

# A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

146. szám

TAKÁCS DÁNIEL

## Tandori Dezső: A verébfélék katedrálisa

MŰÉRTELMEZÉS: TÖRTÉNELEM, ÉS AMI MELLETTE NINCSEN

### Megérteni egy műalkotás igazságát

*Sok mai kísérleti művészet  
legtöbbször semmi más,  
mint a történelemmel  
szemben folytatott reflexió,  
s ennyiben avantgárd  
hagyományokat követ.  
Tandori költészete  
a visszavonulással és  
a kimondhatatlanhoz való  
hűséggel tesz tanúságot  
a hivatása mellett.*

”

A fentebbi bekezdéscím vagy feladvány akár mindhárom szava tűnhetne anakronizmusnak annak az embernek a szemében, aki korunk akadémikus műveltségével kicsit is közelebbi viszonyba került. De még azok számára is hamiskás csengése lehet, akik teljesen őszintén és egyszerű nyitottságból fordulnak a kortárs magas művészetekhez és a tágabban értett populáris kultúra jelenségeihez. Sem a megértés, sem a műalkotás és pláne nem az igazság fogalmai nem rendelkeznek a mai kulturális szférában olyan tekintéllyel, hogy fennen lehetne őket lobogtatni. A tekintélyvesztés azonban korántsem jelentheti azt, hogy félre lehet söpörni ezeket a fogalmakat. Magának a tekintélyvesztésnek az értelme az, ami kérdéses. A tekintélyvesztés, amely a történeti tudat sajátos fejlődésének, a „világ varázstalanításának”, vagy ahogyan Nietzsche mondaná, az „igazság akarásának” a szimptomája, magát a tapasztalatot is gyanúba keveri. S nem úgy, mint pusztán episztemológiai fenomént, mint bizonyos állítások igazolhatóságának, és tények episztemológiai státusának kérdéskörét, hanem úgy, mint ösztönös és szükségszerű interpretációt. A tapasztalat elvesztette azt a kiváltságát, hogy bizonyos helyzetekben passzív, ártatlan és végletekig tiszta kontemplációja legyen az égi dolgoknak, vagy másfelől, ahogyan az a felvilágosodás korának néhány gondolkodójánál látható, egy olyan, *tabula rasa*-t feltételező mátrix, amelynek során a világ, mintegy saját maga írja fel és jelzi önmaga törvényeit. Többek mellett a modern hermeneutika az a

filozófiai irányzat, amely a „hatástörténet” és a „történeti tudat” címszavak alatt, vizsgálódásának középpontjába állítja a tapasztalat problémáját. Miképpen lehetünk tekintettel saját tapasztalatunk belső meghatározottságaira, észrevehetetlen előfeltevéseire? Lehetséges olyan alapállás a hermeneutikai körön belül, amelynek maximális lehetőségei, egy műalkotás értelmezése során többek, mint a szükségszerű félreértés konstatálása? Nehéz kérdések, melyekkel az értelmezőnek óhatatlanul szembesülnie kell ebben a kontextusban. Gadamer írásaiban többször is előkerül az a motívum, hogy a megértés és a tapasztalat igazsága és közvetlensége, a horizontok összeolvadásának paradigmája, éppen a művészettel és a műalkotással folytatott dialógusban valósulhatnak meg. Vagyis a gadameri hermeneutika a művészet tapasztalatában nagy lehetőséget lát arra vonatkozóan, hogy nem csupán a fentebb említett történeti tudat korrekciója, hanem egyenesen meghaladója legyen. Ezzel a művészet egyszersmind visszaadná az őt átlekésítő metafizikának, a metafizikával együtt pedig az inkriminált fogalmaknak is azt a rangot, amelyet azok elveszíteni látszottak.

Ettől eltérően más lehetőséget és más tapasztalatot nyújt a művészet magának a művészeknek, egy költőnek a szemszögéből. Tandori impresszionista festményekről frott verseit olvasva – merthogy részben róluk lesz most szó – az volt az érzésem, hogy ezek a versek műértelmezések, ami azt jelenti, hogy a versekhez nem csak amolyan ihletforrásként szolgáltak a képek, hanem a versek együtt „olvasandók” a képekkel. Ugyanakkor Tandorinál az értelmezés más síkjai kerülnek játékba, mint a filozófiai hermeneutika esetében, mivel Tandori értelmezése magát az értelmező nyelv egész keresztmetszetét is mozgásba hozza, következképpen maga a szintaxis „sínyli meg” az értelmezést. Némileg megelőlegezve a későbbiek: az értelmező és az értelmezett szorosabb összefonódása következik itt be, mint azt egy konceptuális értelmezés során bármikor is várhatnánk. Tandori versei ahistorikusak, csak hogy ebben nincsen semmiféle feloldás, a történelem és a történeti tudat – úgy mond – meghaladása, hanem a tapasztalat ahistorikus eleme mindig éppen az lesz, ami a tapasztalónak a közvetlenség és – Tandori kifejezését használva – „stabilitás” iránti igényét eleve kudarcra ítéli. Így a mindenkori „Kimondhatatlan” előterében, árnyékában leledzik a képeken, képekben önmaga bizonyosságait kereső meghasonlott tapasztalat.<sup>1</sup> A versciklus a „Kimondhatatlan” előterében nem válik „szüntelen szöveggé”, nem lesz „szöveg a szövegért”, hanem inkább a nyelven végrehajtott tett és tanúság, amely a költői beszédet a képek bizonytalan igazságának kérőjévé teszi. Aztán az Utrillo verseknél kiderül, hogy ez a vágy is csak fikció volt.

Itt van előttem egy impresszionista képekből összeállított válogatás, miközben Tandori Dezsőnek *A verébfélék katedrálisa* című versciklusát olvasom *A feltételes megálló*<sup>2</sup> kötetből. Két művészeti ág – a festészet és a költészet – találkozásából és egymásba játszásából származó értelmezési lehetőségek között kellene eligazodni.<sup>3</sup> A találkozásoknak négy, illetve öt

<sup>1</sup> Nem véletlen a képzavar. A közbeszédben a birtokviszony általában fordított, s nem a „*tapasztalathoz*” tartozik hozzá az alany vagy a tárgy, hanem az alanyhoz és a tárgyhöz a „*tapasztalat*”. Azonban Tandori verseinél éppen az a kérdés, mint ahogy a hermeneutikai kör problémája is az, hogy egyáltalán *Kinek?* és *Minek?* a tapasztalata történik most meg.

