

FÜZI PÉTER



„Szpéroval mit üzentek?”

APOSZTROPHÉ ÉS HALÁLTUDAT A LONDONI MINDENSZENTEK CÍMŰ KÖLTEMÉNYBEN

A *Londoni Mindenszentek* című vers Tandori Dezső az életműben leghangsúlyosabban szereplő madarához, Szpérohoz írt halál-¹, de nem gyászverse.² Először a *Holmi* folyóiratban jelent meg önállóan,³ majd rögtön egymás után kötetben háromszor: elsőként a *Koppar Köldüs* záróverseként,⁴ azután e kötet párregénye, a *Döblingi befutó*⁵ betétdarabjaként, majd a *Vagy majdnem az* nyitóverseként.⁶ Utolsó folyóiratbeli közlése a *Jelenkor* lapjain történt, egy köré szervezett ciklus, memoár részletként.⁷ Emellett folyamatos utánközlésekkel, válogatott kötetek darabjaként találkozunk vele.⁸

A vers Tandori „madaras” korszakának egyik záródarabja. A részben önkéntes, részben a korszak politikai klímája miatti bezártságából a madarai (és köztük Szpéro) halála után kiszabaduló Tandori európai körutazásának – melyet az ezt a verset kötetben először közlő *Koppar Köldüs* mesél el – egyik állomása szolgáltatja a háttérrel a vershez. Magában a versben kevés konkrétum jelenik meg: „Jóllehet a Mindenszentek napja csak a konkrétum, Szpéro meghalt. Londoni Mindenszentek – mert Szpéro halála után Londonba mentem. Stb.”⁹

A Tandoriról kialakult képnek a lakásba fogadott és folyamatosan megénekelte madarak talán a legismertebb szereplői.¹⁰ 1978-tól kezdve – Szpérót 1977. július 12-én találja meg a Lánchíd budai hídfőjénél¹¹ – a madarak haláláig¹² az életmű szerves részei,

¹ Szilágyi Márton: *Halálgyakorlatok*, in *Nappali Ház*, 1994/2, 76, 78.

² Valastyán Tamás: *Tünni és újra-eredni. Tandori Dezső újabb sírverseiről*, in *Alföld*, 1999/7, 62–63.

³ Tandori Dezső: *Londoni Mindenszentek*, in *Holmi*, 1990/1, 83.

⁴ Tandori Dezső: *Londoni Mindenszentek*, in *Koppar Köldüs*, Holnap Kiadó, Budapest 1991, 75.

⁵ Tandori Dezső: *Döblingi befutó*, Magvető Kiadó, Budapest, 1992. 88.

⁶ Tandori Dezső: *Londoni Mindenszentek*, in *Uő: Vagy majdnem az*, Balassi Kiadó, Budapest, 1992, 5.

⁷ Tandori Dezső: *A Múlt Idő Jelenkorában*, in *Jelenkor*, 2008/10. 1038–1040.

⁸ A teljesség igénye nélkül: *Tandori Dezső Válogatott versei*. Válogatta: Ambrus Judit, Unikornis, Budapest, 2001, 243–244; *Tandori Dezső: Válogatott versek*. Válogatta: Ferencz Győző, Osiris Kiadó, Budapest, 2006, 176.; *Tandori Dezső legszebb versei*. Válogatta: Bedecs László, Ab-art Kiadó, Pozsony, 2007, 68. A vers Tandori saját maga által készített válogatásaiban is rendszeresen szerepel. A legutóbbi: *Tandori Dezső: Tandori Light* – Elérintés, Scolar Kiadó, Budapest, 2013, 226–227.

⁹ Tandori Dezső „rendezői utasításai” a verset felolvasó színészek, közreadja: Mohai V. Lajos: *„Verskedvelők kis szabadidőműsora”*, in *Tanmesék Danilo Kiš-től*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 2001, 112.

¹⁰ Bedecs László: *Szpéro és társai*, in *Uő: Beszélni nehéz*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2006, 94.

¹¹ Tóth Ákos: *A meglevés szóisméltései* – Tanulmányok Tandori Dezső költészetének „középső” korszakáról, doktori disszertáció, Szeged, 50.

