

PORTFÓLIÓ

ÖNÁLLÓ KÖTET

Kolozsi Orsolya: **A szöveg árnyéka.** Kortárs Könyvkiadó, 2011. (szerk.: Erős Kinga)

TANULMÁNYOK

Kötetben:

Marlyi tézisek. Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről

In: Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből. (Szerk.: Deréky Pál és Müllner András) Ráció Kiadó, 2004. 78-85.o.

Három nemzedék

In: Végel-Symposion. Végel László műveiről. (Szerk.: Virág Zoltán) Kijárat Kiadó, 2005. 85-94.o.

„Szó szerinti vagy torzított formában.”

(Mészöly- és Nádas-idézetek Kiss Ottó Javrik könyve című regényében)

In: Köszöntésformák. Ilia Mihály Tanár Urat köszöntik tanítványai.

(Szerk.: Ócsai Éva – UrbanikTímea)

Pompeji, Szeged, 2005. 126-132.o.

Figyelő tekintet

(Mészöly Miklós Film című regényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai)

In: Modern-magyar-irodalom-történet. Tiszatáj Kiadó, Szeged, 2006. 168-183.o.

Fasírtban az olvasóval

(Hajnóczy Péter A parancs című kisregénye és a hypomnémataalakzata)

In: Da capoalfine. Hajnóczy-tanulmányok II. Lectum Kiadó, 2008. 115-133.o.

Folyóiratban:

Kinek a hangja? (Kovács András Ferenc: Weöresiáda. Váteszi szózat utókoromhoz)
Tiszatáj, 2004/12.

„...tisztáznom kellene, csak úgy magamnak...” (Tandori és Beckett)
Forrás, 2005/1.

Egy zsákutca és helybenjáró hősei
(A tér szerepe Tar Sándor A mi utcánk című kötetében)
In: Kalligram, 2013. május

Külföldi folyóiratban:

Beckett and Descartes (The influence of Descartes' philosophy on the first part of Beckett's *Molloy*).

In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2005.

WWW: http://www.inst.at/trans/16Nr/04_3/kolozsi16.htm

KRITIKÁK:

Minden lehetséges (Podmaniczky Szilárd: Két kézzel búcsúzik a leopárd)
Forrás, 2003/4.

Variációk bolyongásra (Podmaniczky Szilárd: Időntúli hétméteres)
Tiszatáj, 2005/5.

A gyerek szerint a világ (Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve)
Tiszatáj, 2005/10.

A kritikus szemlélet biztonsága (Fragó Kornélia: Kultúrák és narratívák)
Tiszatáj, 2006/5.

A megismerés tragikomédiája (Samuel Beckett: Watt)
Tiszatáj, 2006/6.

Aaron Blumm vadul hajt (Aaron Blumm: Csáth kocsit hajt)
Híd, 2006/10.

Törzsökös idegenek (Kovács András Ferenc: Hazatérés Hellászból-Kavafisz átíratok)
Tiszatáj, 2006/12.

Egy szólam több hangon (Szakács István: Törtétek dolgok)
Irodalmi Jelen, 2006/12.

Vonalháló, veszteség (Tóth Krisztina: Vonalkód)
Bárka, 2007/1.

„Cuore, amici” (Kőrösi Zoltán: Milyen egy női mell?)
Forrás, 2007/2.

Sötétségről, szeretettel (Ámosz Oz: Sötétségről, szeretetről)
Új Könyvpiac, 2007/1.

A „kitanult látás” mellőzése (Podmaniczky Szilárd: Idegpályáim emlékezete)
Bárka, 2007/2.

Az iskolás Weöres
Új Könyvpiac, 2007/4.

Tapogatózás. (Mihancsik Zsófia: Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel)
Forrás, 2007/4.

Tolle, lege. (Garaczi László: Metaxa)
Irodalmi Jelen, 2007/5.

A mesélés ereje. (Gion Nándor: Latroknak is játszott)
Új Könyvpiac, 2007/6.

Posztmodern görbe tükörben (Nagy Koppány Zsolt: Jozefát úr, avagy a regénykedés)
Tiszatáj 2007/8.

A ködlovag befogadása(Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai)
Új Könyvpiac, 2007/9.

„...a világ mutatóvanyossátrának kakasülőjén...” (Takács Zsuzsa: A megtévesztő külsejű vendég)
Híd, 2007/9.

Egymást keresztező sorsok. (Háy János: A gyerek)
Forrás, 2007/11.

