

Duchamp-öröknapok

Személyesség és személytelenség Tandori Dezső
„élet-művében”

Jelige: Szpéró

Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	2.
2. Az első két kötet és a személyhez kapcsolódó kérdéskör.....	2.-5.
3. A folyamatos írás és az önéletrajziság korszaka.....	5.-7.
4. Duchamp-öröknapok.....	8.-15.
5. Boldog és bolondos ready made-ek.....	16.-18.
6. Duchamp, Tandori, körkörösség.....	18.-19.
7. Befejezés.....	19.-20.

„Kinek a hangja, senkié, nincs senki, van egy hang száj nélkül, és valahol valamiféle hallás, valami, hallásra kárhoztatva, és valahol egy kéz...”¹

Samuel Beckett

1. Bevezetés

A fent idézett Beckett-szöveghez hasonlóan Tandori Dezső költészetével kapcsolatban is feltehetjük a kérdést: „kinek a hangja”? Ki az „én”, aki fel-felbukkan a szövegekben, miben különbözik Tandori személyétől? Mi személyes és mi személytelen? Vezet-e út egyiktől a másikig? A kérdések körben forognak, és újabb kérdéseket szülnek. Nem válaszokat keresek, hanem az értelmezés lehetőségeit. Szeretném meghallani a hangot, amely senkié. Így olvasom Tandori Dezső verseit.

Tandori Duchamp-mal kapcsolatos rajzverseiben a személyesség és személytelenség fogalmaival játszik, a személyes és személytelen költészet közötti határt bontogatja. Dolgozatomban a *Duchamp-öröknap* című vers és a hozzá kötődő rajzvers-sorozat kapcsán foglalkozom a személy kérdésével kapcsolatos reflexiókkal Tandori költészetében. Már a *Töredék Hamletnek* című kötetben megjelenik a személyesség vagy személytelenség kérdésköre, majd az életmű későbbi szakaszában a Duchamp-mal való találkozás hozza magával a tudatos reflexiókat a témával kapcsolatban. Mindez egy Duchamp jegyében álló „élet-mű” kialakításához vezet, és felveti az önéletrajzizság problémáját.

2. Az első két kötet és a személyhez kapcsolódó kérdéskör

A *Töredék Hamletnek* című kötetben (ahogy a későbbiekben is) a személy egységének kérdése a térbeliség és időbeliség fogalmával kapcsolódik össze. Erre az egységre kérdez rá az *egyetlen* szó, amely Tandori eredeti szándéka szerint a kötet címe lett volna. Paradoxont foglal magába, hiszen köznapi értelemben véve azt jelenti, hogy egy, csak egy. Ugyanakkor a szóban rejlő fosztóképző az egy hiányára utal. Tandori a 2004-es *Boldog és bolondos* című költeményében visszatekintve Duchamp-hoz kapcsolja az *egyetlen* jelentését: „mert ahogy szóba foglalnánk bármit, kizökken az idő, ó, kárhozat, és tolhatjuk, mondom, vissza, kötelességszerűen a sok zsenyémmel is tarkított Hamlet-kötetemből, melynek, bár Duchamp-mal még nem foglalkoztam 1960-66 közt, »Egyetlen« lett volna a címe, célozván talán arra, hogy semmit (ez az »Egyetlen«: jelző lett volna! Jelezván azt is, nincs »mi«!) nem lehet akkor

¹ Samuel BECKETT, *Semmi szövegek* (ford. Tandori Dezső) = S. B., *Előre vaknyugatnak* (válogatott kispróza), Bp., Európa, 1989, 188.

már szóba foglalni, ha szóba foglalnánk...”². A személyes megszólalás kérdésével kapcsolatban Bettine Menke hasonló paradoxont fogalmaz meg: „Az »ex persona (alicuius)« hang – a szöveg olvashatóságának funkciójaként – egy grammatikai instancia metaforája, amely mint olyan (szemantikailag) üres.”³

A múltbeli, jelenbeli és jövőbeli én közötti folytonosság a kötet szerint csak illúzió, az idő múlása az *én* folyamatos halálát és újjászületését hozza magával:

„Csak elhomályosítom, ami már
mögém oly élesen kirajzolódik:
tőlem csak egyre kihaltabb lehet,
egyre élőbb, egyre kihaltabb”.

A *Csak elhomályosítom* című vers szerint a folyamatos halálnak csak az vethet véget, ha az *én* számára megszűnik az időbeliség, azaz a személy hétköznapi értelemben véve meghal: „Elvesztik elmúlásukat, nincs mi következzen, mire.”

A tér a kötetben kettéosztva jelenik meg: mint az a hely, melyet a személy elfoglal a térből (*bent*), és mint a személyen kívüli tér (*kint*). Ugyanakkor a *kint* és a *bent* felcserélhető, mindkét tér lehet a személy helye és hiánya is. Ez a felcserélhetőség a rózsa motívumához kapcsolódik Rilke költészetében. A rózsa Rilkénél a külső és a belső felcserélhetőségének, a belső, a középpont „hiányának” a szimbóluma⁴. Ugyanakkor ez a „hiány” szorosan összekapcsolódik a térrel: „tér-igény s teret nem von el a Térből, / melyet oly szűkre szorítanak a tárgyak, körvonaltalan már-már, csupa Érés, / csupa bensőség...”⁵. Ez a motívum az *In memoriam Antonio Vivaldi* című vers legtöbbször „kötőjelekkel összekapcsolt, egy fogalommal avatott szócsoporthoz”⁶ is kötődik: pl. „kioltott tér a térben”, „önmagán keresztül-tárt”. Az *In memoriam Antonio Vivaldi* beszélője az aposztrophé által teremti meg a szócsoporthoz szubjektivitását („Ki görget majd, kioltott tér a térben?”). Ahogy Culler fogalmaz: „A líra jellegzetesen az aposztrophé és a prozopopoeia ... alakzatain alapul, amelyek a lírát a hanghoz társítják, és az én-te relációk tételezése és előtérbe helyezése által antropomorfizmusokat hoznak létre, »olyan költői képet, amely által az emberi tudat kivetül, vagy áthelyeződik a természet világába«”.⁷ Értelmezésem szerint „az önmagán keresztül-tárt” kifejezés a *személy* képét úgy konstruálja meg, mint ami egy kesztyűhöz hasonlóan kifordul, a

² TANDORI Dezső, *Boldog és bolondos*, Enigma 2004. 39, 9.

³ Bettine MENKE, *Ki beszél?: A beszélő én alakzata a retorika történetében = Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004, 95.

⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika=Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp. – Pozsony, Kalligram, 2007.

⁵ Rainer Maria RILKE, *A rózsakehely*, Szabó Ede fordítása

⁶ FOGARASSY MIKLÓS, *Tandori-kalauz*, Bp., Balassi Kiadó, 1996, 30.