¹² Uo., 216. (290. lábjegyzet)

velük az ekkor megjelenő tucatnyi regény mellett a korszak három vaskos verseskötete – *A feltételes megálló*, a *Celsius* és *A megnyerhető veszteség* – foglalkozik.

Ezeket figyelembe véve a vers már az életművön belül is gazdag kapcsolathálót rajzol ki, különösen, ha figyelembe vesszük a *Párizsi Mindenszentek* című alkotást is. A két vers között nemcsak a címük teremt kapcsolatot, hanem Szpéro alakja is – a *Londoni Mindenszentek* meg is nevezi a madarat, míg a *Párizsi Mindenszentekben* csak impliciten, az életmű ismeretében sejlik fel az alakja.¹³

A költemény szűkebb kontextusának felvázolása után ismét a szöveg műfajiságát érdemes szemrevételezni, megismételve azt a fentebbi állítást, miszerint a *Londoni Mindenszentek* nem egy klasszikus értelemben vett gyászvers. Ehhez elég összevetni a hangnemét azokkal az első megnyilvánulásokkal, melyek a Szpéro halála utáni időszakban születtek, és amelyek a *Koppar Köldüs* felé tartó nyelv- és útkeresést jelentették:¹⁴

„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.”¹⁵

De a versben az a letaglózott szomorúság sem jelenik meg, amely a későbbi megnyilvánulások sajátja: „Ne haragudj, egyelőre nem tudok visszamenni, itt rengeteg olyan dolog van, amit elmesélni lehetetlen”,¹⁶ vagy ugyanennek a motívumnak egy tovább redukált variációja: „Ne harágugy, nem tudok még vizsameni hozád”.¹⁷

A *Londoni Mindenszentek* a halál feldolgozásának egy másik állapotáról szól, nem a gyász, hanem a halál elfogadása, az *encomium mortis* (a halál dicséretének) Tandori által magára alkalmazott hagyománya jelenik meg a versben, ahol „immár nem a halál dicsérete válik a főszólamná, hanem »nagyon egyszerűen és fontoskodás nélkül« (Tandori) való elfogadása”.¹⁸ A halál elfogadása ugyanakkor nem jár együtt a Szpéróról történő lemondással, így a vers központi kérdése az elhunyt, azaz Szpéro 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 ellentétpárokra épül: „Ám vegyük észre a klasszikus partitúra mellett a nyerszet, a »modernet« is – egymást kísérik és kontrázzák.”¹⁹ Nemcsak a megszólított és megszólító – és az ő mintájukra, hasonlóképpen egymással ellentétbe állított két fogalom –, hanem a köztük feszülő ellentét is hangsúlyos szerepbe

¹³ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, Balassi Kiadó, Budapest, 1996, 100.

¹⁴ Tóth Ákos: *Az ismerős és titkos tandarab*, in *Szövegek között V.*, szerk.: Fried István, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2001, 25.

¹⁵ Tandori Dezső: *Düsseldorfi trilógia*, in *2000*, 1990/9,34.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Tandori Dezső: *Düsseldorfi Négyes*, in *Új Írás*, 1990/10, 411.

¹⁸ Valastyán Tamás: *Tünni és újra-eredni*, 60; 64–65.

¹⁹ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 98.

kerül, akárcsak egy kezdő- és végpont közt megteendő út, az a metaforikus terület, amely korábbi Tandori-verseknek is témájául szolgált.²⁰

A történesnek, 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 feloldását már rögtön a legelső sor felvázolja: „Londoni Mindenszentek, Szpéroval 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 Mindenszentek²¹ mint megszólított, Szpéro, aki egyszerre a hírvivő 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 Szpéro 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 Szpéroval. Az összeköttetés így elválasztottságba fordul, a költő és Szpéro között feszülő határ ugyanakkor Tandori gondolkodásának egyik központi elemére irányítja rá a figyelmet: a határhelyzetek dilemmájára, melyet ő Wittgensteintől örököltnek tekint. Fontos megjegyezni, hogy a Wittgenstein műveivel történő sorsdöntő találkozás – Tandori műveinek tanúsága szerint legalábbis – csak a vers első megjelenése után 3 évvel történik meg.²² Tandori egy jellemző neoavatgárd gesztussal az időrendet sokadlagos jelentőségűnek nyilvánítja az ok-okozati összefüggések láncolatában, ahogy Wittgensteint kapkodva lefordítja: „„Ezt a könyvet (csak kb. fordítom, rövidítve) főleg az fogja érteni, aki már gondolt a könyvben foglalt gondolatokhoz hasonlókat.”²³ Így nézve a határ-dilemma feldolgozásához Wittgenstein csupán eszköztárat biztosított, ám az alapvető meglátások már részét képezték Tandori gondolkodásának-költészetének.