Arachné hálója. (Márton László: Minerva búvóhelye)
Tiszatáj, 2007/10.

A regény bőrébe bújt vers (Berniczky Éva: Méhe nélkül a bába)
Bárka, 2007/5.

Haza a hagyományban? (Orcsik Roland: Holdnak, Arccal)
Híd, 2007/10.

Hibátlan arányok (A Magvető Kiadó Novellárium sorozatáról)
Új Könyvpiac, 2007/11.

A huszadik század a gangról nézve (Békés Pál: Semmi baj; Csikágó)
Bárka, 2008/05.

Ferdinandy György: A bolondok királya
Kortárs, 2008/7-8.

A szikárság háttere (Mészöly Miklós: Műhelynaplók)
Tiszatáj, 2008/8.

A megfoghatatlan szépség (Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent)
Bárka, 2009/1.

A képzelet végtelen kertjének virágai (Darvasi László: Virágzabálók)
Bárka, 2009/06.

Egymást keresztező sorsok (Závada Pál: Idegen testünk)
Tiszatáj, 2009/7.

Villányi László: Valaki majd
Kortárs, 2009/9.

Egy tabáni „szarvasgomba” (Kerékgyártó István: Trüffel Milán)
Bárka, 2010/4.

Önmagába szorult kérdező (Szalai Zsolt: idetett valaki)
Műhely, 2010/4.

Testek vagyunk. (Király Kinga Júlia: A test hangjai)
Új Könyvpiac, 2011. július-augusztus

Változó állandóság (László Noémi: Papírhajó)
Kortárs, 2011/1.

Futóhomok (Csehy Zoltán: Homokvihar)
Műhely, 2011/3.

(Ki)sodródás (Egressy Zoltán: Szaggatott vonal)
Bárka, 2011/4.

Családi legendárium (Greccsó Krisztián: Mellettem elférsz)
Tiszatáj, 2011/8.

Nyitott kérdések (Vörös István: A Kant utca végén)
Műhely, 2012/4.

A mese varázsa (Péterfy Gergely: Az örök völgy)
Kalligram, 2012/10.

Bátorságpróba (Darvasi László: Vándorló sírok)
Kalligram, 2013/1.

Magány és havasok (Vida Gábor: A kétely meg a hiába)
Kalligram, 2013/2.

A honvágy könyve (Oravecz Imre: Kaliforniai fürj)
Bárka, 2013/4.

Lejtmenet (Kerékgyártó István: Rükverc)
Tiszatáj, 2013/5.

Cukorba mártott történelem (Fehér Béla: Kossuthkifli)
Kortárs, 2013/5.

A gyáva szív és a boldogság (Cserna-Szabó András: Szíved helyén épül már a halálcsillag)
Kalligram, 2013/6.

Véletlenek vagy választások (Kőrösi Zoltán: Magyaroka)
Kalligram, 2013/7-8.

Megszállott kérdező (Krasznahorkai László: Megy a világ)
Kalligram, 2013/9.

A magány és a számok (Borbély Szilárd: Nincstelenség)
Kortárs, 2013/11.

Finomság és erő (Tóth Krisztina: Akvárium)
Kalligram, 2013/12.

Egymásra író sorsok (Flóri Anna: Érkezési oldal)
Könyvesblog, 2013.

Olvasó a vízben (Lanczkor Gábor: Folyamisten)
Litera, 2014 szeptember 13.

A szerelem tájai (Greccsó Krisztián: Megyek utánad)
Bárka, 2014/9.

élekrájzba csomagolt korrajz (Tompá Andrea: Fejtől s lábtól)
Litera, 2014. november 29.

Szilánkokká pattant évtizedek (Rakovszky Zsuzsa: Szilánkok)
Kalligram, 2015/1.

Kezdetben vala a futball (Gazdag József: Egy futballfüggő naplójából)
kortarsonlie, 2015. 06.01.

Sziszüphoszi sorsok (Szilasi László: A harmadik híd)
Litera, 2015 július 3.

A brutális üresség regénye (Totth Benedek: Holtverseny)
Bárka, 2015/2.

Az átmenet(ek) nehézségei (Dragomán György: Máglya)
Kalligram, 2015/5.

Az idegenség botránya (Péterfy Gergely: Kitömött barbár)
Bárka, 2015/1.

Felnőni (Kiss László: Ki mondta, hogy jó volt)
Tiszatáj Online 2015. 09.08.

Adatokba fulladó életrajz (Spiró György: Diabolina)
Kalligram, 2015/10.

