381.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, Irodalomtörténet 2006/2., 143-161.
- LACAN, Jacques, *Szeminárium Az ellopott levélről*, ford.: GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv II*, Szeged, Ictus-JATE, 1997, 7-40.
- LÁNG Benedek, *Raimundus lullus és az ars magna*, Magyar Filozófiai Szemle, 1997/1-2., 187-216.
- LENGYEL András, *Irodalom és modernizmus – kollíziós szerkezetben*, Szeged, Quintus, 2017.
- LŐRINCZ Csongor, *A líra medialitása*, Bp., Anonymus, 2002.
- MANOVICH, Lev, *The language of new media*, Cambridge, London, MIT Press, 2001.

- MANOVICH, Lev, *Remixelhetőség = Hatalom a mobiltömegek kezében*, szerk. HALÁCSY Péter, VÁLYI Gábor és WELLMANN, Berry, Bp., Typotex, 2006, 79-90.
- MARGÓCSY István, *...lehul az ekzet*, Holmi, 1992/6., 857-861.
- MARGÓCSY István, *A paradoxonok költője*, Beszélő, 2008/11, 156-159.
- MARGÓCSY István, *Tandori Dezső: Két krimi = Uő., Nagyon komoly játékok*, Bp., Pesti Szalon, 221-222.
- MCDOWELL, John, *Wittgenstein on following a rule*, Synthese, 1984/3, 325-363.
- MELHARDT Gergő, *Auto-meta*, Irodalmi Magazin, 2024/1., 79-85.
- MENYHÉRT Anna, *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*, Irodalomtörténet 1997/4, 547–566.
- MÜLLNER András, *Performatívumok működés módja magyar neoavatógárd művekben = Uő., Neoavatógárd mozaik*, Bp., Magyar Műhely, 2023, 151-165.
- MÜLLNER András, *Tükör a sötétséghez*, Magyar Műhely, 2016.
- NAUR, Peter, *Programming as theory building*, Microprocessing and Microprogramming 1985/5, 227-240.
- NEMES Z. Márió, *Spekulatív hibridek = Reáliák: A magyar próza jelene*, Bp., Kijarat, 2021., 27-40.
- NÉMETH Zoltán, *Álnév és maszk*, Eger, Líceum, 2013.
- PATAKY Adrienn, *A (poszt)modern szonett önreflexivitásának néhány példája, = Műfaj és komparatistika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. VARGA Zoltán. Gondolat Kiadó, Budapest, 2017, 195-204.
- PATAKY Adrienn: *Szonettek egy posztnyugatos lírából*, Irodalomtörténet, 2018/4., 381-401.
- PAZ, Octavio, *A meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, ford.: Somlyó György és Csudai Csaba, Bp., Helikon, 1990.
- PETŐCZ András, *Jegyzet Erdély Miklósról*, Holmi 1990/9., 1037–1040
- RADNÓTI Sándor, *Talált tárgyak költészete (Tandori Dezső: Egy talált tárgy megtisztítása)*, Új Írás 1974/4., 123-127.
- RADNÓTI Sándor, *Tandori szonettjeiről. = RADNÓTI, Mi az, hogy beszélgetés?* Bp., Magvető, 1988, 224-231.
- SCHEIN Gábor, *Tandori Dezső = GINTLI Tibor, szerk. Magyar irodalom*, Bp, Akadémiai, 2010, 1018.
- SEARLE, John R., *Beszédaktusok. Nyelvfilozófiai tanulmány.* Bp., Gondolat, 2009.
- SIMON Gábor: *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*, Tinta Kiadó, Budapest, 2016
- SINA, Kai, SPOERHASE, Carlos, *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, Zeitschrift für Germanistik, 2013/3., 607-623.
- SÜKÖSD Mihály, *Mi az, hogy Tandori?*, Mozgó Világ, 1994/8., 125-127.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern*

korban = Uő, „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi 1995, 76-89.

SZIGETI Csaba, *A mesterséges szonett felé*, Jelenkor, 1991/5., 385-394.

SZIGETI Csaba, *Mint egy elefánt*, Bp., Kijárat, 2004.

SZIGETI Csaba, *Transz: Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj, 1988/12., 29-40.

SZILÁGYI Márton, „Romlani kell, kijavulni” *Tandori Dezső: Koppar Köldüs*, Alföld, 1991/11., 67-71.

SZILÁGYI Márton, *Halálgyakorlatok*, Nappali Ház, 1994/2., 74-84.

SZILÁGYI Zsófia, *A féllábú ólomkatona, avagy a hiba poétikája*, Jelenkor, 2001/1., 82-87.

SZIRÁK Péter, *Ragasztás és/vagy újraírás = Prózafordulat*, Bp., Kijárat, 2007, 31-40.

TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még = Uő., Kolárik légvárai*, Bp., Magvető, 1999, 50

TANDORI Dezső, *A költő válaszol*, Beszélő, 2002/3, 126-127.

TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla I.*, Híd 1978/1, 72-88.

TANDORI Dezső, *Túl...minden effélén = „Figyeljétek a mesélő embert”*: Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről, szerk.: RADVÁNSZKY Anikó, Bp., Ráció, 2013,

TANDORI Dezső, „Utószó” =Uő., *Töredék Hamletnek*, (2. kiadás) Bp., Q. E. D., 1995, 124.

TANDORI Dezső, *Vagy majdnem az*, Bp., Balassi, 1992.

TANDORI Dezső, *Witti és vidékünk = TANDORI Dezső, Madárzsoké*, Bp., Pesti Szalon, 1995, 142-165.

TANDORI Dezső, *Budán innen, Budán túl II*, Jelenkor, 1993/11., 807-814.

TANDORI Dezső, *Keletbe-fült kísérletek*, Bp., Terebess, 1999.

TANDORI DEZSŐ, *Maigret a Kalemegdánon = TANDORI, A becsomagolt vízpart*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1987, 24-25.

Tar sándor szürke galamb című regényéről beszélget ANGYALOSI Gergely, BÁN Zoltán András, BECK András és RADNÓTI Sándor, *Beszélő*, 1996/6, 87.

TARANTINO, Quentin, *Kutyaszorító*, ford.: TANDORI Dezső, *Biciklitolvaj*, 1995. december 35-38 (1-2. rész), 1996. január-február, 34-38, 1996. március (3. rész), 1996. április, E-H (4. rész), 1996. május (5. rész, hiányzik), 1996. június, E-H (6. rész), 1996. július, E-H (7. rész, tévesen 6.részként jelent meg), 1996. augusztus, F-H (8. rész, tévesen 7. részként jelent meg)

TARJÁN Tamás, *A néma H*, Parnasszus, 1995/2., 58-64

TARJÁN Tamás, *Író, gép, kép, vers*, Könyvvilág, 1991/5., 19.

TARJÁN Tamás, *Matt három lépésben* in TARJÁN, *Egy tiszta tárgy találgatása*, Budapest, Orpeusz, 1994, 372-386.

TARJÁN Tamás, *Szent Witt esete az új csillárral: Fejlemények a tandori-életműben, anno 1995*, Alföld, 1996/1, 79-90.

TARJÁN Tamás, *Tandori Dezsőről*, Kortárs, 1974/3., 462-468.

- TARJÁN Tamás, *Tandori Dezső: Koppar Köldüs*, Népszabadság 1991. július 6., 25.
- TÓTH Ákos *Az ismerős és titkos tandarab* = FRIED István – HÓDOSY Annamária (szerk.): *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*, Szeged, SzTE, 15-42.
- TÓTH Ákos, *A meglevés szóismétlései: Tanulmányok Tandori Dezső költészetének „középső” korszakáról*, doktori értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2013.
- TÓTH Ákos, *A szabad-iskola-kerülő*, Tiszatáj, 2003/12., 55-58
- Tóth Ákos, *Aachenben az ember ráér: Tandori Dezső Koppar Köldüs c. kötetéről*, Tiszatáj, 2001/7, 76-88.
- TROFIMOVA, Evija, *Paul Auster's Writing Machine*. New York, Bloomsbury Academic & Professional, 2016.
- TURING, Alan, *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*, Proceedings of the London Mathematical Society, 1936/1, 230-265
- TURNER, Raymond, *Computational Artifacts: Towards a Philosophy of Computer Science*, Berlin, Springer, 2018.
- TVERDOTA György, *Ciklusépítkezés a modern költészetben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2000/5–6., 617-637.
- VADAI István, *Sok-sok sütemény: Tandori Dezső: egy Kosztolányi-vers című költeményéről*, Tiszatáj, 2005/3., diákmelléklet.
- VALASTYÁN Tamás, *Tűnni és újra-eredni. Tandori Dezső újabb sírverseiről*, Alföld, 1999/7., 59-68
- VÁRADI Ágnes, *Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt*, Palimpszeszt, https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm, (utolsó letöltés: 2025.05.15)
- VÁRADY Szabolcs, „stb., folytatható, megvan.” = Uő., *A rejtett kijárat*, Bp., Európa, 311-320.
- VAS István, *A ragaszkodás diadala*, Új Írás, 1972/12., 20-24.
- VAS István, *Költők közt*, Népszabadság 1969. március 15., 169.
- WIENER, Norbert, *Mi az a kibernetika* = Uő., *Válogatott tanulmányok*; vál., bev. TARJÁN Rezső, ford. TARJÁN Rezsőné; Bp., Gondolat, 1974, 189-203.
- WIRÁGH András, *A háló és az olló*, Bp., Kijárat, 2022.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*. ford. Neumer Katalin. Bp., Atlantisz, 1998.