⁷ Jonathan CULLER, *Líraolvasás = Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Uo., 122.

belseje (az „én”) kívülre kerül, s belül mintha mindent magába szippantó vákuum keletkezne. Az „az önmagán keresztül-tárt” is a rilkei rózsa-motívumhoz kapcsolódik:

„S nem ilyen mind? csak önmagukat élik,
ha önmagunkat élni ez: a tájat,
záport, szelet, tűrő tavaszt, a vétket,
békétlenséget, fátylasarcu sorsot,
alkonyuló föld homályát, a kósza
fellegek minden szökevény raját,
ködös hatását messzi csillagoknak
átformálni maroknyi benti létbe.”⁸

Az *In memoriam Antonio Vivaldi* című versben később ez a sor kapcsolódik a fenti szócsoporthoz: „Nincs egy hely, ahol ne egész valója verné át.” A személy a külső térben is mindig csak saját magával találkozik, miközben azt hiszi, hogy egy rajta kívül álló világ veszi körül. A *Ráomlasz* című versben is felcserélhető külső és belső tér a személy vonatkozásában. A hiány, amely belül volt, az *énen* kívülre kerül: „Ráomlasz mindenedre. Űrnél / tágabb hiányod kiszakad belőled és egyszerre felragyog...” A szöveg az *In memoriam Antonio Vivaldi*-hoz kapcsolódóan olvasható az „önmagán keresztül-tárt” fogalmának értelmezéseként: a hiány ebben a versben is a belső térrel kapcsolódik össze. A személy, amely eddig bent helyezkedett el, kívülre kerül, és felragyog. Ezzel viszont az irányok is felcserélhetővé válnak. A kint lesz belül, a bent lesz kívül: „most már benned ragyog fel az, ami / még az előbb láthatatlan te voltál.” Ha a személy az időbeliség dimenzióján kívülre kerül, a térből is eltűnik, de hiány marad utána. Időn kívül, hült helye által létezik tovább. Ez a hely a személy hiányából újra létrehozza magát a személyt. A *Félreérted* című vers felvillantja ezt a paradoxont, de a szöveg nézőpontját megpróbálja a paradoxonba foglalt kettősségen kívülre helyezni: „Így keletkezik egy személy, / még csak híjának a helyén se.” Bányai János szerint: „e versek legfőbb tudása az, hogy az antinómiákat, az ellentmondásokat nem szükséges feloldani, elég csak épp ebben rejlő lényegüket megmutatni – és ez az, amit Szabó Lőrinc és Weöres Sándor után Tandori is tud”⁹.

A *Töredék Hamletnek* szövegei arra mutatnak rá, hogy a *személy*, a *tér* és az *idő* sajátosan nyelvhez kötött fogalmak, amelyek csak egymás viszonylatában léteznek. Az *én* és a *halál* (mint az *én* eltűnése az időbeliség folytán), is csak az emberi tudat és a hozzá kapcsolódó nyelviség számára értelmezhető. Tandori első kötetének versei a szövegeket szervező antinómiák által mintha egy személyen kívüli nézőpontból tudnák – ha csak

⁸ Rainer Maria RILKE, *A rózsakehely*, Szabó Ede fordítása

⁹ BÁNYAI János, *Tandori zen(es)jelversei* = B.J., *A szó fegyelme*, Újvidék, Forum, 1972, 93.

pillanatokra is - felvillantani az emberi temporalitást, nyelvet, és szubjektivitást. Ugyanakkor ez paradox módon mégis csak tér, idő, szubjektumok és nyelv által lehetséges...

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet személyiséghez való viszonya az eddigiekhez hasonló, ugyanakkor más költői eszközök által jelenik meg. A kötet címe és a mottó József Attila *Eszmélet* című versét hozza kapcsolatba Duchamp-mal, az életet ready made-nek tekintve. A kötet sakkversei is Duchamp-hoz kötődve teremtenek új kommunikációs csatornát a szöveg és az olvasó között¹⁰, a sakk személytelen nyelvébe csempészve a játék személyességét. A *Táj két figurával* című versben Tarján Tamás a „c” mezősoron haladó figurát Krisztussal azonosítja, akit a fekete huszár, a sátán, el akar téríteni küldetésétől.¹¹ A *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből* című jeltvers is értelmezhető a személyesség és személytelenség viszonylatában: „A jelek személytelensége hasonló az urna által rejtett por és hamu jellegtelenségéhez, melyek bár egy bizonyos ember hamvai, már nem rendelkeznek semmiféle megkülönböztető jeggyel, aligha mondható róla, hogy »milliók közt az egyetlen«.”¹²

3. A folyamatos írás és az önéletrajziság korszaka

Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetait a szüksézszerűség, az elnémulás lehetőségével való számvetés jellemezte. A nyolcvanas évektől kezdve fordulat figyelhető meg költészetében, ekkor veszi kezdetét a bőbeszédűség és „mindent leírás” korszaka: „A nyolcvanas évek Tandori-költészetét meghatározó beszédmód két fontos kérdést vet fel: a szövegek óriási mennyisége az olvashatóság és a folyamatos írás, míg a tematikai keretek az önéletrajziság és a naplószerűség poétikai következményeinek problémájával szembesítenek.”¹³ Mintha Tandori költészete a szubjektivitás felé fordulna, rengeteg apróságot megtudunk egy személy életéről. De hogy ki ez a személy, azt nem tudhatjuk biztosan. Tábor Ádám szerint „a minuciózus részletekből kirakott önéletrajz-mozaik éppen egy olyan panoptikumi viaszfigura tökéletes kidolgozását célozza, akit a költő saját maga helyett szerepeltethet a világban.”¹⁴ A *Feltételes megálló* (1983) című kötetben jelennek meg először a saját madarakkal kapcsolatos, részletező hosszúversek, de Tandori költészetének igazi fordulata az 1984-es *Celsius* című kötethez kapcsolódik, amelyben meghirdeti a „mindent, de mindent ezen a világon le kell írni, minden adatot” idézettel

¹⁰ BEDECS László, *Beszélni nehéz*, Bp., Kijárat, 2006.

¹¹ TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben* = T.T., *Egy tiszta tárgy találgatása*, Bp, Orpheusz, 1994, 28.

¹² BEDECS László, Uo, 73.

¹³ BEDECS László, Uo, 94.

¹⁴ TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra*, Bp., Balassi K., 1997, 97.

jellemezhető költői programot.¹⁵ Ettől kezdve mintha Tandori költészete az önéletrajzi líra felé fordulna, addig részletezi életének leghétköznapiabb mozzanatait, míg szét nem írja saját személyének illúzióját. Ezzel a költői magatartással elbizonytalanítja mind a személyes, mind a személytelen költészet fogalmát. Kulcsár-Szabó Zoltán Rilke sírversével kapcsolatban hasonló következtetésre jut: „A »lírai én« grammatikai természetű lényében tehát pontosan azt a személyességet törli, amely létrehozta, ennyiben sokkal inkább személytelen, mint személyes.”¹⁶ Akár a valóságos én textualizálódik a lírai énben, akár a versbeli énhez kötődő attribútumok hatnak vissza a szerzői énré, a biográfiai én látszólag biztos referencialitása elbizonytalanodik.¹⁷ Ugyanakkor Paul de Man szerint miközben minden szöveg önéletrajzi, valójában egy sem lehet az, mert a szöveghez tartozó személy feltételezése az olvasás sajátossága: „a prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez...”¹⁸

Verebeinek gondozása mellett Tandori komolyan foglalkozik képzőművészettel is, a hetvenes évek végétől kezdve egyre több rajzverse jelenik meg. A Duchamp-mal való találkozás inspirációjára kialakítja „élet-művet”, melyben a legfontosabb helyet verebei foglalják el, valamint a medvék és a házi kártyabajnokságok kihúzott telefon mellett: „Ready-made volt-e az, hogy első madarunkért tíz évet itthon töltöttem, meg nem indulván egyáltalán valamiféle (legalább) kis-du-championok útján (nemzetközi művészet)?”¹⁹

1980 körül nemcsak Tandori költészetében, hanem a nemzetközi művészetben is történt egy fordulat: ekkor jelent meg az *új szenzibilitás*, amely az 1970-es évekre kimerülni látszó neoavantgárd művészettel fordult szembe. Tandorinak 1981-ben rajzkiállítása nyílt, amelyet Kovács Ákossal és Korniss Dezsővel együtt rendezett. A kiállításra megjelent füzet bevezetőjében Korniss Dezső a következő szavakkal méltatja Tandori művészetét: „...e képvers képződményekben már a koncept (művészet)-en túli nagyon nyitott, nagyon érzékeny művekről van szó. »Új érzékenység!« – lehet, hogy így nevezzük majd?”²⁰ Az alábbi vers talán éppen Korniss Dezső bevezetőjére reflektál:

¹⁵ BEDECS, Uo.