A magány változatai (Darvasi László: Isten. Haza. Csal.)
Bárka, 2016/2.

Személyes tér (Szaniszló Judit: Beenged)
Bárka, 2016/4.

A szóhordó (Darvasi László: Taligás)
Kalligram, 2016/9.

(Ön)analízis (Bartis Attila: A vége)
Kalligram, 2016/1.

A melankólia végtelen tájai (Tóth Krisztina: Világadapter)
Bárka, 2016/6.

Megtartó nők (Ugron Zsolna: Hollóasszony)
Bárka, 2017/2.

Az apokalipszis táncosai (Kiss Judit Ágnes: A halál milongát táncol)
Bárka, 2017/5.

Hiányzó ösvények (Rakovszky Zsuzsa: Célia)
Kortárs, 2017/11.

A test beszél (Szöllősi Mátyás: Váltóáram)
Kalligram, 2018/1. (január)

Egy „forradalmi hős”(Potozky László: Égéstermék)
Pannon Tükör, 2018/1.

Pusztulás gyerekszemmel (Totth Benedek: Az utolsó utáni háború)
Bárka, 2018/1.

(Benedek Szabolcs: A fiumei cápa)
Kortárs Online, 2018/3.

(Spiró György: Kőbéka)
Kortárs, 2018/6.

Az elágazó ösvények sivataga (Roberto Bolano: 2666)
Kalligram, 2018/4.

Sötét jóslat (Sayfo Omar: Allah tágas földje)
Bárka, 2018/3.

Elek Tibor: Grendel Lajos
Kortárs, 2018/10.

Az időről (Krusovszky Dénes: Aki már nem leszünk sosem)
Kalligram, 2018/10.

Hazatérés vagy elindulás? (Oravecz Imre: Ókontri)
Kalligram, 2018/9.

Századfordulós akcióregény (Pataki Tamás: Murokffyban vérré válik az abszint és lóvá teszi az ördögöt)
Bárka, 2018/5.

(Szeifert Natália: Az altató szerekről)
Kortárs, 2018/07-08.

Egy nagy de (Vida Gábor: Egy dadogás története)
Pannon Tükör, 2018/3.

Végeles keresés (Szöllősi Mátyás: Simon Péter)
Bárka, 2019/2.

„szóalapú tájkép” (Szálinger Balázs: 361)
Pannon Tükör, 2018/6.

Bálint Tamás: Hibalista
Kortárs, 2018/10.

Gál Soma: Sármesék
Kortárs, 2018/10.

A balladák vége (Muszka Sándor: Szégyen)
Bárka, 2019/1.

(Acsai Roland: Csonthavazás)
Kortárs, 2019/3.

(Milbacher Róbert: Léleknyavalyák)
Kalligram, 2019/3.

Mindennapi mágneseink (Mán-Várhegyi Réka: Mágneshegy)
Kalligram, 2019/4.

(Papp-Zakor Ilka: Az utolsó állatkert)
Kortárs, 2019/4.

Kizárva és/vagy bezárva (Mécs Anna: Gyerekzár)
Pannon Tükör, 2019/2.

Cinizmus és ártatlanság (Mucha Dorka: Puncs)
Pannon Tükör, 2019/4.

Nyelvi mimikri (Szendi Nóra: természetes lustaság)
Kalligram, 2019/5.

Bodor Ádám: Sehol
Kortárs, 2019/7-8.

Karcolatok a Kék Acélból (Juhász Tibor: Salgó blues)
Tiszatáj, 2019/7-8.

Dékány Dávid: Dolgok C-nek
Kortárs, 2019/10.

Egressy Zoltán: Hold on
Kortárs, 2019/11.

Napok és másnapok (Mesterházy Balázs: Gesztenye place)
Tiszatáj, 2020/1.

A magyar Faust képtelen kalandjai (Győrei-Schlachtovszky: Magyariné szeretője)
Kalligram, 2020/2.

Darvasi László: Magyar sellő
Kortárs, 2020/3.

Patyik Fedon mindig nyitott kabátja (Regős Mátyás: Patyik Fedon élete)
Bárka, 2020/2.

Solymosi Bálint: Vakrepülés
Pannon Tükör, megjelenés alatt

KOLOZSI ORSOLYA (tanulmány)

Egy zsákutca és helybenjáró hősei

„A mi utcánkban por van, szegénység, és egy csomó félbehagyott álom, élet...”