„[a] határ, így képzelem én a parlagi agyammal »két részből« áll, van emez a fele (mondjuk, egy városjelző 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 áthúzva 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”²⁴

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) is jelzi.²⁵ Az első szakasz a Szpéro által közvetített üzenet helyett elhangzó kérdésekre koncentrálnak, míg a második a lírai én konkrét fizikai helyzetére, a harmadik szakasz pedig a jövőnek szegezett kérdésekre

²⁰ A mozdulás pillanatának megragadhatósága, megragadhatatlansága áll *A damaszkuszi út* névszóhalmazának a fókuszában, éppúgy mint *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című vers üres szövegtestében.

²¹ A versbeli Mindenszentek a napra, november 1-re utal. „mintha a Mindenszentek, mint nap üzenne valamit”. Mohai V. Lajos: *„Verskedvelők kis szabadidőműsora”*, 111.

²² Tandori Dezső: *Witti és vidékünk*, in Uő: *Madársoké*, Kisprózák, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1995, 142.

²³ Uo., 147–148

²⁴ Uo., 144.

²⁵ Vö.: Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 98.

épül. A vers ilyen tagolása (4/4/3) mintha visszhangozná a szonett szerkezetét, pusztán az utolsó tercina hiányzik, ám a szonettel való rokonság (látszólag) itt véget is ér. A sorok a szonettől teljesen idegen leoninusokban íródtak, a rímek sem szerveződnek a szonett bonyolult rímszerkezeteibe, egymással nem csengenek össze, csupán a belső rímek zengenek ki a vers szövegéből,²⁶ ám ez is felbomlik a vers végére: a „Szpérót... vég volt” rímpárt ugyan halljuk,²⁷ de már csak a ritmusra való ráállás miatt, sokkal inkább a megbicsaklás, az erőltettség az, amire felfigyel az olvasó.

A versformákkal való játék, azok felbontása, permutációja és az újrafelfedezésükre invitáló újraalkotása nem idegen Tandoritól, aki különösen a szonettel kísérletezett előszeretettel, épp ezért a 4/4/3/3-as struktúra hiányos felidézése esetén sem lehet figyelmen kívül hagyni a szonettnek azt a tendenciózus szétírását, amelyet Tandori – többek közt – a *Még így sem* című kötetében visz véghez.²⁸

A szonett formájával való játék a legelső kötetektől kezdve aktívan jelen van az életműben,²⁹ a versforma hol az európai költészet archetipikus példájaként betöltött szerepéből eredően válik a költészet egészével, illetve a versírás folyamatával metonimikus síkon egyenértékűvé, hiszen „a szonett a versről kialakult európai tudás talán legfontosabb, de bizonyosan egyik legfontosabb (sic!) bázisa”,³⁰ hol pedig – részben az előbbi szerepéből fakadóan – egy „túlalkalmazott” forma további csiszolása révén a kihívást, a szakmai bizonyítást jelenti. A szonettel való 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”.³¹

A szonettel való kísérletezés azonban mindig válságtünetként jelenik meg, „a versválság szituációjában vele [a szonettel – F. P.] is történt valami, a francia költészetben Mallarmé korában, nálunk a Tandori-korban”,³² így „a posztmodern magyar költészet születésének kiemelt, paradigmaticus verstípusa a szonett”,³³ amely folyamatosan megújulásra képes versformaként a posztmodern magyar költészet korszakküszöbén többeknek – köztük Tandorinak és Petrinek – az életművében is fontos szerepet töltött be.³⁴ Tandori a szonett – ironikusan saját maga által előidézett³⁵ – válságával szembesülve – legalábbis Szigeti Csaba okfejtése alapján – 5 lehetséges választ adhatott: „elfordul a szonettől (1), megpróbálja folytatni a szonett történetét (2), szétszerkeszti, dekomponálja a formát, ezzel »életet lehel a tetszhalottba« (3), szétrobbantja

²⁶ Uo.

