

BUDAY BÁLINT

Amiről nem lehet beszélni, arról rajzolni kell!

IDEOGRAMMÁK TANDORI DEZSŐ ÉLETMŰVÉBEN¹

„A szavak azért vannak,
mert különben
nem tudnánk
egymásnak mit mondani

*

Mikor rájöttem, hogy
a rajzok is,
rajzolgatni kezdtem.

*

Rájövök-e majd, hogy...
amikor... végül...?”

(Tandori Dezső: *Ördöglakat*)²

Tandori Dezső 1973-as *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetét radikális nyelvi szkepszise, illetve a költői kép primátusába vetett hit megingása miatt a kezdetek óta a hagyományos költészet elutasítására tett kísérletként értelmezi a kritika. Olyan erősen filozofikus költészettel van itt dolgunk, mely nem szól valamiről, sokkal inkább folyamatosan elgondolkodik önmagán, amivel olvasóját is intenzív együttműködésre, a „Mi líra még?”³ kérdés megválaszolására készíti. A kötet számos verse implikálja, hogy a hagyományos, verbális elemekből építkező költészet folytathatósága kétséges, csak egy példát említve: *Az innenső és a túlsó part* című versben az *innenső* part (értsük alatta talán a jelen költészetét) már csak egy mondat grammatikai sémáját vázolja fel, a *túlsó* parton – tehát ami esetleg az új költészet lehetne – viszont már csak e mondat hiánya érzékelhető, így a szöveg a vers lehetőségének felszámolásaként (is) értelmezhető.⁴ A kötet számos más darabjában ugyancsak megfigyelhető a nyelvi közölhetőség iránti kétely, ami egyszerre mind a költészet lehetetlenségét is magában hordozza. Mindennek ellenére Tandori mégsem némul el, holott ez akár logikusan következhet-

¹ Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3-II kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² Tandori Dezső: *Ördöglakat*, Pro Die, Budapest, 2007, 10.

³ Radnóti Sándor: *Talált tárgyak költészete. Tandori Dezső második kötetéről*, in Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, Budapest, 1988, 214.

⁴ Bedecs László: *A költészet határai – Ready-made és jelvers a hetvenes évek Tandori-költészetében*, In Bedecs László: *Beszélni nehéz – Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Kijárat, Budapest, 2006, 70–71.

ne is a '73-as kötetből. Ellenkezőleg, míg a '68-as *Töredék Hamletnek* című kötetre első nyomtatásban megjelent verseit követően tíz, az *Egy talált tárgy megtisztítására* pedig további öt évet kellett várni, 1976-tól kezdve az alkalmi költészet abszolutizálása⁵ következtében közel évente publikál verseskötetet.

Doboss Gyula ezt azzal magyarázza, hogy Tandori művészi gondolkodásmódja – a fentieknek látszólag kissé ellentmondva – abból a meggyőződésből indul ki, „hogy a valóság lényegében megismerhető, ember és világ kapcsolata reális; a szubjektum kivetíthető és művészi formában megmutatható – de: ehhez a természetes nyelv minden tartalmi és jelformai vonatkozását fel kell használni.”⁶ Mint ismeretes, Tandori eszköztára, amivel ezt megkísérli, gyakorlatilag kimeríthetetlen: a „mindent leírás” ars poeticája olyan méretűvé és sokszínűvé duzzasztotta az életművet, hogy annak átfogó értékelése (de talán még végigolvasása is) lehetetlenné vált. Tandori talán mindenkinél jobban törekszik arra, hogy a nyelv beláthatatlan gazdagságát kiaknázza.

Jelen tanulmánynak nem lehet célja, hogy Tandori összes, a nyelvi szépségsziből eredeztethető és a költészet megújítását célzó útkeresését számba vegye, mindössze az életmű egy szeletét, az írás vizualitását kihangsúlyozó ideogramákat igyekszik ebből a szempontból megvizsgálni. Bár Tandorit képzőművészként is jelentős alkotóként tartja számon a művészettörténet, ideogramáit elsősorban nem képzőművészeti alkotásként, hanem a költészet megújítására tett kísérletként fogjuk értelmezni, fenntartva, hogy Tandorinak számos olyan képzőművészeti alkotása is van, amelyről kevésbé feltételezhető metapoétikus tartalom (pl. a városrajzok, lovas rajzok, arckép-skiccek stb.). Jelen tanulmány elsősorban azokra a képi alkotásokra fókuszál tehát, amelyek az írás vizualitásában rejlő lehetőségeket látszanak kiaknázni.

Tandori már az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetben is kísérletezik az írás vizualitásában rejlő lehetőségekkel. Számos olyan szöveg szerepel a kötetben, ahol nem csak lineárisan szerveződnek az írásjelek, ami által a szöveg képességét is játékba hozza, ebből következően a '73-as kötet felől nézve egyáltalán nem meglepő, hogy a nyelvben való kételkedés egyik következménye a rajzolás lesz. Ahogy a XX. századi a képzőművészetben is felerősödtek olyan tendenciák, amelyek elvetik az elsősorban látványból építkező „retinás” festészetet, (gondoljunk pl. Duchampra), ennek analógiájára Tandori ebben a kötetben a „fülköltészet” ellen fordul, egyes versei erősen retinássá válnak,⁷ Radnóti Sándor szavaival: „Valóban csak láthatjuk ezt a költészetet”.⁸

Az *Egy talált tárgy...* kötet másik, rajzok felé mutató jellegzetessége a nyelv radikális redukciója, a kimondhatóság és mondhatóság problematizálása, mely többek között a zárójelekben, a lábjegyzetek megjelenésében,⁹ kihagyásokban és csonkolt szavakban figyelhető meg, és tulajdonképpen a nyelv elnémulása felé mutat. A szöveg elnémulásának pedig logi-

⁵ Bán Zoltán András: *Tandori megtisztít*, in *Beszélő*, 1998/4. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tandori-megtisztit> (elérés: 2020. augusztus 5.)