A mai magyar irodalmi kritika és irodalomtörténet-írás egyik legfontosabb adóssága Tar Sándor életművének feldolgozása. Bár úgy tűnik, teljes a konszenzus a szerző kvalitásait illetően, mégis feltűnő hallgatás övezi a korán lezárult, így nem is túlságosan nagy terjedelmű korpuszt. Nemhogy monográfia nem készült eddig, de a hosszabb, részletesebb tanulmányok, szövegelemzések is hiányoznak. Ugyan jó néhány kritika és beszélgetés akad, mely ötleteket vázol fel, irányokat jelöl, ám ezek szinte mindegyike kibontatlan maradt. Irodalmunk legfontosabb véleményformálói, közösségei nem csak abban értenek egyet, hogy Tar Sándor jelentős író, de az életműve körül kialakult, szinte üvöltő hallgatás okait is nagy egyetértésben határozzák meg. Az egyik ilyen, sokat emlegetett ok egyértelműen az író életrajzához kötődik: az 1998-ban napvilágra került ügynökműlt talán egy generáció számára teszi tabuvá az írásokhoz való közeledést. Másik érv az írások, a kötetek közötti színvonal-ingadozás, egyenetlenség. Harmadik – és egyben legerősebbnek látszó – ok a Tar-szövegek „korszerűtlensége”, a kortárs szövegalkító eljárásoktól való eltérése. A nyolcvanas-kilencvenes évek domináns irodalomelméleti diskurzusai egyszerűen képtelenek voltak fogást találni ezeken a látszólag teljesen egyszerű, áttetsző szövegeken. Az ún. szövegirodalom térnyerése közepette felbukkant szociografikus, realista jellegű irodalomhoz egész egyszerűen nem volt fegyvertár, s meglehet, azóta sincs.

A mi utcánk kapcsán az egyértelműen pozitív kritikái visszhang egyik hangjaként Szilasi László jegyezte meg a következőket: „Ha az ember Tar Sándort olvas, apránként elfelejti, mert a szöveg elfeledteti vele mindazt, amit az irodalomról általában tudni vélt, és azt gondolja: ez a beszéd, a többi csak maki-maki. Nyitott szemmel belebámul az iszonyatba, eltöpreng azon, hogy valójában miért is gondolja annak, hogy mindezt hogyan nem vette észre eddig, meg hogy hogyan nézheti ezt valaki folyamatosan, higgadt, pontos kitartással, majd próbálja elhinni, de nagyon erősen, hogy mindez mégiscsak fikció, hogy nem része a való világnak. De akkor már késő.”^[1] Az idézett kritika a lényegre tapint, kiválóan megragadja azt a döbbenetet, mellyel a Tar-szövegek olvasása során találkozunk. Azt az élményt, mely megtorpanásra készítet, szinte megbénít és a katarzis közepette már-már képtelenné tesz az elemzésre. Mégis, túljutva ezen az érzésen, meg kell kísérelni az elemzést, kis távolságot tartva meg kell vizsgálni ezeket a szövegeket higgadtan, alaposan, tudományosabb eszközökkel is. Bár Tar Sándor szövegei nem feltűnően teoretikusak, mégis védhető Kemény István megállapítása, mely szerint „ez rafináltabb realizmus, mint első pillantásra gondolnánk.”^[2]

Az 1995-ben megjelent, *A mi utcánk* című kötet a korpusz legerősebb darabjai közül való. Szilágyi Zsófia szerint „A csúcsidőszak Tarnál egyértelműen a nyolcvanas évek vége, a kilencvenes évek eleje.”^[3] Erre az időre érnek be Tar írásai, de még nem esnek szét, mint a lelepleződése után íródott szövegek. *A mi utcánk* – talán kijelenthető – a kilencvenes évek magyar prózájának egyik alapkötete. Több kritika üdvözli, többek között Kemény István, Keresztury Tibor, Angyalosi Gergely, a már említett Szilasi László írásai^[4] is fontos meglátásokat, elemzési szempontokat vázolnak fel, majd néhány, már a tanulmány irányába elmozduló írás^[5] is megjelenik. Ezen írások mindegyike reflektál arra, hogy Tar milyen szuggesztívan képes megidézni a vidéki munkások rendszerváltás utáni lecsúszását, hogy

milyen sokat tud a peremhelyzetben való létezésről és mennyire hitelesen képes ezt megjeleníteni. Mindenki elidőzik a műfaji kérdésnél is, azaz arra keresi a választ, regényként, novellafüzérként olvasható-e inkább a szöveg. Felfigyelnek az elbeszélésmódra is, mely egy többes szám első személyű narráción alapul, s mely függő beszédként magába olvasztja a különböző szereplők megszólalásait. A felsoroltakon túl a szociográfiai, realista jelleggel, a figurák személyiségével, a bibliai motívumokkal vagy akár a közeg által beszélt nyelvvel egyaránt lehetne foglalkozni, de az alábbiakban, némileg szűkítve a perspektívát, egy olyan sajátságra fókuszálnék, mely az egész életműben fontos szerepet kap, *A mi utcánk*ban pedig kiemelkedően hangsúlyos, nevezetesen a tér jelentőségére.