<sup>2</sup> Tandori Dezső: *A feltételes megálló*; Magvető; Budapest; 1983. 123–180.

<sup>3</sup> E helyütt fontosnak tartom megjegyezni, hogy jelen írásban nem fordítanék túl sok figyelmet arra a problematikára, amely ennél a témánál szükségképpen felmerül, vagyis kép és szöveg sokat vitatott viszonyára és e viszony hosszú történetére.

alapszituációját vehetjük: Hogyan értették saját magukat az impresszionista festők? Hogyan értette Tandori az impresszionista festőket? Hogyan értette Tandori saját magát? Hogyan értjük mi kettőjüket és kettőjük egymásra gyakorolt hatását? és ezzel összefüggésben: Hogyan értjük saját magunkat? Mielőtt megpróbálnám kibontani a fentebbi kérdéseket, érdemesnek látszik néhány bekezdés erejéig visszatérni arra, amiről a dolgozat legelején beszéltem, jelesül: miképpen tárul fel Gadamer nyomán a történeti tudat – s ami szorosán összefügg vele –, a történeti képzés és a művészet igazságának feszültsége?

### Történeti képzés, hagyomány – tekintettel az impresszionizmusra

„A váltakozó fényben, ami a dolgokra vetül, mindegyik elveszti saját arcát: valóban megfigyelhető, ahogy még a művészeti tapasztalat is csorbul a történeti képzés önmagáért való élvezetétől, amikor a múzeumok látogatói látható meglepődéssel ismernek fel egy-egy mestert vagy motívumot. Nyilvánvalóan nem ebben áll a művészet megtapasztalásának közvetlensége. Hiszen a tapasztalat sosem jelent pusztá igazolást. [...] A művészet sokkal inkább saját jelenlétével és egyidejűségével határozza meg magát. Valami nem engedi, hogy a művészetet, annak igéző jelenlétével együtt, a történeti kutatás pusztá tárgyává tegyünk.”<sup>4</sup>

A fenti idézetből több különböző értelem is kiolvasható, egyvalami azonban meglehetősen határozottsággal fogalmazódik meg: a „történeti képzés” [historische Bildung] sok esetben ellene hat, ha nem egyenesen lehetetlenné teszi a művészet eredendő megtapasztalását. A művészet megtapasztalása eredendő, mert egy „jelenlétsgben” [Gegenwärtigkeit] meggy végbe. A „jelenlétsg” kifejezés értelmét követve azt lehetne mondani, hogy ami jelen van, az eseményként van jelen, szükségképpen most történik, azaz folyamatban van, éppen ezért nem lehet befejezett. A „történeti képzés” azzal, hogy a múlt mint múlt felé fordul, a befejezetten teszi meg képzése tárgyául. Mivel a „történeti képzés”, a szellemtudomány értelmében vett megismeréssel áll kapcsolatban, ezért a történelem tudására vonatkozik. A tudott, mint befejezett történelmi tény, bizonyos meghatározott együttállások áttekintését jelenti. Ezek az együttállások a történeti kutatás számára egy jól-rosszul rekonstruálható horizonton húzódnak meg. Az együttállások, mint történeti jelenségek, igazságukat az utólagos interpretáció által kapják. Ugyanakkor az interpretáció felől tekintve igaznak lenni mindig magának az interpretációnak a jelen idejére utal. A tulajdonképpeni döntés tehát mindig az interpretációból fakad. A tudott, mint befejezett történelmi tény megismerése, ezeknek a tényeknek a mennyiségi felhalmozását jelenti. A felhalmozás azért lehet csak mennyiségi, mert abban az illúzióban leledzik, hogy a tudott, a befejezett egyszersmind tárgyszerű, ami azt jelenti, hogy az interpretációt, mint rátekintést, lényegileg nem érinti. Ugyanakkor ebben áll a történeti kutatás módszerének ereje és rendszeressége, hogy tudniillik a modern historikus tudata minden korábbi korokban előítéletességet lát, míg saját maga előítéleteit a módszer hatékonysága szempontjából jótékony homályban hagyja. „A történeti objektivizmus, miközben kritikai módszertanára hivatkozik, elfedi azt a hatástörténeti összefonódást, amelyben maga a történeti tudat is benne áll.”<sup>5</sup> Ezért a „történeti képzés” számára – amely képzés ez elébe

<sup>4</sup> Hans Georg Gadamer: Szó és kép – „így igaz, így létező”, In.: *A szép aktualitása*, T-twins Kiadó, Budapest, 1994. 233. Wort und Bild – „so wahr, so seiend”, In.: *Gesammelte Werke (Band 8.) – Asthetik und Poetik*; 377.

<sup>5</sup> Gadamer: *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2003. 336.