⁶ Doboss Gyula: *Nyelv és kép. Nyelvi játékok, az írás vizualitása Tandori Dezső Sár és vér és játék című regényében*, in *Jelenkor*, 1985/9, 808.

⁷ Bán, *i. m.*

⁸ Radnóti, *i. m.*, 213.

⁹ 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*, in *Literatura*, 2019/2, 170–173.

kus következménye lehet egy másik, eleve „néma” médium¹⁰ segítségül hívása, amennyiben a vizuális költészet egyik alapvonása a nyelvi szkepszis kifejeződése. „Amiről nem lehet beszélni, arról rajzolni kell!” – mondhatnánk Tandori sok rajzában parafrázált Wittgenstein-aforizmával.

Emellett az is beszédes, hogy egyes képzőművészek milyen inspiráló hatással voltak Tandori gondolkozására,¹¹ elég csak arra gondolni, hogy hány rajz és vers van Paul Kleenek, Marcel Duchampnak vagy Veszelszky Bélának címezve. Logikusan következik ebből Babarczy Eszter kérdésfelvetése, hogy ha el akarjuk helyezni Tandorit a képzőművészet térképén, akkor ki is a legfontosabb kapcsolódási pont: Veszelszky Béla, Erdély Miklós, Klee, Duchamp, Van Gogh, esetleg Cézanne? A hatástörténeti kapcsolódások számba vétele jelentős eredményekkel kecsegtet, jó példa erre Éles Árpád elemzése, mely a Klee-kapcsolatot tárja fel.¹² Babarczy azonban végül arra az álláspontra jut, hogy ugyan léteznek és fontosak is ezek a hatások, ám Tandori képeit mégis leginkább egy önmagába csavarodó spirálként érdemes vizsgálni, a legerősebb szálak ugyanis egymáshoz fűzik őket.¹³ Doboss szintén arra jut, hogy Tandori számára az írás képi oldalának hangsúlyozása nem egyetlen irányzat hatására vált fontossá, de a hatásoktól nem is függetlenül vált művészete részévé, és bár a magyar avantgárd és az utána következő ilyen irányú törekvések legeredetibb folytatója Tandori, ezek a törekvések (Kassák, Tamkó Sirató, Szentkuthy, Korniss, Keserü, Veszelszky stb.) nála sohasem zárólagosak. Tegyük hozzá, Tandori ezer szálon kötődik az avantgárd hagyományhoz, paradox módon éppen emiatt a klasszikus (referenciális) művészetfelfogás miatt nem is tekinthető neoavantgárd alkotónak. A Tandori-féle „új költészet” azáltal új, hogy az avantgárd szerzők sok esetben művészetellenes gesztusait teszi irányadóvá, ugyanakkor ezt magával a megidézéssel alá is ássa, amennyiben egy művészetellenes gesztus, ha megidéződik, művészi gesztussá válik.¹⁴ Az intertextualitás jelentőségét Tandori költészetében *Az idézőjelek fája: örökzöld!*¹⁵ című rajz is mutatja, mely egy időzőjelekből álló, az ég felé törő fa képét jeleníti meg. A rajz egyfelől értelmezhető az idézetek kimeríthetlenségének allegóriájaként, másfelől lehet költészet-metafora is, amely a műalkotás számára eltörli az újat mondás lehetőségét, hiszen a fa – és azáltal a műalkotás – gyökere, törzse, lombja és gyümölcse idézőjelekből épül.

Most pedig térjünk rá az ideogrammákra. A műfaj alatt azokat az írásjel-rajz alakzatokat értjük, melyek a betűk és írásjelek figuralitását kiaknázva szerveződnek képpé, ami által egy kettős, vizuális és verbális befogadásra adnak lehetőséget a néző/olvasónak. Tandori terminológiájával ezeknél a *rajzverseknél*¹⁶ (kvázi a szöveg képeként értelmezhető alkotások) egy

¹⁰ Vö.: Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory – Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1994, 161–162.

¹¹ Doboss, *i. m.*, 808.

¹² Éles Árpád: *Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső*, in *Szövegek között XVII.*, szerk. Fried István, Szeged, 2013, 43–57; Éles Árpád: *Ketten a képen (II.) – Paul Klee és Tandori Dezső*, in *Szövegek között XVIII.*, szerk. Fried István, Szeged, 2–12.

¹³ Babarczy Eszter, „*Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, legfőbb ideje, hogy.*” – Tandori Dezső képeihez, in *2000*, 1995/11, 54.

¹⁴ Bedecs, *i. m.*, 70.

¹⁵ Tandori Dezső: *A becsomagolt vízpart*, Móra–Kozmosz, Budapest, 1987, 135.

¹⁶ Várnagy Tibor: *A keresztretjérvény színelmélete, és tovább – Tandori kiállítás-trilógiai a Ligetben*, in *Balkon* 1998/12. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/02varn.htm> (elérés: 2020. augusztus 5.)

olyan erős – Kibédi Varga Áron szavával koegzisztenciális¹⁷ – viszony tételeződik szöveg és kép között, amely megszüntetni látszik a két médium egymástól függetlenített értelmezhetőségét azáltal, hogy a kép az írásjelek felismerése következtében válik valaminek a képévé.