A tér problematikája különösen nagy hangsúlyt kapott az utóbbi évtizedek esztétikájában, s természetesen az irodalom, a különböző irodalomelméletek, interpretációs stratégiák sem maradtak érintetlenek az ún. *spatial turn*, azaz téri fordulat hatásaitól. A kultúrakutatás, a különböző művészeti ágak interpretációi váratlanul felismerték a tér jelentőségét, jelentésképző szerepét, azt, hogy gondolkodásunk, kultúránk és társadalmunk nem csak időbe, hanem térbe is ágyazott, s mint ilyen alapvetően meghatározza mentális konstrukcióinkat, így vizsgálatától nem szerencsés, vagy inkább lehetetlen eltekinteni. A lényegét Merleau Ponty sokat idézett, programadónak tekinthető mondata ragadja meg kiválóan: „A tér nem egy olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, hanem médium, mely által elrendeződnek a dolgok.” Jelen elemzés természetesen nem vállalkozhat ennek a kulturális, filozófiai fordulatnak átfogó, de még vázlatos bemutatására sem. Mindössze rá kíván mutatni arra, hogy nagyon erős elméleti háttere van annak, hogy a tér az elmúlt időszakban ilyen kiemelt szerepet kapott. Ez a hirtelen feléledt figyelem az irodalomra is hatással volt, a különböző interpretációk sokkal nagyobb figyelmet szenteltek – és szentelnek azóta is – a térnek a fikciós szövegekben is. Thomka Beáta – miközben a hagyományos, metonimikus narratív logika metaforikussá válásáról beszél – ezt így fogalmazza meg: „A prózai elbeszélésben megjelenő alternatív logika és a kronológia ellensúlyozása a narrációban a téridőket is átalakítja. A locusok a valószerűség, az eseménysor helyszíne, háttérfunkciót betöltő, közömbös világalkotó elemek státusától eltávolodva lényeges világalkotó, értelemalkotó tényezőkké váltak.”^[6] A fikcionalitás terét vizsgálva Faragó Kornélia is hasonló következtetésre jut: „A térkomponens jelentéstani megterheltsége lényeges mértékben nő, amint a regény olyan világteremtő elemekké avatja a tereket és a spaciális konnotációkat, amelyek jelentésmezéjét nem a szociológiai, hanem az ontológiai mozzanatok alakítják.”^[7] Amint a humán tudományokban, a filozófiában középpontba kerül a tér problematikája, úgy az irodalom, elsősorban a prózai alkotások is elkezdnek nagyobb figyelmet szentelni neki, s ennek hatására az irodalomelmélet is reagál a kérdésre. A „semmitől” hirtelen előlép a tér, és poétikai relevanciára tesz szert. Hogy Tar Sándor tudatosan vagy teljesen véletlenül reagált erre a jelenségre, nem igazán fontos. Lényeg az, hogy *A mi utcánk* esetében egyértelmű, hogy a tér, a címben jelölt utca sokkal több, mint egyszerű közeg, referenciális háttér.

A *Beszélő*ben megjelent szövegek kötetbe szervezéskor *A mi utcánk* címet kapták, mely már önmagában is jelzi a tér kiemelt, jelentésszervező szerepét. Egy utca lesz itt a legfontosabb helyszín, sőt talán nem is csak legfontosabb helyszín, hanem címszereplő. Egy utca, mely „harminc-negyven ház a falu szélén, az elején kocsmá és buszmegálló, lakóinak fele nyugdíjas vagy munkanélküli segélyből él, azt se tudják, hogyan”.^[8] Az utca neve korábban Ságvári, majd Radnóti, de mindenki csak Görbe utcaként ismeri. A félig kész, sok esetben kalyibává amortizált épületek nem viselnek házszámokat sem, a postás és a helyiek ismernek itt mindenkit, más meg erre úgysem jár. Az alig egy kilométernyi, aszfalt nélküli utca egy domboldalon terül el, eredetileg egy patakig ereszkedett, de a patak már eltűnt, csak bozót van a helyén. Az Alföldre lokalizálható falu kis utcájában csupán két fa van, az egyik egy Bélának