kerülő művek mélyebb értelmétől nincsen megérintve – a tapasztalat tartalma egy előzetesen elvártan a megtörténésében, illetve ennek a történésnek az elmaradásában áll. Így ennek az előzetesen elvártan a megtapasztalása fog majd egy üres, és magára az interpretáció lényegére nézve semleges ráismerésben igazolódni. Ha az előzetesen elvártat nem tapasztaljuk, akkor ez jobbik esetben kudarcként értékelve a történeti ismeretek további gyarapítására ösztönöz, rosszabb esetben maga a dolog válik érdektelenné, mint ami nem bír semmiféle reprezentatív értékkel. Mivel, és ez megint csak fontos mozzanat: az igazolódásnak éppen az a lényege, hogy valami előzetesen már igaz jelen van, s ezzel az igazzal esik egybe a megismerés tárgya. Az, hogy a tárgy egybeeshet az előzetes igazsággal, az teszi a tárgyat reprezentánssá. A történeti tudás tehát mindig „átvilágítja” az éppen elébe kerülő tárgyat, és mindig valami már voltalt kapcsolja össze. Az ilyen, a tárgy közvetlenségét tárgyiasító interpretáció következtében – mondja Gadamer – elvész a műalkotás abszolútsága, azaz „jelenvalósága”. S ami itt elveszett, az másfelől nem nyerhető vissza azzal, hogy a történeti kutatás módszertana garantálja az igazság iránti igényünk egyfajta kifinomodását és a tudományos egzaktuság kiteljesedését. Mintha egy mű történelmi körülményeinek egyre részletesebb feltárásával, a műhöz való közeledés is együtt járna. Valójában a közeledésben nem a tárgyiasított igazolás folyamata az elsőrangú viszony. Ami ebben a viszonyban elsődleges, az egy perspektívának az affektív igénylése, s az igénylés által felvállaltan, egy aktív horizontba való behelyezkedés. Ezzel szemben a történeti képzés eltárgyiasító megismerése számára a műalkotás is csak reprezentáció. Valamely jelen újra megjelenítése, ami a történelem nyelvére lefordítva annyit tesz: valamely volt, voltként való bemutatása. A múltnak, mint múltnak a mozzanata nem rendelkezik energiákkal, vagyis az egyik mozzanat „ugyan annyit ér”, mint a másik. Az ismert történelmi ténynek a szemlélete, mint egy befejezett és objektív dolognak a megismerése, a megismerés horizontját nem lezárja, hanem az ok-okozati relativitás végtelenségében oldja fel. Amit tehát így megnyerhetünk, az maximum a módszertani szigorúsághoz való ragaszkodás „becsületessége” lehet. De ez a becsületesség azt igazolja, ami a dolgokban mindig csak relatív. Éppen ez az érteleme ennek a mondatnak: „A váltakozó fényben, ami a dolgokra vetül, mindegyik elveszti saját arcát[...]” Ily módon a relatív és az abszolút különbözősége sohasem fokozati, hanem minőségi és lényegbeli. Gadamer az idézett mondatokat Nietzsche-re reflektálva vetette papírra. Meglátása szerint ugyanis Nietzsche volt az első, aki *A történelem hasznáról és káráról* című művében, a történetiség problémáját, mint a szellemtudományok problémáját általában véve, igen erőteljes kritikai éllel a filozófia homlokterébe emelte. A probléma, amint az vélhetően kiderül, nem csupán a történetiség és a történettudomány problémája, hanem a probléma Nietzschénél – s ezt emeli ki Gadamer – az interpretáció, s végső soron az értékelés, megismerés és a tapasztalat problémája.<sup>6</sup>

Ha megnézzük, hogy ma milyen terek szolgálnak otthonul a festészetről, képekről szóló beszéd számára, akkor érthető lesz, hogy miről beszél Gadamer. A festészet autentikus közege a 18. század vége óta a múzeum, vagyis az az intézmény, amely tulajdonképpen esszenciája a modern történeti szemléletnek. A modern történetiség működése az a jelenség, amit Gadamer fentebb „történeti képzésnek” nevezett. Ennek a képzésnek a festészetre vonatkozó kánonjában szerepel az a címszó, hogy impresszionizmus. Ernst Gombrich írja *A művészet történetében*, hogy az impresszionista festők képeit a párizsi szalonokban eleinte teljes értet-

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

lenséggel és megrökönyödéssel fogadták.<sup>7</sup> S ebben az értetlenkedésben a legélesebb hangokat éppen a művészetkritika és az akadémiai művészet képviselői ütötték meg. Vagyis azzal az érdekes dologgal állunk szemben, hogy az impresszionizmus megértésénél számba kell venni, hogy éppen ez a mozgalom volt az, amelyik Gombrich szavaival: a művészetelmélet egyik legnagyobb kudarcához vezetett. A kudarc abban állt, hogy a hozzáértők, a festészetben évszázadokon keresztül kialakult szabályokon és konvenciókon nevelődve, nem értették, vagy sok esetben radikálisan elutasították az új irányzatot, miközben az irányzat az elutasíttottsága ellenére is egyre nagyobb hatásra tett szert. Olyannyira, hogy végül meghatározta a festészet további útjait. A kritikusok alapvető műveltségét az akadémiák gondosan összegyűjtött képkatalógusai illetve az ekkorra már virágzó képzőművészeti múzeumok határozták meg. A gyűjtés és a rendezés elve pedig egyfelől a reneszánsz óta töretlen ábrázolási szabályokon és tematikán nyugodott, másfelől pedig a világtörténelmi fejlődés gondolatán, melynek alapító filozófusa Hegel volt. Muszáj itt néhány megjegyzést tennem ezzel kapcsolatban. Hegelnek az esztétikára vonatkozó gondolataival igen gyakran vetik szembe azt, hogy ebben a rendszerben tulajdonképpen fölösleges mozzanattá stilizálódik a konkrét műalkotás így-léte. Nem feladatom most teljes terjedelmében vitatkozni ezzel. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy a reflexió filozófia abszolút rendszere számára az élő, mint ami a reflexiót megelőzi, azaz amit – ebből a szempontból – közvetíthetetlen irracionálisnak is nevezhetnénk, aligha integrálható mozzanat. A hegeli történelemfilozófiának a ragaszkodása a konkrétéhoz, mint a történetiség letagadhatatlan elvéhez, kétségtelenül kiemeli őt a német idealizmus „polgári” gondolkodói közül. Nem véletlenül hangsúlyozta minduntalan Hegelhez fűző szálait a „Műalkotás” két nagy teoretikusa, Lukács és Adorno. A konkrét azonban Hegelnél mindég az abszolútumból visszatekintve válik azzá, ami. A konkrét ideje a reflexió számára tematizálva van, mint a konkrétéhoz vezető és abból kiinduló alakulás és fejlődés, de lényeges az, hogy már eleve tematizálva van. A műalkotás ideje a szellem öntudatának az ideje, azaz már eleve a történelemnek az ideje. A hegeli rendszer felől nézve a műalkotásnak nincsen „jelenlétének és egyidejűsége”. Nem is beszélve Hegelnek arról a megállapításáról, mely szerint a művészet sajátlagos igazsága a mi korunkra túlhaladottá vált. Ennyiben tehát a kritika, melyet Gadamer a művészet pusztán történeti megértéséről megfogalmazott, az impresszionisták esetében explicit igazolódott, vagyis mintha az impresszionista festők egy olyan ellenállással találtak volna szemben magukat, amely az új kísérletek ellen éppen a történeti képzésre hivatkozva agitált.