²⁷ Uo. 98–99. Ez az utolsó rím Fogarassy elemzésében is összefüggésbe kerül a központozás szakadozó természetével. Az ó-o megbicsaklás kapcsán érdemes felidézni a *Koppar Köldűsben* szereplő sorokat: „Szpéró most azért kivettem az ékezeteket, meg rendesen csinálom / a gépelést.” Tandori Dezső: *Koppar Köldűs*, 23.

²⁸ Tóth Ákos: *A meglevés szóisméltései*, 48.

²⁹ A szonett klasszikus 14 sorával való játék jelenik meg *A szonett* című versben is. Tandori Dezső: *A szonett*, in Uő: *Egy talált tárgy megtisztítása*, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2000, 34.

³⁰ Szigeti Csaba: *Transz* – Tandori Dezső szonettváltozatai, in *Tiszatáj*, 1988/12, 30.

³¹ Uo., 39.

³² Uo., 30.

³³ Pataky Adrienn: *A (poszt)modern szonett önreflexivitásának néhány példája*, in *Műfaj és komparatiztika*, szerk. Szávai Dorottya – Z. Varga Zoltán. Gondolat Kiadó, Budapest, 2017, 195.

³⁴ Pataky Adrienn: *Szonettek egy posztnyugatos lírából*, in *Irodalomtörténet*, 2018/4, 381.

³⁵ Szigeti Csaba: *Transz* – Tandori Dezső szonettváltozatai, 32–33.

a formát, destruálja a történetet (4), vagy esetleg létrehozza a mesterséges szonettet (5)".³⁶

A csonkított, szétrobbantott szonett itt azonban nem a líra válságaként jelenik meg, különösen, ha a *Koppar Köldüs*-beli helyzetét is figyelembe vesszük, hisz akkor a *Londoni Mindenszentek* épp a lírához mint fenntartható kommunikációs formához való visszatérésként jelenik meg egy, a technológia által szétört közlési modellhez képest.³⁷ Ám 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 mindennapok³⁸ megszűnése révén szükségessé tesz egy, a pályakezdés időszakához hasonló útkeresést.

A „szonettformába” szervezett leoninusok is az ellentétet erősítik. A szonett szigorú rím szerkezetével ellentétes a leoninusok csakis belső rímekre épülő szerkezete. A vers így önmagában többféle hagyományt szólaltat meg, miközben a hangneme elüt mindattól, amit a makro- és mikrostruktúrája egyaránt elvárhatóvá tenne.³⁹

A Mindenszentekhez címzett aposztrophé nemcsak a lírai beszédhelyzet bejelentését szolgálja,⁴⁰ amellyel magát egyből szóbeliként próbálja beállítani, – hiszen az írás „a hanggal szembeni [...] ellenségessége miatt, mindig a vocaticus [megszólítás] megkerülésére vagy tagadására törekszik”,⁴¹ az aposztrophé azon túlmenően, hogy létrehoz egy kommunikációs helyzetet, csali 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 nemcsak a líraiság bejelentésére szolgál,⁴² hanem egyúttal a hétköznapi beszédhelyzetektől elvonatkoztatva, eleve egy hangsúlyozottan furcsa szituációt jelent és vezet be.⁴³

A vers zárlatában ismét előkerülő aposztrophé látszólag ugyanezt ismétli meg: „Mindenszentek, Szpérót kérдем”: mind a vers elején, mind a végén a Mindenszentek a megszólított, ám míg az első esetben a nekik szegezett kérdés Szpéro-ra vonatkozik, a Szpéro 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

³⁶ Pataky Adrienn: *A (poszt)modern szonett önreflexivitásának néhány példája*, 197. Ebből a felsorolásból leginkább a mesterséges szonett terminusa lóg ki, amely egy elődszöveg matematikai eszközökkel való módszeres átalakítását jelöli. Lásd: Szigeti Csaba: *A mesterséges szonett felé*, in *Jelenkor*, 1991/5, 390–393.