nevezett akácfa. Az utca elején található buszmegálló jelenti az összeköttetést a közeli várossal, Debrecennel, de mivel a lakók nagy része munkanélküli, nem igazán mozdul innen senki. Az utca végénél megy el a vonat, de ez is csak egy nap háromszor, hogy az elhagyatott, világvégi hely kietlenségét, kapcsolatok nélkülségét még jobban kiemelje. A Görbe utca ráadásul nem csak a falu legszélső utcája, hanem egy feltúrt, gödrös rét el is választja attól, az itt élők a periféria emberei, egzisztenciái, nem kérdés. Az utca elesett, szükségtelenné váló, sok esetben véglényként vegetáló lakói furcsa közösséget alkotnak, melyet leginkább az utca négy kocsmája, alkoholfogyasztásra alkalmas boltja köt össze. A Misi presszó, Sarkadi Piroska borkimérése, Pintér kocsmája, valamint a helyi kisbolt. Ide járnak inni, cigarettázni, beszélgetni az utca lakói, jobbra azért, hogy ne legyenek egyedül, meg hogy elfogyasszák a túléléshez szükséges alkoholmennyiséget. Ez a nem kevés alkohol az egyetlen alternatíva, menekülési útvonal a kibírhatatlan valóságból.

Az utca legfontosabb jellemzőinek felvázolása után érdemes megnézni, mi mindennel hozható összefüggésbe ez a jól körülhatárolható tér azon túl, hogy konkrét helyszínt ad a szövegek történéseinek. Egyik legfontosabb funkciója egyértelműen a szerkezet létrehozásában keresendő. *A mi utcánk* elbeszéléseit ugyanis az a sajátság fűzi egybe, hogy a történetek szereplői mind az utca lakói és a történések nagy része (leszámítva a múlt egy-egy epizódját) ebben az utcában játszódik. A sokat firtatott kérdésnek (olvasható-e regényként, de legalábbis novellafüzérként ez az elbeszéléskötet?) ez a strukturális megoldás ad alapot. A Görbe utca nyomorban és kiszolgáltatottságban rokon figuráit az együttlélés, az egy helyszínen való vegetálás képes valamiféle közösséggé alakítani. A visszatérő szereplők, történések úgy képesek rendbe szerveződni, az olvasó számára összeállni, hogy az utca adja hozzá az alapot. Vida bácsit, Hesz Jancsit, Ocsenást, Sudákat, Dorogit és a többieket persze nem csak az egy utcában való lét köti össze, hanem kilátástalan életük, de mivel egyazon utcában viselik ezeket a hasonló sorsokat, ez az utca is azt fogja jelenteni, amit a benne lakók. Metaforájává, szimbólumává válik az alkoholizmusnak, a lesüllyedtségnek, a teljes reménytelenségnek. Nem véletlen, hogy ebbe az utcába nem költözik más, csak aki vegetálni jön ide, hiszen ez valójában egy társadalmi elfekvő. A Tar-kötet utcája tehát a történések hátttere, ugyanakkor strukturáló elv és metafora is egyben.

A megszokott eljárásokhoz képest talán furcsa lehet, hogy a tér kapja a legfontosabb összetartó funkciót, hiszen ezt a szerepet legtöbbször az idő, a kronológia tölti be. Azonban a kötet elbeszélései által bemutatott történések egymáshoz való viszonyát vizsgálva látható, hogy itt nem az idő a főszerep. Vannak ugyan események (pl. az öreg Vida tüdőbeteg fiának halála, temetése, a katolikus pap ásatásai stb.) melyeket sorrendbe tudunk rendezni, de a legtöbb szöveg történetéről nem derül ki pontosan, hogy a többi esemény között hol az időbeli helye, az egyértelmű sorrend felrajzolása, visszakövetkeztetése nem lehetséges. Az idő és a tér „párharcát” ezúttal egyértelműen a tér nyeri. A Tar Sándor világához sok tekintetben hasonló Bodor Ádám szövegeinek kiváló ismerője, Pozsvai Györgyi így fogalmaz *A Sinistra körzet* tér- és időszerkezete közötti viszonyt vizsgálva: „A zárt és állandó tér magához bilincseli az időt. Azaz a helyszín azonossága és változatlansága megbolygatja a linearitást, s így a tér, a kör(zet) formájához alakul: íve magába zárul. A tempus a locussal lesz egyenértékű. Ilyenképpen a teleologikusságtól, a finalitástól a világ eleve meg van fosztva. A kiüttlanság állapota a térségre vetül.”^[9] Bár e sorok egy másik szövegre vonatkoznak, megállapításaik *A mi utcánkra* nézve is tökéletesen igazak, eltekintve természetesen az utca és a körzet alakjának nyilvánvaló eltérésétől. Az állandó, a fikció keretein belül soha el nem hagyott helyszínen megáll az idő, nem telik és nem múlik, nem tart semerre. Igaz, itt nem körszerűen zárul magába, mint Bodor körzeténél, hiszen az utca egyenes, de mivel ez egy sehova nem tartó, sehonnan nem induló zárványszerű zsákutca, a teleologikusság metaforájaként ez sem működtethető. Épp