### **Impresszionizmus, töredékek**

Az impresszionista festészet ugyanis sajátos viszonyban áll az időbeliséggel. Amikor Monet kiült a csónakjára, hogy a vízfelszínen tükröződő fényeket a maguk eredeti mozgalmasságában és játékában megfesse, akkor végtelenül szakított azzal a hagyománnyal, amelyik tudja, hogy hogyan kell kinéznie egy vízparti tájkép fényeinek, hogy elérje azt a moderált hatást, amit ekkoriban egy ilyen tájképtől elvártak. A festészet, mint Lessing mondja, a megállított idő és a tér művészete, azonban, többek között, éppen az impresszionizmus helyesen értett intenciói cáfolják meg ezt az elképzelést. Minthogyha a festészetben az idő technikai szükségyszerűségként csupán a térbeli elemek egymásmellettiségének szemléleti ideje lehetne. Az

---

<sup>7</sup> E. H. Gombrich: *A művészet története*; Gondolat; Budapest; 1978. 418.

impresszionista mozgalom a természetet akarta megfesteni, amely törekvésében örököse volt a hagyománynak, csak hogy ezt a természetet olyannak akarta ábrázolni, ahogyan az valódi fényhatások mellett mutatkozik meg. A fény állandó játéka kiemeli a színeket és elmosza a szilárd és lehatárolt formákat. A pillanatnyi fényhatásokhoz való hűség megköveteli a gyors és vázaltszerű ecsetkezelést. A szín, mint az anyagosság szuggesztívója, a látás elfeledett rétegeit mozgósítja. Ezért a forma, mint tudott, „intellektuális látás”, átadja a helyét az „amorf” és „naiv látásnak”, amely újfajta aktivitás és újfajta befogadás egyszerre. A fény és a szín emancipációja magának a másként látásnak a látását helyezi a művészi eljárás középpontjába. Mintha az impresszionista festő a látható dolgok láthatóságát festené meg. Merleau Ponty, akinek kedvenc festője Cézanne volt, fogalmazta meg ezt nagyon kifejezően. Látni annyi, mint benne lenni egy láthatóságban. A láthatóság, mint szín, hatás és forma, nem a vulgáris materializmus értelmében, hanem az élet, mint „hús” értelmében kap anyagi jelleget. Az impresszionista festészet nem a dolgokat festi, ahogyan azoknak a bemutatás, a reprezentáció törvényei szerint *lenniük kell*, vagyis nem tesz képpé és kompozícióvá valamit azzal, hogy megadja annak éles körvonalait, hanem azt festi le, ahogyan a dolgok a láthatóságban, vagyis egy élő közegben élnek. A dolgok szikráznak és villódnak az ezüstös fényben. A láthatóság ábrázolása, mint életként elgondolt közeg ábrázolása, direkt referenciába fog kerülni az idővel. Az élő dolgok a láthatóságban élnek, és ezért szüntelenül keletkeznek és elmúlnak, megjelennek és eltűnnek. A megjelenés és eltűnés a láthatóságban a szín felragyogása és sötétsége lesz. A festő ezt a játékot szaggatott ecsetvonásokkal követi, s a festésben „kifejti” az állandó változásból a képet. A kép egésze így lesz, Gadamer kifejezésével élve, „kifejlés” [Vollzug], amit a néző nem akkor ért meg, ha azonosítja a motívumot, mint festői eljárást, hanem csak akkor, ha mintegy érzékeli az alkotás munkáját. A munka, amely eredetileg a festő és az alakuló mű dialógusa volt, most egészen átváltozva a néző és a mű közös munkája lesz. Az impresszionista festmény tartalmat ad az időnek. A képen nem a forma marad meg, s nem a forma lesz az, ami létezőként a kifejezés célját hordozza, hanem a felfénylés pillanata lesz létezőként rögzítve, ezzel mintegy a természet és a művész, a festmény és a befogadó interakciójára terelve a figyelmet. A festészet nem utánpótlás, hanem a tapasztalat mozgósítása és újrafelfedezése. A tapasztalat újrafelfedezésével különleges, intenzív terek nyílnak meg előttünk. Ez az intenzitás és az általa létrehozott új perspektívák keverednek majd nem sokkal később – joggal vagy jogtalanul – a szubjektivizmus gyanújába. A szubjektivizmus itt eredetileg éppen azt jelenti: a tér lényegi értelme egzisztenciális, azaz a látás tapasztalatának igazsága, az időnek, vagyis az elmúlásnak és a keletkezésnek az igazsága. Egy lehetetlen pillanat kicsapódása előfeltételezi a tapasztalat érzékenységének maximumát. Az érzékenységet ki kellett dolgozni és fel kellett fedezni a festés munkájában, s minthogyha ez a munka lenne az, amely végül megadná a tapasztalatnak, mint tapasztalatnak a lényegi értelmét. Mintha eljuttatná a tapasztalatot saját magához. Nem csoda tehát, hogy az a fajta művészet-történet, amelyik számára a kép valami kulturálisan ismert, s ennyiben megőrzött és megőrzendő ábrázolása, először tanácstalan volt az impresszionista festészet láttán.

Ekkor azonban felmerül a kérdés, hogy vajon ténylegesen annyira radikális volt-e az impresszionizmus? Nem lehet, hogy öntudatlanul, de kötődött a hagyományokhoz, épp eléggé ahhoz, hogy őt is meg lehessen haladni egy rákövetkező radikalizmus jegyében? A válasz látszólag kézenfekvő, most azonban mégsem erre a kérdésre koncentrálnék. A kérdésem az,

hogyan Tandori hogyan lépett be az impresszionista terekbe és ezek igazságát, mint a tapasztalat igazságát, hogyan dolgozta át annak megfelelően, ahogyan ő értelmez.