¹⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Uo.*, 124.

¹⁷ KULCSÁR-SZABÓ, Uo.

¹⁸ Paul DE MAN, *Az önéletrajz, mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2-3. 101. Fogarasi György fordítása

¹⁹ TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még*, Balkon, 1998/12.

<http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/01tand.htm>

²⁰ KORNISS Dezső, idézi: FOGARASSY, Uo, 94.

„A HETVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ SZUBJEKTIVITÁSÁT LEZÁROM.”

SZT. EZVANOVICH DUCHAMP

„A NYOLVCANAS ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ OBJEKTIVITÁSÁT MEGNYITOM.”

SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP

„A HETVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ OBJEKTIVITÁSÁT LEZÁROM.”

SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP

„A NYOLVCANAS ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ SZUBJEKTIVITÁSÁT MEGNYITOM.”

SZT. EZVANOVICH DUCHAMP

1980. december 31.

1981. január 1.²¹

Érdemes figyelni a dátumokra: 1980. december 31. és 1981. január 1. Uthalhatnak Tandori költészetének fordulópontjára, ugyanakkor az új-szenzibilitás megjelenésére is. A vers a művészettörténet dátumokhoz köthető fordulópontjaival kapcsolatban tesz ironikus gesztust. A szöveg szerint mindegy, hogy melyik korszakot tarjuk személyesnek, és melyiket személytelennek, az a pillanat fontos, amelyben az egyik már lezárult, de a másik még nem kezdődött el: az igazi fordulópont SZT. EZVANOVICH DUCHAMP, vagy SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP fennhatósága alatt áll. Hogy ezek a deiktikus nevek kire vonatkoznak, attól függ, hogy éppen kire mutatunk rá. SZT. EZVANOVICH DUCHAMP és SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP zárja le az egyik új művészetet és nyitja meg a másik újat. Csak új művészet van, ezért az új is régivé válik. Mind a szubjektivitás, mind az objektivitás „szent” a vers szerint, mindkét névhez ez a jelző kapcsolódik, ami értelmezhető ironikus gesztusként is. A szubjektivitást SZT. EZVANOVICH DUCHAMP nyitja és zárja. Az „ez van” a névben inkább személytelent, tárgyiságot, objektivitást sugall. Tehát az objektivitás az, ami megszabja a szubjektivitás határait? Akkor az objektivitást SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP vezényli, aki a nevében lévő ragozott ige alapján inkább a szubjektivitáshoz köthető. Nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy mi szubjektív és mi objektív.

²¹ TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Budapest, Scolar, 2009, 266. (első kiadás: Magvető, 1983.)

4. Duchamp-öröknapok

A *Feltételes megálló* című kötet Duchamp-hoz kapcsolódó versei reflektálnak a személyesség és személytelenség problémájára. A továbbiakban a *Duchamp-öröknap* című verset és a hozzá kapcsolódó rajzvers-ciklust értelmezem.

A *Duchamp-öröknap* című képvers formáját tekintve egy kötőjeles címből és a következő hat szóból áll, amelyek szabályos kört alkotva helyezkednek el a cím alatt: „A FŐNÉVI IGENÉV ÁTVÁLTOZÁSA HAT SZEMÉLLYÉ”. Ebben a sorrendben olvasva értelmes szöveget kapunk, de a szövegben nem szerepel írásjel, így az olvasást elvileg bármelyik szónál el lehet kezdeni. Ha nem az „A” szónál kezdjük el, kevésbé értelmes, de lehetséges szöveget kapunk. Az olvasás körben forog, és a végtelenségig (vagy legalábbis szédülésig) folytatható. Az olvasás az, ami a forgást elindítja. Miért épp kör? Tandori a *30 éve meghalt Duchamp, még* című esszéjében erre a kérdésre a következő választ adja: „...olyannyira szó és nyelvtan alapú, hogy a legkevésbé a kör fontos, főleg nem tökéletessége, a kör csak a Nap-fogalom miatt elengedhetetlen... a Duchamp-féle „az élet = a mű” jegyében”²². A cím is azt az értelmezést támasztja alá, hogy a kör itt leginkább a Napra utal. De Tandorinál nem szakadhatunk el túlságosan a konkrét látványtól, hiszen amit látunk, az egy könyv lapja, egy szavakból álló körrel. Egy mű. A Duchamp-féle „az élet = a mű” értelmezéshez pedig akkor jutunk el, ha figyelembe vesszük a kör többféle jelentését is: Nap mint égitest, vagy egyszerűen csak a nap, amely műalkotásként egy könyv lapjairól néz a befogadóra. Az „örök” szó a címben nem csupán a Duchamp iránti tisztelet megnyilvánulása, utalhat a versben megjelenő grammatikai folyamat állandóságára is: a főnévi igenévvel absztrakt szófaji kategóriaként, vagy elvont jelentésként alig találkozunk a hétköznapi beszélt nyelvben, ahol csak idő, tér és szubjektum vonatkozásában jelenik meg. De az *örök* szó értelmezhető úgy is, hogy az olvasás végtelen forgásának lehetőségére utal a kört alkotó szavak mentén.

Az első ready made, a *Biciklikerek* (1913) is egy forgó kör volt. Duchamp – későbbi visszatekintése szerint – eleinte csak saját maga számára állította fel műtermében, megvilágította és figyelte rajta a fények és árnyékok változását. „Nézni, ahogyan a kerék forog, nagyon megnyugtató, nagyon felderített, olyan volt, mintha a mindennapi anyagi világhoz képest más dolgokra nyílna kilátás. Tetszett, hogy van a műtermemben egy biciklikerek. Szívesen néztem, amint szívesen nézem a kandallóban táncoló lángokat is.”²³.

²² TANDORI, *30 éve meghalt Duchamp, még*, Uo.

²³ Marcel DUCHAMP, idézi: Jindrich CHALUPECKY, *A művész sorsa: Duchamp-meditációk*, Bp., Balassi, 2002, 107.

A vers (ha az „a” névelővel kezdjük az olvasást) egy nyelvtani jelenséget ír le: a főnévi igenév tövét képző „személyrag nélküli ige”, a hat személyes névmás (én, te, ő, mi, ti, ők) szerint ragozódik, és így személyraggal rendelkező igévé válik. A személytelen önmaga ellentétévé, személyessé alakul át. A mű ki is lép a nyelvtan keretei közül azzal, hogy a főnévi igenevet nem személyragos igévé, hanem „hat személlyé” változtatja. A szóhasználat első olvasásra megzavarja a befogadót, hiszen a személytelen nyelvtani kategóriából személyes, szubjektív jelentéskörbe lépünk át, úgy, hogy közben egyrészt megőrződik a grammatikai jelentés, másrészt pedig egy másik szinten értelmeződik a szöveg. Az emberi személy világának nyelvhez kötöttségét tárja fel ez a motívum. Ahogy Martin Buber fogalmaz: „Énnek lenni vagy Én-t mondani – egy és ugyanaz.”²⁴