Tandori ideogrammainak esetében, ha végiglapozzuk például az *Ördöglakat* című kötetet, első ránézésre a sok furcsa, esetenként értelmetlennek tűnő rajz és helyenként szinte olvashatatlan kézírás egyik legszembeütőbb vonása a motívumok újabb és újabb kombinációkban fel-tűnő ismétlődése, aminek jelentőségét Tandori is hangsúlyozza: „A konceptualitás egyszerű, laikusoknak tetszetős példája a maibb szerializmus. (Lásd ábráink.) Ha megteremtjük a kontextust, benne konceptuálisan alakíthatók a tárgyak.”¹⁸ Művei összekapcsolódásának egy példájaként ő maga is bemutat egy összefüggésrendszert a Balkon folyóiratba írt kétrészes önértelmező esszéjében *Duchamp Duchamp után* alcímmel,¹⁹ melyet Thierry de Duve *Kant after Duchamp* című könyvének mintájára gondol el. Már maga az alcím is remekül példázza, hogy a rajzokba hogyan von be és értelmez újra egy pretextust. Gyakran megfigyelhető, hogy egy-egy széria kontextusát egy filozófus legközismertebbé vált szállóigéje (melyhez egy viszonylag banális analógiát működtető motívum is kapcsolódik) vagy más alkotó jellemző motívuma adja. Ilyenek Kantnál „A csillagos ég fölöttem, az erkölcsi törvény bennem”, figurálisan pedig a csillag és az „idő kereke” lesz a kontextus, Wittgensteinnél az „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” és az áthúzott határtáblák, Hérakleitosz esetében pedig a „Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” és a hullámvonal. De gondolhatunk például a Paul Kleet idéző nyilakra vagy Schwitters „i”-betűire is. A szériák darabjai nem tartanak rá igényt, hogy kilépjenek az aforizmák kontextusából, ezeket értelmezik újra és újra.

Persze a helyzet nem ilyen egyszerű, hiszen a rajzokon szereplő (egyébként meglehetősen kis számú) motívumok szerint sokféleképp felrajzolhatóak az összefüggésrendszerek, attól függően, hogy melyik motívumot tekintjük a széria alapjának. A teljesség igénye nélkül, de a leggyakoribbakat talán mégis felsorakoztatva ilyen motívumok a fent említett határtáblán, csillagon, hullámon, nyilakon és „i”-betűkön kívül a tojás, a madarak, a oo-jel, a homokóra, a hiányjel, a verslábak, a td-monogram vagy a 0 kilométerkő. Ezek a motívumok – hiába látszik leszűkíteni a rajzhoz kapcsolódó cím/kommentár az értelmezéshorizontot – szeriális kompozíciókban gondolkozva ad analógiam figurálisan más képekkel is összekapcsolódnak, bevonva ezzel más, egyébként első ránézésre hozzá nem kapcsolódó rajzokat az összefüggésrendszerbe, ezáltal a szavak hiába látszanak egyértelműsíteni a rajzon látottakat, a rajz maga a jelentéshalasztódás eszközüvé válik, amennyiben egy végpont nélkül szerteágazó utalásrendszerbe kapcsolódik.

A már idézett esszében Tandori saját rajzait magyarázva kapcsolja össze a Hérakleitoszra utaló hullámvonalat és a végtelen-jellet mint „zárt Hérakleitoszt.”²⁰ Gondolatilag az analógia evidens, amennyiben felismerjük, hogy a hullámvonal a fent idézett Hérakleitosz-idézetet jeleníti meg figurálisan, amely az örökös változás végtelen folyását fejezi ki. Az *Ördöglakat* című kötet értelmezéséhez tehát egyfajta kulcsot is ad az esszé. A kötet „Héris” rajzai még job-

¹⁷ Kibédi Varga Áron: *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei*, in *Athenaeum* 1993/4, 307.

¹⁸ Tandori Dezső: *Mindenki palackszártó sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, in *Balkon*, 2005/1. http://balkon.art/1998-2007/balkon05_01/01tandori.html (elérés: 2020. augusztus 5.)

¹⁹ Uo.

²⁰ Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*, in *Balkon*, 2005/1. http://balkon.art/1998-2007/balkon05_01/02tandori.html (elérés: 2020. augusztus 5.)

ban kiterjesztik az esszében felvillantott összefüggésrendszert, gondoljunk csak a *Végtelen-e Hérakleitosz*²¹ illetve a *Körbeér-e Hérakleitosz*²² című rajzokra, de *A végtelen, a hérakleitoszi úszó*²³ című rajzon a két motívum együtt is szerepel. A ∞ -jel mint önmagába csavarodó hullámvonal analógiaként való értelmezését implikálja a *végtelen számegyenes* és a *végtelen kör* azonosítása egy másik rajzon, mely szerint „Ezek párhuzamosak!”²⁴ A felismerés jelentőségét Tandori így határozza meg: „egyetlen igazi felfedezésem (az életben!), bár lehet, ez is megvolt előttem, sebj, gyönyör volt csak utó-rájönni is...”²⁵ Tandori azért itt is gondoskodik róla, hogy mégse vegyük egészen komolyan, a szériák szerveződésének az alapja a játék: a *Héri körbeér?*²⁶ című rajz nem tekinthető az előbbieket valamiféle újragondolásának vagy végső konklúziójának, hiszen a fent idézett két rajztól távol, de a lapok egymásutánisága szempontjából a kettő között helyezkedik el. A rajz alatt először is megismétli, egyértelműsíti a fent említett rajzok kérdésfelvetését: „*Van-e hullámvonalú kör?*”, hogy aztán az egész téma komolyságát feloldja egy ironikus másodikkal: „*Vagy ez csak süti?*”. De a ∞ -jel az alaki hasonlóságuk miatt a homokórával is összefüggésbe kerül,²⁷ ami viszont hagyományosan épp az idő végességére hivatott felhívni a figyelmet, vagyis ellentétes a hullám általunk tételezett jelentésével. A homokóra pedig gyakran kombinálódik a „Mindenki sziget”-típusú rajzokkal (vö. *Homokóra, Az emberarcú „Mindenki sziget”*²⁸; *Figuratív homokóra*²⁹), a homokórák rajzok pedig a sakk-rajzokkal hozhatók kapcsolatba; a Hérakleitosz-hullám egy képre kerül a Kantra utaló csillagokkal és így tovább. A kombinációk száma a végtelen felé mutat: ha a fent említett motívumok bármelyik két darabjának nem találjuk meg a kombinációját az életműben, csak a véletlenre gyanakodhatunk. És a játék működik: a motívumok ismétlődése, újabb és újabb kontextusokban való feltűnése, az újrafelismerés gyermeki öröme gondolkodásra