### ***A verébfélék katedrálisa – a tapasztalat átfogalmazása***

Ha általában szeretném megfogalmazni azt a metódust, amelyet Tandori a képek leírásakor alkalmaz, akkor mondhatnám úgy, hogy a költő képolvasása „végig-követő” olvasás, amelyben a szavak segítségével egyik részletről a másikra ugorva leírja, hogy mit lát a képen. Ez a leírás azonban egyáltalán nem próbál a tárgyszerűség köznapi színében tündökölni: a képolvasás felvállaltan értelmező látásmód. Bizonyos szempontból Tandori módszere majd-hogynem szükségszerű, hiszen verseket ír képekről, vagyis a stílus és a szintaxis követelménye eleve lehetetlenné teszi a pusztá leírást és ismertetést. A „képek olvasását” ugyanakkor olyannyira szigorúan kell vennünk, hogy sokszor szinte érthetlenné válnak a verssorok, ha nincs előttünk maga a kép, amiről szó van. Ilyen értelemben Tandori versei a lényegét művelik annak, amit ekphrászisznak nevezünk. A képeket írják le, azt, ami rajta van a képen, ugyanakkor a leírás aktusában a kép át is íródik, s az átírás azt kölcsönzi saját magának, amit eredetileg a kép jelentett meg. A kölcsönzés nem pusztá átültetése a hasonlóságoknak, illetve kidolgozása a különbségeknek, hanem a kölcsönzés fokozás is egyben. A tapasztalat „érzékenységi potenciáljának” fokozása. A kép egyes részletei a szembesülés spontaneitásának magától értetődőségével vannak megnevezve:

„[...] bár a ponyva iszonyúan sárga,  
és a fal meg pár ajtókeret koszos;  
az ég külön szakadék-életet él,  
de azért kávéház csillagos.  
Mi az a zöldes fény ott jobbra egy ablak  
meg egy ajtó mögött: bolt lenne? [...]”  
(*Van Gogh kávéházterasza*)

Vagy máshol:

„Jobbról egy sarki ház azonnal  
öt emelet magasba szökken,  
bal felé csak fokozatokkal  
érünk el a fához, mely ott fenn  
a leendő hótakaróval

érintkezik; a puha ég nem  
mutat rá magyarázatot,  
honnét állhat ekkora fényben  
a rue Jeanne d’Arc, mely nem ragyog,  
de világos, ezen a képen. [...]”  
(*Utrillo: A Rue Jeanne d’Arc hóban*)

A ponyva „iszonyú sárgaságát” vagy a rue Jeanne d’Arc „nem ragyogó világosságát” olvashatnánk akár valamiféle lírai átszínezésnek, s érthetnénk akár úgy is, hogy a festmények leírása rögtön a költői metaforika jegyében kezdődik. Ez egyrésztől szükségképpen igaz, ám Tandori verssorait magukon a képeken végigkövetve, mintha mi is rögtön azt mondanánk: Van Gogh képén a sárga, tényleg – „iszonyúan sárga”. Ez a sajátos beszédmód nyitja meg a párbeszéd tulajdonképpeni tereit. Tandori nem kísérletezik azzal, hogy a festmények „felszínről” elkezdje lehántolni a fölösleges létrétegeket, hogy ezzel mintegy közvetlenül és egyből költészetté alakítsa a képeken megmutatkozó dolgokat. Ehelyett a látvány – első megközelítésre – konkrét újraírásában valami közvetlenül magától-értetődőt teremt. A magától-értetődő éppen mert magától-értetődő lesz kérdéses. Akárcsak a tapasztalat, amely egy másfajta teret próbál elsajátítani, egy másfajta térrel kísérletezik:

„Louvre-rakpart, Monet vászna, a múlt  
századból, nekitámaszkodom egy könnyűszerkezetű  
híd korlátjának, egy könnyűszerkezetű hirdetőoszlop  
áll mögöttem, egy könnyűszerkezetű társaskocsi  
jön pompásan, mindennek a szerkezete könnyű  
ezen a képen, mégis: sejtelmem sincs azoknak a  
dolgoknak a szerkezetéről, úgy egyáltalán,  
hogyan támaszkodnék ott, hogyan állnék valami  
előtt, mint kicsoda és micsoda, és a társas  
járművön akarnék-e, kellene-e utaznom. [...]”

(*Duna part, 1978*)

A behelyezkedés kísérleteiből bontakozik ki aztán a tapasztalatot önmaga elé állító reflexió. Mi van azon és abban, amit a képeken látunk? Milyen gondolatok környékeznek meg bennünket, mikor leülünk Van Gogh *Kávéházteraszára*, esetleg kisétálunk Monet *Louvre rakpartjára* és megállunk Cézanne házai előtt? Egyáltalán, mint „kicsoda és micsoda” lennék én ott, vagy lennék mi ott ebben a térben, ebben a különös fényáradatban? Vagy ahogyan máshol, például a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című versben írja Tandori:

„[...] tudunk-e ilyen önhasznúan és egyéb hasznúan egyszerre  
állni valahol, de az még semmi, megy-e közben moccanatlanul  
is, ami *valójában* van, a stabilitás, mely nem unalom, [...]”

A „stabilitás” olyan motívum, amely érdekességét nem csak onnan nyeri, hogy az Én időbeli létezésének megragadhatatlanságát problematizálja, hanem magát a festészetről való beszédet, mint amelyik nem tudja elmondani a festmény mozdulatlanságában rejlő mozgalmasságot. A „stabilitás” és a befejezettség motívuma az, amely a versciklusnak a Seurat képeiről szóló verseit is egytől-egyig uralja. Seurat pointillizmusa desztillálja az idő folyamatára ráakódott körülményeket. A „láthatón a láthatatlan” így jut térhez, vagyis az idő, mint olyan, nem veszik el az alakzatok mozgalmasságában, hanem majdnem-láthatóként szilárdul meg. Seurat képein a befejezettség, a stabil pontok megszerveződésében az „így van” letisztulásá-



vá válik. Más szóval ez az, „ami *valójában* van”, s ez a derengő valóság kölcsönöz egyfajta áttetszőséget Seurat képeinek.

„A pontos formában, a színben:  
oly némaság, hogy szinte *halljuk*:  
a láthatók megannyi foltjuk  
a pontosság alá merítik,  
és sose várják, hogy megoldjuk,  
mit *jelent* ez úgy ott, az így itt.”