Formailag azt láthatjuk, hogy a személytelen (kör) több (hat) személyből (szóból) áll, amelyek egybeolvadva (egybeolvasva) hoznak létre egy jelentést, amely a minden személy(es) lehetőségét magába foglaló személytelenre vonatkozik. A körbe írt szöveg jelentését figyelembe véve viszont éppen egy ezzel ellentétes folyamatról értesülünk: a személytelen (főnévi igenév) alakul át személyekké. Részek és egész, szubjektív és objektív egysége jelenik meg a versben kép és szöveg belső ellentmondása által. Ahogy Tandori első verseskötetének eredeti címe, az *Egyetlen*, ez a vers is antinómiát hordoz magában, és több síkon értelmezhető. Utalhat a mindenségre, amely töredékekre hullik szét, mégis Egyetlen marad, ugyanakkor magában hordozza saját hiányának lehetőségét is. Ahogy a kör közepét is nevezhetjük középpontnak, de azt is mondhatjuk róla, hogy üres. A Nap kör alakjának közepét sem láthatjuk teljes ragyogásában, mert elvakít a fénye. De maradhatunk egy személy kapcsolatainak síkján is: a személyesség és a személytelenség is nyelvhez kötött fogalmak, így a személyek, és személyes névmások csak egymás viszonylatában értelmezhetők. Itt ismét Martin Buber szavait idézem: „Én önmagában – nincsen, csak az Én-Te alapszó Én-je és az Én-Az alapszó Én-je van.”²⁵

A *Duchamp-öröknappf.* című vers a *Duchamp-öröknappf.*-nél (1970) tíz évvel későbbre van datálva, 1980-ra. Tandori egy kész szöveget emel be újra a *Feltételes megálló* című verseskötetbe, apró változtatásokkal. Egyfajta ready made-nek is tekinthetjük a második verset, bár nem gyári termékről van szó, és a két vers kontextusát ugyanaz a kötet adja. Inkább a két hasonló rajzvers egymáshoz való viszonya kerül előtérbe azáltal, hogy egymás mellett helyezkednek el a kötetben. A két verset első látásra csak az különbözteti meg egymástól, hogy a második mű címének végére egy *f* betű és egy pont kerül. A pont lezártságot, mondatszerűséget jelöl az előző vers nyitottságával ellentétben, de lehet a

²⁴ Martin BUBER, *Én és Te*, Bp., Európa, 1991, 6.

²⁵ BUBER, *Én és Te*, 6.

rövidítés jele is. A szókörben is megjelenik egy pont, s ezzel képzeletbeli mondatunk valódi kijelentő (igaz, hiányos) mondattá válik. Ezzel a szöveg meghatározott olvasási irányt kap, körkörösége lezárul, a végtelenített olvasás nyugvópontot talál. Az *f.* valószínűleg egy szó rövidítése: Fény? Folytatás? Fordítva? Fivér? Forduló? Fogyatkozás? A mű nem ad egyértelmű támpontot a választáshoz, így többféle értelmezés is lehetséges. Ha azt feltételezzük, hogy az *f.* a *fény* szó rövidítése, a pont módosító hatásával összefüggésben értelmezhetjük a második szöveget. A Nap a Földhöz viszonyítva statikus égitest (a Föld a Nap körül kering), a napfény viszont egyenes vonalban terjed, sebessége, iránya van, tehát az a szubjektív valóság, amit mi a Napból érzékelünk.

Ha a *Napfogyatkozás* értelmezést választjuk, az így megjelenő képet ismét összefüggésbe lehet hozni a ponttal. A mondat lezárulásával egy kis fekete „kör”, az újhold úszik be a nap elé, és megállítja a fény körforgását. A napfogyatkozás teljessége szubjektív: topográfiai elhelyezkedés és időpont függvénye. Ez az asszociációsorozat felveti a *Duchamp-öröknap* és az *Újhold* folyóirat viszonyának kérdését. Az újholdas líra megkülönböztető karakterjegyeként Kulcsár-Szabó Ernő az elszemélytelenítést és a hermetikus karakterű lírai világot nevezi meg:²⁶ Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes költészete az Eliothoz kötődő objektív (tárgyas) líra jegyében a személytelenséghez kapcsolódik. Az *f.* értelmezhető fordulóként is, így a vers Nemes Nagy Ágnes 1967-es *Napforduló* című kötetére is utalhat. Az *Újhold*hoz lazábban kötődő Weöres Sándor költészetében a költői kísérletezés más útjain járva, szintén személytelenítő eljárások jelennek meg, de életművében már megfigyelhető az a Tandori-lírában kiteljesedő tendencia, amelynek alapján a személytelen és személyes költészet szembeállítása értelmetlenné válik. Doboss Gyula szerint „A *Töredék*ben még a *Nagyvárosi ikonok* összegzése előtt álló Pilinszky és az akkor új Nemes Nagy Ágnes-versek (kötetben 1967-ben jelennek meg: *Napforduló*) hatása sugárzik.”²⁷ Bár Tandori első kötete valóban határhelyzetet képez az *Újhold* által meghatározott utómodernség és a posztmodern között²⁸, már a *Töredék Hamletnek* verseiben megjelenik egy olyan személyiség-felfogás, amely eltér az újholdasok tárgyas szemléletétől. Tandori egész eddigi életművén végigvonul a személyiség határainak bontogatása, a személyesség és személytelenség fogalmaival való játék.

A *Duchamp-öröknap* és a *Duchamp-öröknapf.* viszonya felveti azt a kérdést, hogy a lezártág a szubjektivitás vagy az objektivitás jellemzője-e, és így melyik vers köthető

²⁶ KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1993.

²⁷ DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán: Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig*, Bp, Magvető, 1988, 13.

²⁸ BEDECS, Uo.

inkább a szubjektivitáshoz, és melyik az objektivitáshoz. Bár véletlenül sem szeretném egyértelműen megválaszolni ezt a kérdést, csak intuíció (vagy kulturális beidegződés?) alapján kötném a zártságot inkább a szubjektivitáshoz, a nyitottságot pedig az objektivitáshoz. Chalupecky szerint azonban épp a fordítottja igaz: „Az objektumnak mindig határai vannak, egyik objektum a másikkal szemben, és minden objektivitás együttesen a szubjektummal szemben... Ezzel szemben a szubjektum mindig határok nélkül való...” Ő itt objektumon valószínűleg konkrét tárgyakat ért. Ez a tanácstalanság a fogalmak meghatározása körül visszavezet a Ráomlasz című versben megjelenő felfogáshoz, mely szerint a kettéosztott térben nincsenek személyek, csak helyek vannak: a bent zárt, a kint nyitott. Ezeknek önmagukban se személyes, se személytelen jellege nincs. Mindkét tér lehet a személy helye és hiánya is.

A *Keletbe-fült kísérletek* című könyvébe Tandori újra felveszi a *Duchamp-öröknap* című verset, kisebb változtatásokkal: „A főnévi igenév átalakul 6 személlyé”²⁹. Feltehetjük a kérdést, hogy ez most ugyanaz a mű-e, mint az előbbi, vagy egy újabb variáció. Hiszen az „átváltozása” főnév „átalakul” igévé. Ez elhanyagolható különbség lenne, ha a vers nem épp egy hasonló átalakulásról szólna. Egy rajzvers esetében még kevésbé tekinthetjük az ilyen eltéréseket egyszerű szövegváltozatoknak. A szókörben megjelenik egy ige, az *átalakul* szó, amely személyragos ugyan, de zéró morfémat tartalmaz. Bár megtörtént az átalakulás, a személyrag mégis láthatatlan marad, a személy jelenléte paradoxon módon éppen a hiánya által valósul meg.

A művet ellátja még némi magyarázattal a szerző: „Lásd: a menyasszony átalakulása... lépcsőn lemenő akt stb.”³⁰. Tehát Duchamp legalább három művéhez biztosan kötődik a vers: *Lépcsőn lemenő akt I.*, *Lépcsőn lemenő akt II.*, és a *Szűz átváltozása mátkává*. Duchamp-t érdekelte a mozgás problémája a festészetben, több ilyen témájú képet is készített. A fent említett három mű is ezekhez a törekvésekhez kötődik. A *Lépcsőn lemenő akt I.* tulajdonképpen csak előtanulmány a végleges második változathoz képest, amelyben Duchamp nyíltan szembeszáll a kubizmus kánonjával.³¹ A korábbi képen az akt először szemből látható, majd élesen balra fordulva hagyja el a képmezőt. A *Lépcsőn lemenő akt II.* viszont végig egy nézőpontból, félprofilból látszik, ami ellentmond a kubizmus normarendszerének.³² Az akt mozgása mindkét képen fázisonként jelenik meg, minden pillanatban másként rajzolva meg egy mozgásban lévő emberi alakot. Duchamp maga jegyzi meg a *Lépcsőn lemenő akttal* kapcsolatban: „Nem festmény, hanem mozgáselemek szerves

²⁹ TANDORI Dezső, *Keletbe fült kísérletek*, Budapest, Terebess Kiadó, 1999, 56.