²¹ Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 37. [Gyulai Zoltán a kötet kapcsán rámutat, hogy az irodalom inherens tulajdonsága az idézhetőség egy bizonyos precíz módozata. Tandori kötete ennek teljesen ellenáll azzal, hogy nincsenek oldalszámok, se tartalomjegyzék, de még a különböző, általában jól elkülöníthető szövegtípusok mint paratextusok és textusok, ezen belül pedig a cím és a főszöveg határvonalai is eltörlődnek, bizonytalanná válnak, így igencsak megnehezítik a kötet metadiszkurzusba való bevonását. Úgy tűnik – hiszen a kötetben gyakorlatilag egyetlen nyomtatott betű sem szerepel – mint ha egyenesen a filológiai és textológiai vizsgálatnak próbálna meg ellenállni. (Vö.: Gyulai Zoltán: *Az „egy gondolkodás atlasza”, in Forrás*, 2008/12, 43–44.); Bár a kötet nem tartalmaz oldalszámokat, a Digitális Irodalmi Akadémián megtalálható digitalizált kiadása oldalszámokkal segíti az eligazodást a kötetben, az egyértelműség kedvéért az itt szereplő oldalszámokat tüntetem fel a rajzok könnyebb beazonosíthatósága kedvéért.

²² Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 157.

²³ Uo., 48.

²⁴ Tandori Dezső: *Mindenki palackszáritó sziget*.

²⁵ Tandori Dezső: *Mindenki palackszáritó sziget*.

²⁶ Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 137.

²⁷ Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus*.

²⁸ Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 54.

²⁹ Uo., 69.

készíti a befogadót,³⁰ ami a Tandori-ideogrammnak bevallott célja: „képzőbe ne túl sok gondolatot, inkább csak gondolatképzőt. (Ott úgyis szabad a tér.)”³¹

Térjünk azonban vissza Hérakleitosz folyójához. A motívum egy konkrét jelentéssel való azonosítását nemcsak a más motívumokkal kapcsolatba kerülés által ássák alá a motívum felbukkanásai: *A tű fokán...*³² feliratú rajzon szereplő „dt” fordított monogram, mely talán az életmű figurális allegóriájaként értelmezhető, esetleg az alkotói jelenlétre hivatott felhívni az olvasó/néző figyelmét, és ugyancsak nagyjából minden motívummal kapcsolatba kerül így vagy úgy, egy kis hurok segítségével tűvé alakulva idézi meg – eredeti jelentésétől megfosztva – a bibliai passzust (Mt 19:24), és ássa alá eddigi értelmezésünket, mely szerint a hullámvonal Hérakleitosz folyóját idézi meg: „...csak Héri cernája fogyhatatlan”.³³ A „td”-monogram a bibliai utalás következtében összefüggésbe hozható a Mennyrország kapujával, Hérakleitosz cernája pedig ezáltal talán az életmű kulcsaként tételeződik. Ugyanakkor a „Héri cernája fogyhatatlan” beemeli az „elfogy a cernája” köznapi metaforát is, ami által az értelemre váró befogadó kerül az irónia célkeresztjébe, akinek a kötet olvasása közben az örökös jelentéshalasztódás következtében bizony előbb-utóbb elfogyhat a türelme. A játék nyitott, azonban azáltal, hogy a három elkoptatott metaforát összefűzi, mindenképp eleget tesz annak az alapvető költői ambíciónak, hogy meg is újítja őket.

Nem ez az egyetlen hely, ahol Hérakleitosz kapcsolatba kerül az evangéliummal. Jézus szavait (Mt 26:39) Hérinek tulajdonítva jelenik meg a folyón lefelé tartó, szintén hullámvonalakkal töltött pohár, ezzel a címmel: *„Múljon el tőlem e keserű pohár” (Héri)*. Az előző rajzhoz hasonlóan a rajz-szöveg alakzat itt is parafrázéálni látszik az evangéliumot, amennyiben a hullámvonalat „az élet mint örökös változás” allegóriájaként tételezzük, mely nemcsak a pohár tartalma, hanem az azt körülvevő világ is. Ennek fényében logikus az evangéliumból is ismert, de a biztonság kedvéért a rajz alatt is hangsúlyozott könyörtelen belátás, mi szerint „Nem fog sikerülni”, hiszen a pohár keserű tartalma maga az élet.

³⁰ Az olvasó bevonódását a játékba Tandori el is várja: „jó [...] ha az olvasó (néző) törődik velünk, a do-loggal annyira, hogy összehozza az elemeket. (Csak ilyeneknek dolgozunk, ez preconcepciónk!)” In Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget*.

³¹ Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus*. Ugyanezt a működésmódot veti fel Örkény is Weöres Sándor egysorosai kapcsán: „a »tojáséj« tehát nemcsak összetett szó (illetve összetett nem létező szó), hanem a lét és nemlét találkozása, összefolyása és elválása. ahogy a tyúktojást belülről repeszi föl, hogy élni tudjon, a kiscsibe, Weöres »tojáséj«-e is életet hirdet, létezés, változást, a világra jövetelt, s a vele járó sokkot sugallja. Épp szűkszávúsága – nem, egyszavúsága! – olyan sejtéseket ébreszt, melyekre egy több szakaszos, »normális« vers aligha lenne képes, oly pontosan körvonalazza önmagát. E szócska viszont nem kifejező, hanem csak szökkentő, vagyis elindítója a képzetek láncreakciójának. Ha tágulni hagyjuk, együtt tágul az egész makrokozmoszsal, annak minden állócsillagával, ködével, üstökösével s egy bolygójával a sok között, mely otthonunk.” Ld. Örkény István: *Az ötlet szerepe korunk művészetében*, in *Kritika*, 1974/1. Lásd még: Zámbo Bianka: *„Kéz és láb nélküli” költészet – Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidversei (egysorosok, kétsorosok, polaroidok)*, in *Partitúra*, 2015/2, 41–60.

³² Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 108.

³³ Az is jellemző, hogy ha egy-egy motívum egy váratlan jelentésben tűnik fel (itt a hullámvonal cernával való azonosítására gondolkodok), nem hagyja meg a befogadót abban a hitben, hogy csak a poén kedvéért kellett kilépnie a már kényelmessé vált értelmezési keretből, a motívum hasonló jelentéssel később is visszatérhet. Vö.: *Menj Héri alá száradni*.

Érdeemes számot vetni még néhány szó-és-kép viszonyt érintő kérdéssel és az ideogram-mákat a mediális meghatározottságok problematizálásának gesztusa felől is megközelíteni. A vizuális költészet intermedialis jellege okán ugyanis érdemes szem előtt tartanunk, hogy a művek értelmezésének saját befogadói szokásrendszere van: abból a recepcióesztétikai belátásból érdemes kiindulnia az értelmezőnek, mi szerint egy műalkotás akkor képes esztétikai élményt nyújtani, ha az általa közvetített értelem más módon hozzáférhetetlen maradna,³⁴ ezért semmiképp nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a képversek esetében a befogadó egyszerre van kitéve vizuális és verbális hatásnak. Sándor Katalin szerint az intermedialitást egy olyan olvasási folyamatként érdemes elgondolnunk, amelyben a potencialitásként létező médiumköziség a *köztesség* tapasztalatává válik – a szöveg és a kép közötti diszkurzív-mediális (tö)rések, átfedések, feszültségek mentén.³⁵ „Az intermedialitás nem különböző (konvencionálisan és intézményesen különbözőnek tekintett) médiumok, reprezentációs rendszerek (pl. képek és szövegek) viszonyának, egymásra vonatkozásának vagy éppen szét-tartásának jelenségében értelmezhető, hanem magának az írott nyelvnek a képpé alakulásában, az írás medialitásának valamilyen figurációként, különbségként való láthatóságában.”³⁶

Az *Ördöglakat* című kötet első lapjainak egyikén található az *A-Z vágat, lasszóval*³⁷ feliratú rajz. Az első ránézésre felismerhetetlennek tűnő ábrán az alatta szereplő szöveg segítségével valóban kivehetővé válnak az „A” és „Z” betűk, valamint a lasszó, egy kis fantáziával pedig az egész rajz kiadhat egy, a feje fölött lasszót forgató, lovagló figurát is. Gyulai Zoltán mutat rá, hogy „a teljes betűkészlet, azaz a világ megnevezésére alkalmas teljes eszköztár allegorikus figurája az »egy találó költői képpel megragadni a valóságot« jellegű frázisok jegyében lasszóval próbálja foglyul ejteni a dolgokat (egyáltalán valamit), a figura körül azonban csak az üres fehér lap látható, illetve az azonos betűkészletből (tehát a figurából) való felirat.”³⁸ Az elsőre tautologikusnak tűnő rajz felidézheti René Magritte emblemikus *Ez nem pipa* című festményét, melyet Michel Foucault nem kevésbé híres elemzésében „kibontott kalligramként” elemez, amely a szöveget és a képet a lehető legközelebb hozza egymáshoz.³⁹ Foucaultnak erre az előfeltevésre érzésem szerint azért van szüksége, hogy a képet a két médium legnagyobb fokú szimultaneitásaként értelmezve a szöveg és a kép hierarchikus viszonyáról tegye meg aztán észrevételeit. Magritte képe eszerint arra hivatott felhívni a néző/olvasó figyelmét, hogy a klasszikus festészetben kép és szöveg viszonya csak a legritkább esetben nevezhető stabilnak, az egyik ugyanis mindig alárendelődik a másiknak: vagy a kép rendezi a szöveget (kommentár formájában, mikor a szöveg a képek szimultán formáinak fokozatos megértését segíti elő) vagy a kép az, aminek csupán annyi a funkciója, hogy a szöveget átülteti a figurális térbe.⁴⁰ Kibédi Varga Áron szerint a képek még ennél is rosszabbul állnak, mivel

³⁴ Sz. Molnár Szilvia: *Vizuális költészet vagy képvers? – A képvers-értés szempontjai a magyar irodalom-történet-írásban*, in *Iskolakultúra*, 2001/10, 27.

³⁵ Sándor Katalin: *Nyugtalanító írás/képek – A vizuális költészet intermedialitásáról*, in *Erdélyi Tudományos Füzetek* 271, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011, 44.

³⁶ Uo., 65.

³⁷ Tandori Dezső: *Ördöglakat*, 9.

³⁸ Gyulai Zoltán: *Az „egy gondolkodás atlasza” (Tandori Dezső Ördöglakat című kötetéről)*, in *Forrás*, 2008/12, 45–46.

³⁹ Foucault, Michel: *Ez nem pipa*, in *Athenaeum* 1993/4 144–145.