(*Seurat: A Szajna Courbevoie-nál*)

S ami átszűrődik, pontosabban ami átszűri a kép felületeit, az éppen a láthatatlan, amelynek nincsen jelentenivalója, azaz nincsen felelete a saját értelmére vonatkozó kérdésre. Hiszen az átszűrt „így van”-nak nincsen sajátja, amit kifejthetnénk, de nincsen neki köze mihozánk, nézőkhöz sem:

„[...] és ami tetszik  
//nekem mégis ezen a képen,  
hogy végre nem vagyok jelen[...]

(*Seurat: Port-en-Bessin vasárnap*)

A képeken való jelenlét, a képek terébe való személyes – vagy megszemélyesített, mint „valaki” – belépés, a vers folyamatában feltett kérdés konkrét kifejtése. A személyesség és az identitás kérdései nem mások, mint kifejezett interpretációs problémák. Szinte minden versben fellelhető egy sajátos felépítés és az ezt követő megszemélyesítő stratégia. Ez sokszor egész nyíltságában úgy jelenik meg, hogy a leírás átvált egyes szám első személyre, máskor pedig kérdésként fogalmazódik meg, hogy az a bizonyos helyzet: „nem így van-e mindannyiunkkal?” A kép nekünk, illetve a költőnek fejez ki valamit, ám ez a kifejezés, eltérően a hagyományosabb, történelmi tárgyú festészet nyújtotta lehetőségektől, egy sajátos szubjektivitáson keresztül szűrődhet át. Belehelyezkedünk a képbe, mint a látható élet egy kimerevített pillanatába. Tandori verseiben költői eszközökkel, a nyelvi játékot is felhasználva járja végig a képek által megnyitott tereket. A tereknek ez a végigjárása mindig az elhelyezkedés lényegét érinti meg. Az elhelyezkedés a perspektívák, a látószögek alapja és értelme. S az egyetlen kérdés megannyi változatban: képesek-e arra ezek az impresszionista, posztimpresszionista terek, hogy a személyesség helyzeteinek mindennapi tautológiáját meghaladják, illetve bevilágítsák? A „stabilitás” motívuma éppen azért olyan fontos, mert Tandori számára ez az, ami a legkérdésesebb. Vajon van-e a személyesség idejének, az állandóan keletkező szubjektumnak, a Most-nak olyan tartalma, amely kivezet a Most-ból, úgy, hogy valami megalapozottat és sajátos szerűt fed fel. Az állandó pillanat, az állandó keletkezés vagy az állandó kezdet, paradox feszültségként és sóvárgásként válik intenzívvé:

„a legszebb építészeti remek  
keretébe se erőltetve;  
Monet, miért nem lehetek

ily kezdeteknél, hátha kedve  
 támadna ama valakinek  
 aki így már csak elsüllyedve  
 vagyok: kedve, hogy bárhova  
 összefoglalhatólag menjen,  
 s ha körülötte bomlana  
 bármi, tagadva-elismerten,  
 belejavítania-rontania  
 mint napszak vált, sehogy, lehessen!”

*(Claude Monet: A roueni katedrális)*

A fentebbi verssorok értelme mintha összecsengene a Cézanne-versből származó idézetel. Hol van oly stabilitás, mely összefoglaló, de mégis nyitott a keletkezés számára. Nyitott egy kezdet számára, amelyből „kifejlik” a konkrét és közvetlen mint megtapasztalható. A „stabilitás”, mely az élet bizonyossága, de ugyanakkor megadja neki azt, amiből aztán szétághat és sokasodhat, s mindeközben nem szűnik meg formának és megformálnak lenni. Tandorinál a személyesség a kibontakozás terei utáni vágyakozásból születik meg. Azonban ez a vágy már elszenvedi a költőileg kimondhatót, s így végül valami elhallgatással tér vissza a nyelvhez, mint a kimondható banális egyszerűségéhez. Vagy másképpen: a kimondható csak annyiban különbözik a személyesség tautológiájától, hogy szüntelenül elvágyódik onnan. A személyesség tautológiája azt jelenti, hogy a lírai én, a tartalom keresésében újra meg újra saját magához tér vissza, s ebben a terméketlen identitásában hagyja mondani a nyelvet. A nyelv mondja saját magát, és ezekben a versekben nem elszenvedi a hiányt önnön szintaxisán – ami egyébként sokszor jellemző Tandori más költeményeire –, hanem a költeményben pusztá megtörtént dologgá válik. Ez a megtörtént dolog vágyakozik arra, hogy ne csak ez a tautologikus ténylegesség lehessen. Tandori versei így vágyakoznak az impresszionisták vízpartjai, utcái és épületei után. Hogy legalább az emlékezés, a búcsúzás, a kivonulás, és végső soron az elnémulás személyes gesztusa elsajátíthassa a festmények tereit és az épületeket. Hogy legalább a hiány valami fontosnak a hiánya lehessen, ne csak valami banális tényszerűség.

„a puha ég nem  
 mutat rá magyarázatot,  
 honnét állhat ekkora fényben  
 a rue Jeanne d’Arc, mely nem ragyog  
 de világos, ezen a képen.  
 [...] A verebeknek szórni morzsát!  
 ezt festem rá, ha ott vagyok,  
 hadd kapkodják, körbe-lobogják!  
 Ez itt egy búcsúzás, s akárha  
 tavalyi hó lenne a vászna:  
 Hangok, nincs-több-mért szólnotok.”