³⁰ TANDORI Dezső, *Keletbe fült kísérletek*, 56.

³¹ GÖRGÉNYI Frigyes, *Egy bizonyos Marcel Duchamp*, Bp, Kijarat Kiadó, 1996.

³² GÖRGÉNYI, Uo.

egysége, az idő és a tér megjelenítése a mozgás elvont visszaadásával...”³³. Duchamp képén a mozgás által egy emberi alak (amely önmagában még nem személy) pillanatok és helyzetek sokaságában hullik szét egy személy időbeli és térbeli megvalósulásává. Ahogy – Tandori verséhez visszatérve – a főnévi igenévhez sem kapcsolódhat személy(rag), anélkül, hogy idő és tér vonatkozásába ne kerülne. Duchamp képén egy a személyesség lehetőségét magában hordozó emberi alak hullik szét pillanatnyi tér és időbeli megvalósulások sokaságában, míg Tandori versében a főnévi igenév mint a személyesség lehetőségét rejtő személytelen szófaji alak változik át térhez, időhöz és nyelvhez kötött személyekké. A rajzvers magát az *átváltozás* folyamatát tematizálja, így egy újabb Duchamp-műhöz, *A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá* (*Le PASSAGE de la Vierge á la Mariée*, 1912) című képhez is köthető, amelyen az eddig említett művekhez hasonlóan térben és időben egymást követő mozzanatok sorozata látható. „Nem a végső aktus lényeges, – hangsúlyozza Duchamp – hanem a címben jelzett átalakulás, maga a folyamat, amely a női figura »külső burkának« lehántását jelenti, a huzalok, lemezek, üres csövek és félhengerek eltávolítását, más szóval – hasonlóan a Lépcsőn lemenő akthoz – egymást követő időbeli és térbeli mozzanatok rögzítését.”³⁴ A *Duchamp-öröknap* körbe írt szövege („A főnévi igenév átváltozása hat személlyé”) formailag és tematikáját tekintve is utal az említett Duchamp-képre illetve a kép címére (*A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá*). Az 1912-es *Szűz* című festményen a gépesített nőalakot kemény, páncélszerű burok borítja, amely hiányzik a metamorfózis utáni állapotot mutató, szintén 1912-es *Menyasszony* című képről, láthatóvá téve ezzel a nőalak részben anatómiai, részben gépi elemekből álló belső szerkezetét³⁵. Tandori versével összevetve, mintha a főnévi igenév *-ni* képzője lenne a *Szűz* páncélja, amelyet el kell távolítani ahhoz, hogy láthatóvá váljon az igeragozás belső szerkezete, és a személytelen főnévi igenév személyragos igévé, vagyis *Menyasszonnyá* alakuljon. *A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá* és „A főnévi igenév átváltozása hat személlyé” a két állapot közötti átmenetet, az átváltozás pillanatát ragadja meg. Míg a *-ni* képzőnek csak egyetlen személytelen, mégis bármilyen személy lehetőségét magábfoglaló alakja van, az ige ragozása időtől, módtól, számtól és személytől függően változik. A *Szűz*nek is csak egyetlen alakja van, míg *A Menyasszony* további változásra képes a mozgás által, amely szükségszerűen magával hozza a tér- és időbeliséget: „A »Menyasszony« most épp nyugalomban van, a pöttyök azonban jelzik lehetséges mozgásirányát: le-föl irányuló hullámozását, előre-hátra csúszását. Duchamp a jelen pillanatot rögzíti.”³⁶

³³ MEZEI Ottó, *Duchamp*, Corvina, 1970, 10.

³⁴ MEZEI, Uo, 11.

³⁵ GÖRGÉNYI, Uo.

³⁶ GÖRGÉNYI, Uo, 46.

A *Keletbefűlt kísérletek* című kötetben szerepel a *Duchamp-öröknap* harmadik változata is, A *Duchamp-öröknap átalakulása biciklikerekékké*. A vers Duchamp *Biciklikerekére* utal, amit a szerző is megerősít kommentárjában: „Mert Duchamp köztudottan „készített” egy biciklikerek-szobrot, azaz ready made-ként kiállított egy biciklikereket”³⁷. A rajzversben a biciklikerek küllőire a hat személyes névmás van felírva, a küllők hat körcikkre osztják a kört. A személytelen főnévi igenév nem jelenik meg a műben, de a sorozat korábbi változataihoz viszonyítva értelmezhetjük úgy ezt a rajzverset, mint ami a főnévi igenév metamorfózis utáni állapotát jeleníti meg: a főnévi igenév átváltozott hat személlyé (én, te, ő, mi, ti, ők), amelyek a kör részei és alkotóelemei. A biciklikerekékké változó *Duchamp-öröknap* a *Menyasszony* című Duchamp-képhez is kapcsolódik. A személyes névmások által láthatóvá válik az igeragozás belső „fogaskereke”, a személy, amelyet korábban a főnévi igenév *-ni* képzője takart el.

Tandori szerint az említett rajzverseknek csak egymáshoz viszonyítva van értelmük, egy sorozat részeként, majd hozzáteszi: „A Kelettel is így van ez, illetve: ha életünk bármi relációba kerül vele.”³⁸. Ezt a kijelentést értelmezhetjük úgy, hogy az európai ember számára a keleti (Tandorinál leginkább zen-buddhista) tanítások értelme csak az európai kultúra, illetve egy személy szubjektív gondolatvilágának viszonylatában mutatkozik meg. Kabdebó Lóránt szerint a keleti és nyugati gondolkodásformák közötti feszültség, a nyugati kultúra szűkösségének, hiányainak felismerése, és erre válaszul a Kelet felé tájékozódás a magyar költészetben nagy hagyományra tekint vissza.³⁹ Tandori kapcsolódik ehhez a hagyományhoz, egész életművét áthatja a zen-buddhizmusra jellemző gondolkodás⁴⁰, de mindez reflektáltan az európai kultúrán átszűrve jelenik meg nála. A biciklivé alakuló *Duchamp-öröknap* után, a következő oldalon Tandori kézírásával, bekeretezve ez a mondat áll: „Nem tudunk leszállni a bicikliről”⁴¹. Az európai ember tehát inkább a biciklivé alakult Duchamp-öröknap fényében látja a világot: személyekre és tárgyakra, részletek sokaságára osztva. Ez a bicikli, amelyről nem tudunk leszállni: nem tudunk kilépni saját kultúránkból.

Tandori életművében Duchamp is egyfajta „zenes” szellemhez kötődik. Tandori szerint „bármi mesterséges szintézis nélkül fölfedezhetők – keleti elköteleződés nélkül – keleti elemek a nyugati irodalomban, festészetben stb., és fordítva”⁴². Esszéjében említi, hogy Duchamp foglalkozott „egy Zen-buddhizmushoz közeli kis görög filozófussal”, Pyrrho-val,

³⁷ TANDORI Dezső, *Keletbe fűlt kísérletek*, 56 – 57.

³⁸ TANDORI Dezső, Uo., 57.

³⁹ KABDEBÓ Lóránt, *A nyugati gondolkodás hézagai a poétikában = Identitás és kulturális idegenség szerk. BEDNANICS, KÉKESI, KULCSÁR - SZABÓ*, Bp., Osiris, 2003, 122 – 171.