⁴⁰ Uo., 150.

a képleírások és kommentárok is azt a látszatot keltik, hogy a látvány verbalizálható, vagyis a kép még ezekben az intermediális viszonyokban is alárendelt szerepbe kerül. Az egyedi verbális-vizuális tárgyak esetében a klasszikus festészetben a kép csak akkor lehet fölrendelt, amikor az adott kép olyannyira ismert a néző számára, hogy egyáltalán nincs szüksége szavakra az azonosításhoz, jelentése megragadásához. Minden egyéb esetben a kép alá van rendelve a szónak, amennyiben cím vagy egyéb kísérő szöveg leszűkíti a kép értelmezési lehetőségeit és rögzíti jelentését.⁴¹ Foucault szerint ezt a hierarchikus viszonyt ássa alá a kalligram azzal, hogy a figurális kompozíciót és a jelek szintaxisát egymás mellé helyezi.⁴² A kalligram esetében ugyanis ahhoz, hogy a szövegből ábra legyen, a tekintetnek felül kell emelkednie a kiolvasás lehetőségén, hiszen „amint olvasni kezd, szertefoszlik a forma: a képi elillan, csupán egy szukcesszív értelemsort hagyva hátra. A dolog, ami nézhető és olvasható, a ránézésre elhallgat, a kiolvasáskor elrejtje magát.”⁴³ A Magritte-féle címadás tehát a mellérendelés megalapozására tett kísérletnek tekinthető: a szavak nemhogy leszűkítenék a kép jelentését, de hozzáadnak valamit.⁴⁴

Az *A-Z vágat*, *lasszóval* című ideogramma esetében bizonyos szempontból ugyanazzal a helyzettel állunk szemben, mint Magritte képénél, azzal a különbséggel, hogy míg Magritte azt a klasszikus képzőművészeti hagyományt ássa alá, mely egy diszkurzív térre alapozta saját létét,⁴⁵ vagyis a festészet verbális dekódolhatóságát vonja kritika alá, aminek célja, hogy a képet feleslegessé tegye, Tandori esetében a szöveg és kép(e) közötti evidens megfeleltethetőségek, a tautologikus viszony az olvasás lehetőségeinek behatárolását, rövidre zárását jelentheti, hiszen a szöveg csupán megerősíti a kép (egyik) értelmezését. Azonban Tandorit szemmel láthatóan egy cseppet sem zavarja, hogy éppen azt a klasszikus cím-kép viszonyt építi fel (sőt: radikalizálja, hiszen egy nonfiguratív ábra esetében különösen nagy szüksége van a befogadónak valami támaszra, hogy lássa, amit látnia kell), amelyet Magritte lerombolni próbál, amennyiben éppen a „nincs semmi a szövegen kívül” belátást példázhatja, és ebből következőleg „a lasszózó „A-Z” (a keresztény kultúrkörben alfa és ómega mint a kezdet és a vég, az isteni teljesség, a világ totalitásának és egységének szimbóluma és allegóriája) nem ejtethet foglyul semmit, ami nem azonos önmagával, ami nem része annak a teljességnek, amelyet a szöveggként elgondolt mindenség (azaz önmaga) magában foglal.”⁴⁶

Az előzőnél is több iróniával jut érvényre a nyelvi szkepszis (a több variációban is létező) *A versreszelő* című rajzversben. A sajtreszelőt mintázó rajzon a hosszú és rövid morák képezik a fogakat. A játék most is nyitott, hiszen sem a címből, sem a rajzból nem derül ki egyértelműen, hogy itt a vers a lereszelendő „anyag” vagy esetleg maga, a rajzon amúgy nem is látható, reszelék. Az előbbi esetben az ideogramma talán azt a posztmodern belátást példázhatja, hogy minden új vers már létező, korábban megírt versek „reszeléke” mind a ritmus, mind

⁴¹ Kibédi Varga, *i. m.*, 307–310.

⁴² Foucault, *i. m.*, 150.

⁴³ Uo., 146.

⁴⁴ A modern művészetben a festők számos kísérletet tettek arra, hogy a képet megszabadítsák a szó uralmától: vannak olyan festők is, akik az abszolút érdektelen címeket részesítik előnyben, hogy elkedvetlenítsék az olvasó-nézőt, aki így a cím támasztéka nélkül teljes figyelmét a képnek szentelheti (pl. tájkép vagy kompozíció). (Vö. Kibédi Varga, *i. m.*, 310)

⁴⁵ Foucault, *i. m.*, 164.

⁴⁶ Gyulai, *i. m.*, 45–46.

a téma, mind pedig a nyelv tekintetében. De a többértelműség azt is megengedi, hogy a „versreszelőt” egy versképző eszközként gondoljuk el, mely szemmel láthatóan jelentésképzésre alkalmatlan, így legfeljebb azt a József Attila-i belátást példázhatja,⁴⁷ mely szerint „Még jó, hogy vannak jambusok s van mibe / beléfogóznom”. Ez is illúzió azonban, hiszen a reszelő fogazatán semmiféle szabályos ritmikai mintázat nem ismerhető fel, vagyis a verset csupán hosszú és rövid szótagok rendszertelen nyelvtörmelékeként tételezi.