*(Utrillo: A Rue Jeanne d’Arc hóban)*

Gadamer, korábban már hivatkozott tanulmányában külön bekezdést szentel az építészetnek. Az építészet: „[...] a stílusalakításban és a stílus megnyilvánulásában különös szerepet tölt be, azt a térképző feladatának köszönheti, amellyel egyszersmind minden más művészetnek helyet kínál az életben – stílussteremtő erejüknek és igazságuknak.”<sup>8</sup>

A „térképző feladat” [raumgestaltende Aufgabe] kifejezése Gadamer-nél nyilvánvaló kapcsolatban áll a heideggeri „tér-nyerés” [Räumen] fogalmával.<sup>9</sup> Vagyis a művészet az építészet értelmében elgondolt tér-nyerésben valósítja meg azt, ami a „jelenvalólét” [Dasein] legsajátabb lehetősége: otthont, azaz önmagánál létet, azaz igazságot teremt magának. E helyütt jogos lehet a gyanúnk, hogy a Tandori versekben szóba kerülő „stabilitás” nem valamiféle metafizikai otthonosság elérését jelenti. Az impresszionista képek költészetének Tandori-féle költészete már csak egy elszalasztott, nosztalgikus kezdetről gondolkodhat. Az otthonosság lehetősége elveszett, s csak ironikus, szomorkás emlékként utalhatunk rá. A katedrális sem emberek katedrálisra már, akiknek a világban való transzcendens otthonossága az örök-lét térfoglalásában – a katedrális terében nyílt meg. A katedrális üresen áll és beköltöztek a verebek. Ez már az ő otthonuk. Az otthonosságot mintha a verebek testmelege közvetítené olykor-olykor, váratlan pillanatokban.

„Mióta kezemen veréb  
alszik néha, mintha egyet-mást  
tüzetesebben értenék,  
s nem is azért, mert a meleg has,  
áttűzelve a tollakon,  
általánosabb létezést hoz  
közelünkbe [...]”

(Auguste Renoir: *A hinta*)

Végül maga a címadó vers:

„Pedig lakhattak ott, s ha áll  
az a templom, laknak ma is még,  
bármi absztrakt formán talál  
valamit a veréb, mi konkrét,  
hol nap szálltán naponta hál.”

(Utrillo: *Falusi templom – 1912 körül*)

Az Utrillo képeiről szóló verseket akár különálló, a verscikluson belüli versciklusként is értelmezhetnénk.<sup>10</sup> Ami egyértelműen kitünteti ezeket a verseket, az egyrészt az, hogy a kötetben – a többi verssel ellentétben – együtt és egymás után állnak, másrészt pedig az, hogy a borongós nosztalgia és a mélabús vágyakozás tónusai ezekben a darabokban néha

<sup>8</sup> Gadamer: Szó és kép – „így igaz, így létező”, 264.

<sup>9</sup> Martin Heidegger: A művészet és a tér, In.: „...költőien lakozik az ember...” – Válogatott írások, T-Twins Kiadó/Pompeji, Budapest, 1994. 214.

<sup>10</sup> Lásd: Lanczkor Gábor tanulmányát: *Tandori Dezső nyolc Utrillo-verse*; In.: Forrás; 2008; 12. sz.

mintha átadnák a helyüket egyfajta „gyermeki” örömnél. Ez az öröm nem más, mint a színészes öröme. Utrillo képeinek kapcsán válik explicitté egy művészi analógia, amely közvetetten az összes többi képversre is igaz lehetne. Tandori a versekben is utal Utrillo festői eljárására, hogy a festő néhány esetben fekete-fehér képeslapok alapján festett és a fekete-fehér kép így lett színessé. E helyütt, Tandori, ha ideiglenesen is, de ebben a művészi analógiában mégis valamelyest hazatalál, amennyiben saját képleírása is egyfajta újraszínezésként értelmezhető. S az újraszínezés foglalatossága és játéka magában hordja célját és örömét. Egyik könyvében írja, hogy azért képes csak beszélni egyáltalán, mert a világon a dolgok idézetként vannak jelen. Vagyis azért vannak az „épületek, törvények, államok, eszközök”, hogy idézni lehessen, s hogy ne kelljen mindig szemtől szemben állnunk azzal, ami abszolút kimondhatatlan.<sup>11</sup> Ennyiben a tapasztalatnak, amely kifejezésre törekszik, eleve azzal van dolga, amit valaki már átszűrte saját érzékein és gondolkodásán, s éppen ez adja a tapasztalat örömét, mivel nem azzal kell minduntalan szembesülnie, amely a kifejezés kegyetlen próbája: az állandó változás, illetve a változás változatlansága. Tandori verset ír Utrillo templomáról, új jelentőséget ad annak, aminek már egyszer – egy festő számára – volt jelentősége. A vers arról a templomról szól, amely maga is már egy reprodukció (fénykép) reprodukciója. De már a templom maga, már ez is valami „idézet” az egyszer volt templomoknak. Éppen ezért áll ott: ő az, ami a kimondható.

A másik fontos mozzanat, amelyet itt még meg kell említenem, hogy a Renoir-versekben megjelenő verebek, Utrillo „átírt képein” további tereket laktak be. A fentebbi katedrálison kívül például:

„A verebek terasza ez  
és nemcsak színei miatt, de  
egyébként is a verebekre  
gondoltam róla, [...]”

(Utrillo: *A Rue Muller terasza*)

Felmerülhet a kérdés, hogy milyen szerepe van a „verébnek” ezekben a versekben? Ha azt mondanánk, hogy a veréb „kedves állat”, akkor ezzel majdnem mindent kifejeznénk. S itt fontos hangsúlyozni, hogy nyugodtan behallhatjuk ebbe a jelzős szerkezetbe az ironiát is, nem módosítja mindennapi értelmét annak ami „kedves”. Tandori verseiben a „veréb” az elfeledett és vágyott közvetlenség „minthá-jának” sajátos allegóriája. Ahogyan írja: „bármilyen absztrakt formán talál/ valamit a veréb, mi konkrét.” De a közvetlenségnek ez a megtalálása a „mintha” csalóka fényében történik. A „mintha” azt jelenti: lehetséges valami jó értelemben vett szenilis otthonosság, saját tereinknek valamiféle belakása, mintha verebek lennénk, vagy mintha valamikor verebek lettünk volna. Tandorinál ez a személyesség esszencialitásának maximuma. Az esszencia szenilis utánérzése. Ahogyan a kötet címadó versében írja:

„[...] Mintha meglátogattuk volna magunkat  
valamikor időnkéből, madár alakban. Elidőztünk  
az ágyon, a takarókra tettük karunkat, a párnára

<sup>11</sup> Tandori Dezső: *Keletbe-fült kísérletek: [egy 'nyugati' meglét kudarcjai]*; Terebess; Budapest; 1999. 18.



fejünket, nézgelődtünk (nézelődtünk). A kalitkára szökkentünk, visszatértünk saját vállunkra. Ültünk a vállunkon, míg ezt gépeltük, vagy kint a konyhában a füveket készítettük a négy madárnak; és a többi.”