⁴⁰ BEDECS, Uo.

⁴¹ TANDORI Dezső, *Keletbe fűlt kísérletek*, 58.

⁴² TANDORI Dezső, Uo., 58.

majd közvetlenül utána az anarchista Max Stirner *Der Einzige und sein Eigentum* című írásával „folytatta”⁴³.

Egy egész „kerékpárt” fedezhetünk fel a *Keletbefűlt kísérletek* oldalain⁴⁴: egyik kereke a Nap, másik a Hold, szintén a *Duchamp-öröknap*-hoz kapcsolódva. Alatta Tandori kézírásával ez áll: „Nem tud leszállni a bicikliről”.⁴⁵ A Hold és a Nap mint két biciklikerek utalhat Szent Ferenc *Naphimnuszára*, vagy akár a görög mitológiára is, ahol az égitestek személyként jelennek meg. A görög mitológiában a Nap és a Hold isteni személyek, a kereszténységben az ember testvérei egy személyes Isten által. A *Keletbefűlt kísérletek* rajzverseiben a nyelvi elemek egyre inkább eltűnnek a *Duchamp-öröknap* változataiból, a legutóbb elemzett műben már a személyes névmások sem szerepelnek, szöveg inkább csak címként vagy kommentárként kerül a képek mellé.

A *Boldog és bolondos* című versbe sűrítve a *Duchamp-öröknap* újabb változata bukkan fel: „vagy a körben leledző létezés, melyet 1969-70-ben, mikor akkora kultusza nem volt, *Duchamp Öröknap* címmel megrajzoltam, hogy körbe-írva: : »A létige átalakulása hat személlyé«, e szöveg ér körbe”.⁴⁶ Tandori, mintha csak véletlenül idézné mindig rosszul a saját versét, a hiba látszatát fenntartva új variációk sorozatát hozza létre. A „főnévi igenév” helyett itt a „létige” alakul át hat személlyé, ami ismét paradoxont foglal magába: mert ha már ígéről van szó, akkor mindenképpen kapcsolódik hozzá személyrag is. Ugyanakkor a Tandori-versben szereplő „létige” szó egyszerre jelentheti a „lenni” és a „van” alakot is. A „van” ige azt jelenti, hogy valami vagy valaki létezik, a „lenni” főnévi igenév ezzel szemben csak a létezés absztrakt lehetőségét foglalja magába, mert nem kötődik hozzá idő és személy. A magyar nyelvű szótárakban az igéket legtöbbször egyes szám harmadik személyű, jelen idejű alakjuk szerint lehet megtalálni, mintha a zéró morféma miatt ragozatlanak tekintenénk őket. Ezen kívül az egyes szám harmadik személyű igék sajátossága, hogy gyakran nemcsak személyre, hanem akár tárgyra is vonatkozhatnak.

A *Mindenki Palackszárító Sziget* című cikkben⁴⁷ Tandori a *Duchamp-öröknapot* a *Lépcsőn lemenő akttal* ötvözve megrajzolja a *Lépcsőn lemenő napot*.

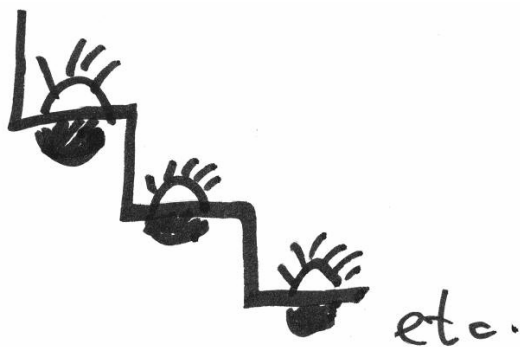
⁴³ TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még*, 1998, <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/01tand.htm>

⁴⁴ TANDORI Dezső, *Keletbe fűlt kísérletek*, 23.

⁴⁵ TANDORI, *Uo.*, 23.

⁴⁶ TANDORI Dezső, *Boldog és bolondos*=(*Duchamp-közép tanulmányköltemény*), Enigma 2004. 39,7.

⁴⁷ TANDORI Dezső, *Mindenki Palackszárító Sziget*, http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html



Ez a megoldás azért is érdekes, mert Duchamp *Lépcsőn lemenő aktjának* keletkezése Jules Laforgue *Ismét egy égitest* című verséhez kötődik⁴⁸. A vers a lírai én és a Nap gúnyolódó párbeszédére épül: „Korcs Nap! azt gondolod magadban: - Ej, no lám, / kávét s számartejet isznak, morfint zabálnak / e bábok: hasztalan csiklandja ványadt / gerincüket tüzem, színük halotthalovány!...”⁴⁹ Duchamp eredetileg illusztrációt akart készíteni a Laforgue-műhöz: „A vershez készített első – rajzi – vázlaton szűkre méretezett lépcsőkön szerényen öltözött alak lépdel – akkor még – felfelé.”⁵⁰ Görgényi Frigyes szerint ez a kép a *Lépcsőn lemenő akt I.* korai változatának tekinthető. Tandori rajzverse egy József Attila-intertextust is tartalmaz, felidézi az *Elégia* című verset: „Töredezett, apró ablakok / fakó lépcsein szállnak a napok / alá, a nyirkos homályba.” A rajzversben a fent-lent kettőssége jelenik meg azáltal, hogy a lépcsőkön elhelyezkedő napok egyik fele feketén rajzolódik ki a lépcsők mögött, jelezve, hogy míg a Föld egyik oldalán lemegy a nap, a másik oldalán felkel. Így válik a nap hiánya a Nap jelenlétévé egy másik helyen, ami a Kelet és a Nyugat viszonyához is kapcsolható. Ez a paradoxon úgy is értelmezhető, hogy személyesség és a személytelenség csupán az *egyetlen* Nap egyik vagy másik fele, ami számunkra időtől és tértől függően láthatóvá vagy láthatatlanná válik, mondhatjuk úgy is, hogy létezik vagy nem létezik.

Tandori a *Mindenki Palackszárító Sziget* című cikkben saját alkotói módszerére is reflektál a rajzversekkel kapcsolatban: „A konceptualitás egyszerű, laikusoknak is tetszetős példája a maibb szerializmus. Lásd ábráink. Ha megteremtjük a kontextust, benne konceptuálisan alakíthatóak a tárgyak.”⁵¹

⁴⁸ GÖRGÉNYI Frigyes, *Egy bizonyos Marcel Duchamp*.

⁴⁹ GÖRGÉNYI Frigyes, Uo, 30. Kálnoky László fordítása

⁵⁰ GÖRGÉNYI, Uo, 33.

⁵¹ TANDORI Dezső, *Mindenki Palackszárító Sziget*, Uo.

5. Boldog és bolondos ready made-ek

Boldog és bolondos című versében Tandori a *Duchamp-öröknappal* két újabb Duchamp-művet kapcsol össze.

„nem az irigység beszél belőlem, szegény kelet-közép-európai hol tarthatok én is bárki szemében, a boldog és bolondos mai Nyugat és Távol-Kelet-Részek stb. szemében, hol, no padló, ismétlem, Duchamp és vonala! vagy a körben leledző létezés, melyet 1969-70-ben, mikor akkora kultusza nem volt, *Duchamp Öröknap* címmel megrajzoltam, hogy körbe-írva: »A létege átalakulása hat személylyé«, e szöveg ér körbe, hát én hasra voltam esve, sőt, aztán, ezt is megírtam, hanyatt majdnem, mikor egy avantgárd galéria felé sietve a Király v. Dohány utcán csaknem hasraestem egy kutyaszaron, s mellettem, ahogy kétségbeesett egyensúlyozásom közepette felnéztem, egy véccészsze állt, fejfelé (vagy fölfelé, mindegy), a romtelek szélén a kutyaszar mellett állt.”