Míg a verslábak a versképző eszköztárat a ritmusra látszanak szűkíteni, ennek a nyelvi redukciónak a végeként értelmezhető a hiányjel-motívum. Az *És most vegyünk egy nagy lélegzetet*:⁴⁸ feliratú rajz a kötet utolsó lapjainak egyikén a felszólítással a valamibe való alámerülésre hívja az olvasót. A felszólítás végén azonban nem felkiáltójel szerepel, hanem kettőspont, mely után talán a felszólítás indoklását, esetleg a lélegzetvétel bemutatását kellene látnunk, a kettőspont utáni tér azonban üresen marad. A befejezetlen mondat fölötti, kör formába rendezett, hiányjelekből épülő rajz körül sincs semmi, ezért leginkább egy csillagra, esetleg a világ egészére emlékeztetheti a befogadót.⁴⁹ Az alakzat vonatkozási pontok nélküli képi és hiányos verbális elemeinek egymásra vonatkoztatása a nyelvi kifejezőképesség kilátástalanságának megmutatkozásaként értelmezhető, melynek következménye az elnémulás. A *hiánynövekedés*⁵⁰ című rajz a nyelvi székszis allegóriájaként értelmezhető hiányjellel a babitsi „bűvös körömből nincsen mód kitörnöm” belátást példázhatja. Az ágrajzszerű ábra – mivel alapja a hiányjel – minden újabb eleme is csak ezt a hiányt fejezheti ki. A hiányjelekből épülő szerkezet azonban mégsem a semmibe tör: a hiányépitmény az égen kört formázva lebegő „EGYSZERSMIND AZ ÉGŐ FÁKLYÁK” (a *Toldi estéje* utolsó énekéből citált) sora felé növekszik, melyben az archetipikus hős haláláról és temetéséről olvashatunk, ily módon a hiánynövekedés talán az elveszett, de újra elérni kívánt erkölcsi magasságokba való eljutás igényét is kifejezésre juttatja.⁵¹

Tandori rajzverseiben leggyakrabban olyan alkotókhöz nyúl vissza, akik szöveg és kép hierarchikus viszonyának megszüntetésére, a festészetnek a szó uralma alóli felszabadítására törekedtek. Az ideogrammákhoz tartozó címek ennek ellenére a legtöbb esetben egyfajta verbális metakódként csupán a képi elem felismerését látszanak elősegíteni, lényegesen leszűkítve ezzel az értelmezéshorizontot. A lasszózó „A-Z”, a hullámvonal mint folyó vagy cérna, a folyóban úszó henger mint pohár, a „td” betűkombináció, illetve monogram mint tú stb. csak a szöveg rámutató funkciójának köszönhetően válik azzá, ami, szemben Magritte híres képével (*Ez nem pipa*), melyen egyértelműen egy pipát látunk. A rajz szöveg általi megnevezése azonban mégsem teszi tautologikussá az ideogrammákat. A játék pont abban áll, hogy szöveg és kép viszonya nem merül ki a megfeleltetésben, épp ellenkezőleg, képes ellenállni a túl kézenfekvő megnevező, azonosító stratégiáknak. Míg például egy barokk rejtvény vagy

⁴⁷ Babarczy, i. m., 56.

⁴⁸ Tandori: *Ördöglakat*, 243.

⁴⁹ De mivel a hiányjelekből épülő rajz vízszintesei egyazon az irányba mutatnak, a swastika mint napszimbólum is eszünkbe juthat.

⁵⁰ Tandori Dezső: *A becsomagolt vízpart*, 40.

⁵¹ Ezt az értelmezést a *Sic itur ad astra* feliratú, hiányjelekből épülő és az égen hiányjelekből formázott csillag felé tartó lépcső rajzai is erősítik. Ld.: Tandori: *Ördöglakat*, 94.; Tandori, *Rajzok, képversek*, Művészetek Háza, Veszprém, 1996, 13.

bizonyos figurális versek esetében zárt játékról van szó,⁵² addig Tandorinál soha nem beszélhetünk egyetlen lehetséges olvasatról. Bár kép és szöveg viszonyában a szöveg szűkíteni látszik a kép értelmezési lehetőségeit, igazából nem juttatja el a nézőt a megértésig, legfeljebb valamiféle támpontot nyújt az értelmezéshez.

A számos Paul Klee-, Duchamp- vagy Schwitters-ajánlás azonban mégsem hagyható egészen figyelmen kívül. Tandorinak talán azért van erre szüksége, hogy általuk automatikusan felhívja a figyelmet szó és kép feszültségére, de a végeredmény egészen más előjelűvé válik. A már idézett esszében jegyzi meg, hogy „a vonatkoztatási alap (számomra) az egyetlen, ami még a konceptuális művészethez is kell.”⁵³ Tandorinál talán épp radikális nyelvi szkepsziséhez kötődik a képzőművészethez fordulás. Az elemzések tükrében sok esetben feltételezhetünk metapoétikus irányultságot is ezekben a művekben: a szavak olyan mértékig roncsolódnak, tűnnek el, kerülnek többszörösen idéző- vagy zárójelbe, aminek következtében megszűnni látszik szöveg-jellegük. Hozzáteszem, egyébként is meglehetősen bizonytalan a határ a két médium között, ha elfogadjuk Petőfi S. János meghatározását, mely szerint a *szövegnek* természetes nyelvi elemek konfigurációjaként minimálisan közvetett értelemmel kell rendelkeznie. Ha hiányzik a minimális verbális gondolati értelmesség, akkor művészeti ágazatváltással találhatunk jelentésre.⁵⁴ Az tehát, hogy egy alkotást képként vagy szöveggként értelmez-e a befogadó, rajta (is) múlik.

Amikor Tandori írásjeleket, betűket, szavakat vagy mondatokat csempész a rajzaira, egyfajta csere, a nyelviből a vizuálisba tartó jeltranszfer történik, ami valamilyen módon mégis a nyelvire reflektál. Plett nyomán elmondható, hogy Tandori rajzverseiben nem történik egyéb, mint hogy a „verbális jelrendszer strukturális törvényeit részben felváltják a nem-verbális jelrendszer szabályai”.⁵⁵ A kép némasága, illetve a motívumok potenciális értelemlehetőségeinek szerializmus általi felsokszorozódása pedig a végtelenségig kitágítja az ideogrammák jelentéshorizontját.