*(A feltételes megálló)*

### **Kérdéseimre nagyon nehéz válaszolni**

A fentebbi elemzésből nyert belátásokat szem előtt tartva, most kell visszatérni az első fejezetben feltett kérdésekhez. Az mindenesetre napjainkban is bizonyosnak tűnik, hogy a művészet történeti megközelítése azt a veszélyt rejti magában, hogy elsiklik, elfelejtődik a műalkotás „jelenvalósága” és igazságához nem közelebb kerülünk, hanem tőle távolabb. Persze a „volt” nevében elkövetett tárgyiasító eljárásokhoz hozzá kell még vennünk azt a jelenséget is, amelyre Walter Benjamin hívta fel igazán először a figyelmet: a modern technológiák által sokszorosított műalkotás-másolatok túlbujánzására és ezzel szinte fordított arányban, az eredeti művészi értékük devalválódására. Ám ennek körülménye meghaladná a dolgozat kereteit. Összességében tehát világos, hogy amikor itt a történeti megközelítésről esett szó, akkor egy általános kortünetről is szerettem volna beszélni. Az eltárgyasulás és a relativizálódás folyamatai a szellem szimptomáiként nem pusztán egy szakmai eljárás mibenlétét jelölik, hanem az önmagára reflektáló történeti egzisztencia életének problémáját is. Nietzsche felől gondolva el a dolgot, a kérdés nem a szellemtudomány értelmében vett értelmezéstudomány, hanem az élet kérdése, amely ösztönösen interpretál. Vagyis – kérdezhetnénk – azt vonhatjuk le mindebből, hogy a művészet lenne az az erő, amely szükségképpen felülemelkedik azon, amit történelemnek, s specifikusabban történeti tudatnak nevezünk? S a művészetben belül is, az impresszionista festészet egy ilyen kitüntetett felülemelkedés momentuma lenne? Továbbá általában felvethető a kérdés: van-e a történeti tudatnak ellenszere, amely nem pusztán kiigazít, hanem megszabadít, anélkül, hogy barbárságba és kegyetlenkedésbe züllesztene? Szembeállíthatunk-e valamit a történelem túlhatalmával? Azt hiszem fölösleges lenne az impresszionista mozgalom példaértékűségét ezzel kapcsolatban még külön túlhangsúlyozni. Mindenki előtt ott lebeghet a huszadik századi modern-avantgárd mozgalmak egymást megcáfolni, túlhaladni igyekvő, és egymás nyakába hágó nagy kavalkádja, amelyet talán éppen az impresszionisták előlegeztek meg. Vagyis ha az impresszionisták „új kezdetéből” sem marad más, mint a katalógusban egy terjedelmes bejegyzés, ha a filozófiai hermeneutika végső soron ugyanolyan elhidegült egyetemi szaktudománnyá válik, mint a többi, akkor végsőkéig tanácstalanok leszünk egyrészt a „forradalmi” mozgalmakkal szemben, másrészt az intellektuális belátásra és a művészet hagyományos értékeire építő esztétikákkal kapcsolatban.

Tandori költészete nem ezeken a síkokon mozog. Tandori mintha „ökonómikusabban” gazdálkodna azokkal a lehetőségekkel, amelyek a költészetben, mint költészetben tárulnak fel neki. A nyelvre hagyatkozva – amelynek alaprétégében az elhallgatás minthogyha örökön örökké megőrizné a némaság erejét – visszavonul és kivonja magát a történelemből. A némaság történelmen túli lehetőség. S ez akkor is így van, ha Tandorinál mindig találkozhatunk olyan megfogalmazásokkal, amelyek arról szólnak, hogy az elnémulással még korántsem fejeztük ki azt, amit nem lehet kifejezni. Az elnémulás a verssorok végén a költemény minden sorában tovább kísért, ezzel lehetővé téve, hogy ezekben a versekben a történelmi

távlat ne kapjon semmiféle hangsúlyt. A történelem nem több mint „idézet”. S ez mégis valami fontos dolgot jelent anélkül, hogy ez a jelentőség túlságosan nagy súlyt hordozna. Ennyiben a költészet jobban tudja mondani azt, hogy „valami, valami helyett *van*”. Azaz marad valami a két létező közötti résben, amely soha nem feloldható a történeti megismerés fényében. Ami egyedül áll szemben a tovahaladó idővel, anélkül, hogy ezt a szembenállást magát bármiféle kommentárral lehetne ellátni.

Másrésztől viszont az is nyilvánvaló, hogy a művészet gesztusai is óhatatlanul magukon hordják a történelem bélyegeit. Sok mai kísérleti művészet legtöbbször semmi más, mint a történelemmel szemben folytatott reflexió, s ennyiben – ahogyan fentebb utaltam rá – avantgárd hagyományokat követ. Tandori költészete a visszavonulásával és a kimondhatatlanhoz való hűséggel tesz tanúságot a hivatása mellett. Persze ha a nyelvet nézzük, az is kérdés, hogy ami Tandori lírája számára kidolgozható, vagyis a nyelven, a *mindenkori* nyelven átrostált szubjektív tapasztalat, az számunkra, a „mi” számunkra mennyiben jelent élhető, megcselekedhető valóságot. A *mindenkori* nyelv ugyanis a „mi” számunkra lényegében átélhetetlen. Hiszen erről volt szó: Tandori „Kimondhatatlanjának” nem csak története nincsen, hanem mitológiája sem. A „mi” nyelvünk ellenben nagyon is hozzá van láncolva a történelemhez és a közös mitológémákhoz. A nyelv tele van zsúfolva a történelem szükségszerű melléktermékeivel. Ám éppen ezért vagy ezek ellenében, a túlterhelt nyelvben Tandori legtöbb verse frissítőként hat. A költészet kivonja magát ebből a politikai nyelvből és azzal szolgál, hogy figyelmeztet. A történeti tudat relativizáló túlzásaival szembeni ellenfeszülésünk szükségképpen ideológiákba fordulna át a külső pólus nélkül, anélkül, hogy legalább ne gondolnánk arra, ami *mindenkori* a nyelvben.