A versrészlet elején a beszélő a Nyugathoz és a „Távol-Kelet-Részekhez” mérve a padlón jelöli meg saját helyét: „nem az irigység beszél belőlem, szegény kelet-közép-európai hol tarthatok én is bárki szemében, a boldog és bolondos mai Nyugat és Távol-Kelet-Részek stb. szemében, hol, no padló, ismétlem, Duchamp és vonala!”. A beszélő szerénysége azonban kétértelmű, mert a szöveg itt újabb Duchamp-utalást tartalmaz. A „Duchamp és vonala” rész, a *padló*, az *esés* és a *méricskélés* motívumai a *3 stoppolt etalon* című műhöz kapcsolhatók, amelyet Duchamp a véletlen formaalkotó módszerével kísérletezve hozott létre: „Ezt a kísérletet 1913-ban végeztem, hogy megragadjam és rögzítsem, hogyan ölt formát a véletlen, az *én* véletlenem.”⁵² Egyméteres magasságból három egyméteres zsineget ejtett a padlóra, majd a zsinegek által kirajzolt kígyózó vonalakat lakkcseppekkel rögzítette és üveglapra erősítette. Az így létrejött etalonokat egy elegáns dobozban helyezte el, mint új mértékrendszerének alapját.⁵³ A Tandori-vers felteszi a kérdést, hogy milyen mérce alapján lehet a kelet-közép-európai irodalmat a nyugati, vagy távol-keleti művészettel összehasonlítani. A szöveg beszélője egyfelől elismeri hátrányát a szerencsésebb kultúrákkal szemben, másrészt a Duchamp-utalás által kétségbevonja az összehasonlítás létjogosultságát. Össze kell-e hasonlítani a véletlen által alakított egyméteres zsinegeket egymással, vagy az „egy méter” absztrakciójával, amely soha nem kerül tér és idő viszonylatába? Akárhogy is

⁵² Marcel DUCHAMP, *Magamról*, Enigma 2004. 39, 19.

⁵³ MEZEI, Uo.

esnek a padlóra az egyméteres zsinegek, Duchamp számára mindegyik szabálytalanul kígyózó fonál etalonná válik, nincs szükség a különböző változatok összehasonlítására. A Tandori-vers interpretációja szerint bár más helyen, más időben a véletlen folytán másképp alakul különböző kultúrák művészete, az adott körülmények között mindegyik megőrizheti érvényességét.

Tandori a *Boldog és bolondos* című versében a ready made-re való rábukkanás mozzanatát írja át, amelyről Duchamp „egyfajta találkozásként” beszél.⁵⁴ A találkozás-motívuma azért is érdekes, mert összefügg a személyesség/személytelenség kérdésével: a találkozás ugyanis általában személyekkel és nem tárgyakkal hozható kapcsolatba. A ready made-ek a tömeggyártás termékei közül kerültek a művészet kontextusába azáltal, hogy Duchamp szignálta őket, megjelölte rajtuk a velük való „találkozás” dátumát, és kiállítóterében helyezte el őket. Így egy konkrét személy, konkrét időpont és egy meghatározott tér viszonylatában mintegy *átváltozva* „találkozhattak” újra azzal a befogadóval, aki hétköznapi életében sokszor használt már hasonló tárgyakat, de mégsem „találkozott” velük. A tárgyak így a sorozatgyártás személytelenségéből a befogadói szubjektum figyelmének fókuszába kerülnek, elveszítve ezzel hétköznapi funkciójukat, használati értéküket. A befogadó ugyanakkor tudatában van a tárgyak eredeti, elveszített funkciójának is, ennek hiányához viszonyítja a tárgyak „új szubjektivitását”, így maga az „ÁTVÁLTOZÁS” a befogadó tudatában történik meg. Ha a szubjektivitás és objektivitás definíciójával kapcsolatban Chalupcecky fent említett véleményét vesszük alapul, azt is mondhatnánk, hogy ezek a tárgyak elveszítették objektivitásukat. Ennek kapcsán újból vissza kell utalnom a *Duchamp-öröknap* című versre, ahol a „főnévi igenév” fogalma (vagy maga a főnévi igenév) a ready made-ekhez hasonló „ÁTVÁLTOZÁS” megy keresztül: egy szófaji kategória és a hozzá kapcsolódó grammatikai folyamat, amelyet a befogadó (tanulmányai során vagy egyszerűen a beszédben) használ, új kontextusba kerül: dátum és szerzői név kapcsolódik hozzá, egy verseskötetben kap helyet. Így lecsupaszítva, funkció és a „Chalupcecky-féle” objektivitás nélkül találkozik a befogadóval. A „lecsupaszítás” persze ismét összefüggésbe hozható *A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá* című képpel. A Duchamp életművének és Tandori költészetének összefüggései is körbeérnek.

De visszatérve a *Boldog és bolondos* című vers részletéhez: Tandori a hétköznapi kontextusát vesztett piszoárt helyezi át ezzel a gesztussal egy másik „új” kontextusba, a romtelek szélére, ugyanakkor egy vers szövegébe is. Ahogy Bedecs László írja: „Tandori ezekben a szövegrészekben épp arra utal, hogy az egykor meghökkentő kiállítási tárgy, a piszoár, mára már klasszikussá, sőt ikonikussá vált, és csak egy új kontextusban *telítődhet*

⁵⁴ MEZEI, Uo.

újabb jelentésekkel.⁵⁵ Duchamp híres-hírhedt műve ma már a művészeti kánon része, és műtárgyként milliós értéket képvisel. Erre a kanonizálódási és hatalmi folyamatra mutat rá Sherrie Levine 1991-es ötvénye: a művész Duchamp *Forrásának* arany színű változatát készítette el.⁵⁶ A kanonizálódás folyamata épp a befogadó tudatában végbemenő átváltozást szünteti meg azzal, hogy teljesen elfedi a piszoár eredeti funkcióját, mindennapi jellegét. A befogadó tudatában megszűnik az elvesztett funkció hiánya és a tárgy új arca közötti alig érzékelhető billegés. Tandori verse egyrészt „új” kontextusba helyezi Duchamp régi „új kontextusába” beleszokott művét, másrészt felvillantja a tárgy eredeti funkcióját: „a romtelek szélén a kutyaszar mellett állt.” Egy korábbi írásában Tandori így összegzi az evidenciátörténet üzenetét: „A WC-csésze a régi, a szar mindig új...”⁵⁷.

6. Duchamp, Tandori, körkörösség

A *Duchamp-öröknaphoz* kapcsolódó rajzvers-sorozat alapmotívuma a kör, a biciklikerek és a Nap formája, ami mindegyik verset Duchamp-hoz köti. Bár a *Forrás* került először kiállításra, a *Biciklikerek* volt Duchamp első ready made-je. A művészt érdekelte a körmozgás és szimbolikája, már a *Kávédaráló* és a *Csokoládédaráló* című képeken is különös gondot fordított a körforgás érzékeltetésére⁵⁸. A *Kávédaráló* (1911) szerkezetének forgását a fogantyú alakjának megdöbbenésével illetve apró pontokkal érzékelteti, a mozgás irányát pedig egy nyíllal jelöli meg. Míg a *Csokoládémalom* 1913-as változata alapján véve olajkép, az 1914-es második változatnál Duchamp a készülék hengereinek rovátkáit valódi fonállal érzékelteti, és egy külön kis szalagon tünteti fel a gép „márkáját”.⁵⁹ A nyelvi információ Duchamp más műveihez hasonlóan itt is fontos szerepet játszik a műalkotás létrejöttében, a *Csokoládédaráló* például egy francia közmondáshoz kapcsolódik: „Az aggregény maga örli a csokoládéját”.⁶⁰ Ez a motívum aztán felerősödik a *Nagy üveg* című műben, amelynek a *Csokoládédaráló* is részévé válik.