³⁷ Ennek azonban az az ára, hogy a technológiát ki kell szorítani a versbeszéd szituáltságából, sőt hangsúlyozottan medializálatlan (voltaképpen a medializálatlansága kerül a vers önreflexiójának középpontjába). „Kimondottan recitatív, [...] zengett alakzat.” Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 98.

³⁸ Bedecs László: *Egy kifordított metafora*, in *Uő: Beszélni nehéz*, 151.

³⁹ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 99.

⁴⁰ Jonathan Culler: *Aposztrophé*. Fordította: Széles Csongor, in *Helikon*, 2000/3, 370. Vö. Jonathan Culler: *Literary Theory: A very short introduction*, Oxford University, Oxford, 2000, 76–77

⁴¹ Jonathan Culler: *Aposztrophé*, 370.

⁴² Uo., 372.

⁴³ Jonathan Culler: *Theory of the Lyrics*, Harvard, Cambridge, 2015, VII.

itt is a tényleges közlésbe beleíródó függő idézet megkérdőjelezi az utóbbinak nem pusztán a tényleges megtörténtét, hanem a lehetőségét is.⁴⁴ Míg az első verssorban Szpérót és a Mindenszenteket elkülöníti a cezúra, addig az utolsó sorban ugyanabban a felsorban helyezkednek el, így a hangsúly még jobban Szpéróra helyeződik.

Érdeemes 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 Mindenszentek⁴⁵ 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 hétköznapitól elszakadt, heterogén tereit (pl. a Tandori-lakást),⁴⁶ mint azt bármelyik más mitológia esetében megvizsgálhatjuk,⁴⁷ és hasonlóképpen szüksége van a közvetítésre, azonban a hangsúly itt eltolódik: míg általában a szent nyilvánul meg a hétköznapin keresztül,⁴⁸ addig Tandori „aproszentjei”, 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 sem az üzenetről, sem a hozzá intézett kérdésre nem válaszol, és ahogy a fentiekből láthatjuk, nem kerül közvetlenül megszólításra sem. Ugyanakkor, az aposztrophé amellet, hogy „mindig a múzsa közvetett invokációja”,⁴⁹ egyúttal a megszólítottal való viszony megképzése révén⁵⁰ 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 Szpéró megszólítására irányuló vágyát. Ám mégis szüksége van rá, hiszen az aposztrophé második funkciója, a vokatívuszi funkció révén a szövegvilág

⁴⁴ Érdeemes megjegyezni, hogy a korábban már említett „rendezői utasítás” is a kommunikációknak 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 szabadiódműsora”,* i.h.

⁴⁵ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz,* 97–98.

⁴⁶ Farkas Zsolt: *Az író ír. Az olvasó olvas. Stb.,* in *Nappali Ház,* 1994/2, 93–94.

⁴⁷ Mircea Eliade: *A szent és a profán.* Fordította: Berényi Gábor, Helikon Kiadó, Budapest, 2019, 15.

⁴⁸ Uo., 7–8.

⁴⁹ Jonathan Culler: *Aposztrophé,* 378.

⁵⁰ Uo., 375–6.

viszonyrendszereit 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 végpontja⁵¹ – a költői szubjektum megképződése, majd ennek a voltaképpeni 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 voltaképpeni tétje annak megállapítása, hogy a két véglet között hol helyezkedik el a tényleges megszólaló, hiszen így tulajdonképpen csak az aposztrophé alakzatát olvassánk rá a vers egészére, miközben éppen az aposztrophé alakzatának megállítása a legfontosabb tétje: megállítani ott az üzenetet, ahol a közvetítőt tartózkodik, ezáltal eljutni Szpérohoz.

A költő a vers elején nem tudja közvetlenül Szpérót megalkotni, csupán közvetve, a Mindenszettek 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 ellentétpárokra 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 megszólítottaknak. Ettől függetlenül mind az ellentéteség, mind a másodlagos megszólított – 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 közvetítőt szerepét tölti be a megszólító és a megszólított között, miközben a közvetítéssel elkerülhetetlenül szét is választja őket.⁵² A két résztvevő közti utat próbálja megragadni azáltal, hogy a résztvevők viszonyrendszerét írja le.

Azokban az út azért is megragadhatatlan 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 írógép általi,⁵³ valamint az út repülő általi közvetítettsége – ráadásul össze is olvad a vers szövegében, hiszen lehetetlen eldönteni, hogy a 'toll' a madár tollára vagy pedig az írószerszámra 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.