ellenkezőleg: a célnélküliség szimbóluma lesz az utca formája, kezdet- és végnélkülisége. A Görbe utca lakói mintha kiestek volna az időből, bár múltjuk általában van, jövőjük soha nincs. A szépreményű, boldog életre készülő gyári munkások nagy tervekkel, esetleg szép emlékekkel érkeznek ide, de ez az utca foglyul ejti őket, elveszi a jövőt. Befogadja a perifériára sodródottakat, de cserébe nem ígér semmit, teret ad, de időt, reményt, előrehaladást nem.

Érdekes, hogy az utca, melynek elején egy buszmegálló van (ide érkezni lehet), vasúti síneknél végződik, ami akár a halál metaforája is lehetne, de a helyzet nem ilyen egyértelmű. A *Doroginé Mancika* című elbeszélés címszereplője egyik délután szépen felöltözik és kifekszik a sínekre, feltehetően öngyilkossági szándékkal. Az utca kocsmáiban téma is ez, mégsem tesz senki semmit, hiszen jól tudják, itt csak napi három vonat halad át, s mivel a legutolsó, a negyed hatos is elment már, jó darabig nincs mitől félni: „És otthagyta? Nem is húzta el onnan, kérdezte Piroska néni, még elüti a vonat! Az már elment...”^[10] Doroginét aztán az ura viszi haza, a megaláztatáson túl nem esik baja, mintha ez is azt sugallná, hogy ebből a nyomorúságos létből a halál sem vezethet ki, s noha mindenki erre vár, mégis végigélik, ami adatott. Az utca egy csapdaszerű tér, mely lakóit és az időt is megállítja, valamiféle kilátástalan változatlanságba vagy éppen mozdulatlanságba dermedti.

A Görbe utca mint egy mágnes tarja meg az oda vetődőket és nem engedi tovább, kiszakítva őket az időből. A statikusság és mozdulatlanság tere ez, mely nem ad menekülési lehetőséget, hacsak nem az alkohol „mámorát”, mely természetesen egyre kevésbé mámor, sokkal inkább létszükséglet. Az utcán belül kiemelt fontosságú helyek azok, ahol alkoholhoz lehet jutni, ahol el lehet időzni kicsit a többiek társaságában, ami valamiféle menedéket, második otthont, sőt sokszor az otthonnál is biztonságosabb oltalmat biztosít. A kisbolt, de elsősorban a Misi presszó és Piroska néni talponállója jelentik azokat a helyeket, melyek mintha szabadulási pontok lennének ebben a kiúttalanságban. A különböző helyszínek, terek tipizálását is megkísérlő Faragó Kornélia a következőket jegyzi meg a kocsmákról: „A kocsmák zárt térként (...) olyan szociopetális térformaként fogható fel, amely nem zárja ki a külvilág hatásait.”^[11] Az utca nyitott teréhez képest ez egy zárt tér, mely azonban nyitottságot is képvisel, hiszen kapcsolatban van a külvilággal, oda – elvileg – bármikor, bárki beléphet (szemben az otthonnal). A szociopetális terek jellemzője, hogy a magán- és a közterek egyfajta keverékeként léteznek, s ilyenformán kevésbé bensőségesek, mint a házak, lakások tere, mely nem nyitott bárki számára. *A mi utcánk* szereplői mégis ide menekülnek otthonaikból, melyek nem képesek betölteni az otthonok hagyományos funkcióit.