Duchamp leírása szerint az *Aggregények masinájának* működése a „gáz” körforgásán alapul, amely a *Kilenc széllébélt ürge* belsejéből indul, majd a *Menyasszony* testén keresztül ugyanoda tér vissza⁶¹. A *Nagy üveg* alsó részének bal oldalán kört alkotva helyezkedik el a *Kilenc széllébélt ürge*, akik *Az aggregények vetkőztetik a menyasszonyt*

⁵⁵ BEDECS, Uo, 65-66.

⁵⁶ TATAI Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Bp., praesens, 2005.

⁵⁷ TANDORI Dezső, *A vízre írt név*, Bp., Liget Galéria, 1996, 5.

⁵⁸ CHALUPECKY, Uo.

⁵⁹ MEZEI, Uo.

⁶⁰ MEZEI, Uo, 15.

⁶¹ MEZEI, Uo.

című képről lehetnek ismerősek: „Mintha tükörrel lennének burkolva, s ez a tükör saját belső lényüket adja vissza, úgyannyira, hogy önfertőző módon, s hallucinálva panaszló szavaikat hallják vissza” – írja róluk Duchamp.⁶² A mű alsó felén a gépezet majdnem minden eleme kör alakú, vagy körmozgást végez: a *Csokoládédaráló*, a *Csúszósín*, *belsejében vízimalommal*, a *Sziták* és a *Szemtanúk okkuláré nélkül*. „Az aggregények masinájának lehangoló működése: a *Csokoládémalom* hengereinek monoton körforgása, a *Kocsi* tehetetlen előre s hátra csúszkálása, felül a csápszerűen kinyíló s összezáruló *Olló*, alul... a malom lapátjainak reménytelen evickélése. A *Kocsi* litániájában is az ő életsorsuk visszhangzik, ezekben a két-háromszavas mondatokban: »Lassú az élet. – Bűnös circulus vitiosus. – Oda és vissza az ütközőig...«”.⁶³

A kerék szimbolikája a *Biciklikerek* után visszatér még a *Palackszárító* című ready made-en is, ahol egymás fölött hat (mozdulatlan) kör jelenik meg. A biciklikerek motívuma a Naphoz, a fényhez és árnyékhoz kapcsolódik Duchamp művein (pl. a *Tanonca van a napon* című kép kerékpárosa). A *Tu m'...* című művön egy biciklikerek, egy dugóhúzó és egy kalaptartó élethűen festett árnyéka látható.

A 20-as évektől Duchamp optikai kísérletekbe kezdett és számos forgó képet alkotott. A cél a látás dezorientációja, az érzékek összezavarása volt, amelynek következtében a befogadónak újra kell értékelnie a látottakat. Az antiretinális mű lényege, hogy a műalkotás nem maga a kép, amelyet a befogadó lát, hanem a befogadás folyamata során jön létre, a befogadó aktív részvételével⁶⁴. Elsőként a *Precíziós optikai készülék* (1920), később a *Félgömbforgó* és az *Anémic Cinema* forgó szövegei (1925) készültek el, végül pedig a *Rotoreliefek* (1935)⁶⁵. Az *Anémic Cinema* forgó korongjain szexuális témájú versek olvashatók. Duchamp-t izgatta az asszociatív szójátékok azon tulajdonsága, hogy elhomályosítják és kitágítják a szavak jelentését⁶⁶. Ehhez hasonló folyamatot figyelhetünk meg Tandori *Duchamp-öröknap* című művében is, ahol ismert grammatikai fogalmakat kell újraértelmeznie a befogadónak a rajzvers megértéséhez.

7. Befejezés

Tandori szövegei Duchamp műveihez hasonlóan, összezavarják a befogadó által megszokott és elvárt válaszokat, újraértelmezésre készítetnek. Tandori egész életművére érvényes, hogy a befogadónak is részt kell vennie az alkotás folyamatában. Az általam

⁶² MEZEI, Uo.

⁶³ MEZEI, Uo., 17-18.

⁶⁴ CHALUPECKY, Uo.

⁶⁵ MEZEI, Uo.

⁶⁶ CHALUPECKY, Uo.

elemzett versekben Tandori a személyesség és a személytelenség határainak bontogatásával játszik, majd Duchamp-hoz kapcsolódva fel is oldja ezeket a kategóriákat. A személytelen költészet ugyanúgy megvalósíthatatlan, mint a személyes líra, mert a személyesség – és épp ezért a személytelenség is – eredendően összekapcsolódik a költészettel. Tandori „élet-műve” az 1980 körüli fordulat után nemcsak az irodalomhoz kötődik, hanem egyfajta folyamatos performanszként is értelmezhető, amely során – Horváth Kornélia szavaival élve – egy olyan új típusú szubjektivitás alakul ki, „amely paradox módon éppen a valósághoz való viszonyától meghatározott énjét veszíti el, miközben nem neutralizálódik és nem semmisül meg teljességgel, hanem egy sajátos, a személytelenségén keresztül is perszonális, új létmódhoz jut.”⁶⁷

⁶⁷ HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Bp., Kijarat, 2006, 199.

Irodalomjegyzék

- TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Q.E.D., 1995. (első kiadás: 1968.)
- TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Fekete Sas, 2000. (első kiadás: 1973)
- TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Budapest, Magvető, 1983.
- TANDORI Dezső, *Keletbe fűlt kísérletek*, Budapest, Terebess, 1999.
- TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még*, 1998,
<http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/01tand.htm>.
- TANDORI Dezső, *Boldog és bolondos*, Enigma 2004. 39.
- TANDORI Dezső, *Mindenki Palackszárító Sziget*, http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html
- BEDECS László, *Beszélni nehéz: Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Bp., Kijarat, 2006.
- FOGARASSY Miklós, *Tandori-kalauz*, Bp., Balassi, 1996.
- DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán: Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig*, Bp, Magvető, 1988.
- TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben* = T.T., *Egy tiszta tárgy találgatása*, Bp, Orpheusz, 1994.
- TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra*, Bp., Balassi K., 1997.
- BÁNYAI János, *Tandori zen(es) jelversei* = B.J., *A szó fegyelme*, Újvidék, Forum, 1972.
- Jindrich CHALUPECKY, *A művész sorsa: Duchamp-meditációk*, Bp., Balassi, 2002.
- MEZEI Ottó, *Duchamp*, Corvina, 1970.
- GÖRGÉNYI Frigyes, *Egy bizonyos Marcel Duchamp*, Bp, Kijarat Kiadó, 1996.
- Marcel DUCHAMP, *Magamról*, Enigma 2004. 39.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika=Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp. – Pozsony, Kalligram, 2007.
- ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez* = A. G., *Kritikus határmezsgyén*, Debrecen, Csokonai K., 1999.
- HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Bp., Kijarat K., 2006.
- Jonathan CULLER, *Líraolvasás = Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004.
- Bettine MENKE: *Ki beszél?: A beszélő én alakzata a retorika történetében= Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004.
- Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, (ford. Fogarasi György) Pompeji, 1997/2-3.
- KABDEBŐ Lóránt, *A nyugati gondolkodás hézagai a poétikában = Identitás és kulturális idegenség* szerk. BEDNANICS, KÉKESI, KULCSÁR-SZABÓ, Bp., Osiris, 2003.
- KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1993.
- Samuel BECKETT, *Semmi szövegek XIII.* = S. B., *Előre vaknyugatnak (válogatott kispróza)*, Bp., Európa, 1989.
- Martin BUBER, *Én és Te*, Bp., Európa, 1991.
- TATAI Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Bp., praesens, 2005.
- Rainer Maria RILKE, *Versek*, Szeged, Ictus, 1995.