Így az utazás voltaképpen ugyanazt az alakzatot mutatja fel, amely a kettős aposztrophé sajátja is, ezt azonban az utazás, a repülés vizuálisan is színre viszi.

⁵¹ Simon Gábor: *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*, Tinta Kiadó, Budapest, 2016, 123.

⁵² Vö.: „Az aposztrophé alapvető célja, hogy a címzettet egy másik szubjektumként tüntesse fel, amellyel a költő reményei szerint valamilyen viszonyt tud kialakítani” Jonathan Culler: *Theory of the lyrics*, 223.

⁵³ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Író gépek*, in *Irodalomtörténet*, 2006/2, 152–155.

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 hozzáférhetelenné, 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 természetesen applikálnak tűnik fel, amely egyaránt vonatkozhat a tényleges látványra, illetve a lírai én (a későbbi sor tanúsága szerint a vodka miatt)⁵⁴ 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 aényt, 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 egészzé 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.⁵⁵

A hang az azt elfedő zaj által történő hozzáférhetelenné 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,⁵⁶ úgy ebben az esetben is a medializáltság folyamatos megkérdőjelezése is csupán a közvetítés voltaképpeni lehetetlenségére irányítja a figyelmet.

Az érzékek megbízhatatlansága nemcsak a beszédsszituációt teremti meg, hanem ennek a felismerése állítja le gyakorlatilag a külső környezet leírását is, amelynek fel-

⁵⁴ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 98.

⁵⁵ 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 László: *Egy kifordított metafora*, 153.

⁵⁶ Jonathan Culler: *Theory of the Lyrics*, 235.

foghatatlansága 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, tovább erősítve a vers hármás felosztásáról, valamint a csonka szonettformáról megformált gyanút. A másik két szakaszhoz képest előtérbe kerülnek a kifejezetten narratív részek, a vers folyamatos sajátidejű történéseivel szemben: nem egy egyetemes, a vers szövege által kiváltott, épp ezért bárhol és bármikor létrejöheto eseményt hoz létre, melynek hatásos bejelentése az aposztrofikus kezdet,⁵⁷ 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 történet megragadhatatlanságát itt leváltja a lejegyzés folyamatos, ám mégis stabilan megragadható ideje, amely a térbeliség hasonló ábrázolása mellett abszolútta 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 mutatja fel. Egyrészt, 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 is jelezve van, nemcsak az itt halmozottan előforduló ellipszisek utalnak a beszéd lassú elnémulására, töredezetté válására, hanem a vers „strófaszerkezete” is megszakad, a szonett négy egységéből a negyedik, a tényleges hiány tölti be ezt a szerepet.

Az aposztrophé nemcsak megképzí a beszédhelyzetet és a megszólítottat, humanizálja is azt egyben, hanem a megjelenítés révén étellel is ruhazza fel.⁵⁸ Tandori számára központi kérdés volt annak természetessége, hogy madarainak a várható élet-tartamát megsokszorozva, végül már pipettával etetve, félvakon tartsa életben őket. A versekben való megjelenítés a mesterséges életben tartás aktusa: ameddig ez működtethető, addig valamennyire a madarak is élnek.⁵⁹ Tandorinál az életben tartás és az étellel felruházás összeforr, az aposztrophé hasbeszélése nemcsak a madarak esetében, hanem a játékmedvék viszonylatában is előkerül.⁶⁰

⁵⁷ Uo., 226.

⁵⁸ Barbara Johnson: *Apostrophe, Animation, and Abortion*, In *Diacritics*, 1986/1, 34.

⁵⁹ Vö.: *i. h.*

⁶⁰ Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*, 69.

Amellett, hogy Szpéró a megszólaló számára elérhetetlen, a Mindenszentekkel sem tartózkodik egy szférában egyszer sem. Jelenléte csak a hiányában érhető tetten. Ez a hiány azonban hozzáférhetetlen, és nem lehet egyenesen megszólítani. Egyedül a némaságával képes válaszolni, de ez a némaság nem a három pont szünete, hanem a kérdőjel után következő csönd. Ebben a hiányban léteznek az elhunytak. Itt van Szpéró.