Végezetül érdemes számot vetni azzal a lehetőséggel, hogy a foucault-i kérdés fordítva is feltehető. Sándor Katalin felveti, vajon nem arról van-e szó, hogy nem csupán az lehetetlen, hogy a képszöveg egyszerre mondjon és ábrázoljon, hanem az is, hogy ránézésre teljesen „elhallgasson”, és a kiolvasásban nyomtalanul „elrejtse magát”?⁵⁶ A fenti értelmezés tükrében az írás képként való nézése közben – és ez az ideogrammák esetében általában is megfontolandónak tűnik – a szöveg áttörni látszik a kép ikonikus folytonosságát, a nonfigurális kép pedig csak úgy értékelhető, mint ami arra készíti az olvasói tekintetet, hogy kilépjen a vonalból és térben mozogva mintázatként „vésse be” újra a szöveget. Az ideogrammák koegzisztenciális viszonya következtében lehetetlenné válik szöveg és kép precíz különválasztása, hiszen a játék épp a szöveg vagy írásjelek figuralitásának hangsúlyozásában rejlik, a szöveg és a kép egymásra vonatkoztatásuk nélkül értelmezhetetlenek volnának. A kritika talán azért jut el mégis olyan gyakran a hierarchikus viszonyok felrajzolásához a vizuális költészet ér-

⁵² „[...] az alkotások már eleve rendelkeznek az egyetlen lehetséges olvasat értelmével, csak éppen elrejtik azt, így ennek megtalálása, felfejtése a játék egyedüli célja.” Sz. Molnár Szilvia, *i. m.*, 27.

⁵³ Tandori: *Mindenki palackzáró sziget*.

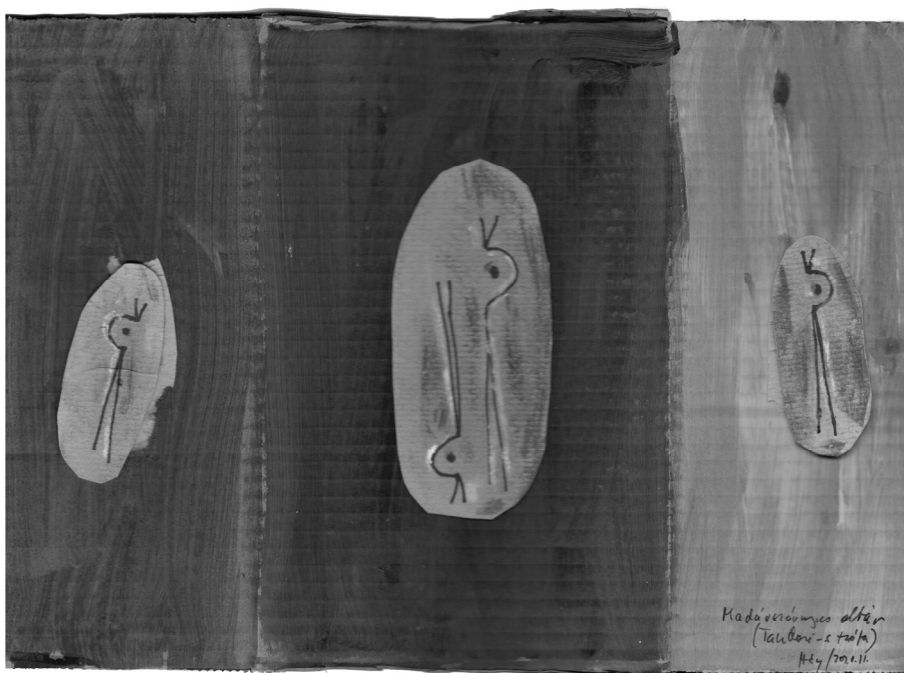
⁵⁴ Petőfi S. János: *Szöveg és jelentés*, in *Magyar Műhely*, 1981/6. (Doboss Gyula idézi)

⁵⁵ Plett, Heinrich F.: *Intertextualities*, in *Intertextuality*, szerk. Plett, Heinrich F., de Gruyter, Berlin–New York, 1991, 21.

⁵⁶ Sándor, *i. m.*, 34.

telmezése során, mert verbális jellegéből fakadóan a szöveg- és a képbefogadás egyidejűségének (részleges) ellehetetlenülése, megtörése a jellemző. Érdekes azonban szem előtt tartanunk, hogy ez sokkal inkább csak az értelmező verbalitásán alapuló következmény, mintsem a képversek hatásmechanizmusának sajátossága.

Tandori ideogrammái ellenállni látszanak annak, hogy tisztán nyelvként vagy tisztán képként konceptualizáljuk őket. A betűk és írásjelek teresítése éppen az írás médiumára, a mondhatóság és kimondhatóság problematizálására való reflexió lehetőségét képes megteremteni azáltal, hogy a képiség kiküszöböli a túl direkt jelentésképzést. Tétjük elsősorban mégsem egyszerűen a nyelvi kétely örökös újratematizálása, hanem a kosztolányis értelemben vett játék, vagyis – Esterházy szavaival⁵⁷ – „Ez játék, de halálosan komoly, már amennyiben az életünk valamelyest komoly.”



HÁY JÁNOS: MADÁRSZÁRNYAS OLTÁR (TANDORI-STRÓFA)

⁵⁷ Vickó Árpád: „Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok” (beszélgetés Esterházy Péterrel), zEtna, 2001. augusztus 4. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html> (elérés: 2020. augusztus 05.)

18.-alproutvers

Nem, hogy nem. Ter. Vissza.
Soha nem is volt.

Nem, hogy nem ter
vissza soha. Nem.

Is volt. Kire kell.

Le ne. Vágnom. Ha

magamra. Nem. Már

nem teri. Döl-e.

Nem terido le. Vissza.

Literatúrahagyottba. (ld. mind
nincs.)

Végpont-se vers

Ürügy, legyen-e, his
megszabadt?

Ki szabadt ürügy,
Oféliát? Fáj a csak.
Légyen-e még,

ha ürügyed? A cím.

Ürügyszabadt,
Légyen-e még, ha...
Szélek sodorják,
Szalak. A csak.