A magánszféra itt többnyire nem csak fizikai, hanem mentális szempontból is élhetetlen. Az utca „kopár, rendezetlen, piszkos udvarokkal, legyekkel, bűzlő trágyahalmok, klozetok ajtó nélkül, az új házak is ott hivalkodnak egy-egy szemétdomb tetején, a legtöbb vakolatlan, az ablakok berakva téglával...”^[12] A reménytelenség utcájában az otthonok is sivárak, üresek, boldogtalanok. Vagy régi vályogviskók, vagy hatalmasra tervezett, de félbehagyott, sokszor víz és fűtés nélküli házak ezek, melyekben vagy van valaki, akitől az ott lakó szabadulni igyekszik (anyósa, veje, halálos beteg fia, magatehetetlen felesége stb.), vagy egyszerűen csak azért menekül, mert képtelen maga maradni valamikori reményei, félbehagyott sorsának romjai között. A magánszféra nem képes menedéket nyújtani, elzárni a boldogtalanságtól a szubjektumot. Éppen azért – és ez rendkívül fontos egy térszempontú elemzésnél –, mert a boldogtalanság és a keserűség nem kívülről, hanem belülről emészti áldozatait. A kint és a bent között nincs is valódi oppozíció itt, ahol már nincs menekvés semerre. Az ellentétpár is értelmét veszti, bezárkózhatnak vagy „kimenekülhetnek” a világba – egyik sem segít.

A korábban már tárgyalt statikusság, a kimerevült idő, a tér szinte egyneművé, homogénné válása még egy kérdést felvet. Az irodalmi hősök között rendkívül gyakori figurák a különböző vándorok. Azok a szereplők, akik megérkeznek, elindulnak, különböző helyeket járnak be, tapasztalatokat szereznek és változnak. Az utazás kronotoposza nem csak egy térben, időben történő mozgást jelent, hanem ezzel együtt jellemfejlődést, (ön)megértést, sorsok változását, tehát az epikus szövegek minden szegmensére kihat. De Tar Sándor szövege mintha éppen ennek a jól ismert típusnak, az úton-lét és az utazás metaforájának ellentétét igyekezne kidolgozni. Hősei tulajdonképpen anti-vándorok, olyan emberek, akik legfeljebb érkezők valahonnan, de nem mennek tovább, megkötnek a poros utcában. Ha van a szereplőknek vándor-típusa, akkor Tar figurái a helyben maradás hősei. S ha a vándorláshoz az önmegismerés, a terek bejárásából, a Másikkal való szembesülésből az önmagunkhoz való eljutás képzelet társul, akkor a helyben járó hősök azok, akik nem jutnak el sehová, így önmagukhoz sem. Ahogyan a szereplőket körbevevő külső tér sivár és üres, úgy a bennük lévő belső „térrel” is elmondható ugyanez. A hozzájuk kapcsolódó mozgás, azaz a mozgás hiánya is paralel: nem történik semmi sem bent, sem kint, nem változik semmi, jellemfejlődéseknek nincs nyoma. A teleologikum szinte minden formája hiányzik ebből a világból, ezekben a szövegekben. Nincs cél, nincs jövő és nincs előrehaladás.

A Görbe utca annyira periféria, hogy innen nincs merre tovább – a hamvába holt remények kilátástalan, változatlan tere ez. Csupán egyvalaki – aki egyébként kivételt képez azzal, hogy nem az utca lakója – igyekszik valamiféle szakralitással felruházni az utcát. Végső Márton, a református lelkész nem képes feldolgozni, hogy Isten ege alatt létezhet ilyen hely. „Ezeket? Isten? A saját képére?”^[13] – gondolkodik el az utca lakóiról, akiket nem ért, s akik épp ezért rendkívüli módon felkeltik érdeklődését. Bár ezt soha nem mondja ki, valószínűleg a világrend állna helyre benne, ha valami érdekes régészeti leletet fedezne fel itt, ezen a szó szerint Isten háta mögötti helyen. „...meg a református pap, aki a falu történelmét írja már vagy harminc éve, és azt reméli, hogy valami igazi régészeti lelettel a semmitmondó történet valami szenzációs fordulatot vesz.”^[14] Ő az, aki reménykedik abban, hogy mégiscsak valami cél adható ennek a „történetnek”, értelem ennek a helynek, ha más nem, régi leletek feltárásával. Jellemző, hogy a változást ő sem a jövőtől, hanem voltaképpen a régmúlttól várja. Segítséget abban, hogy a Görbe utcának mégiscsak valami „haszna”, célja, jelentése legyen. De nem lesz.

A Görbe utca speciális helyként való értelmezésébe Foucault heterotópia-elméletét is be lehet vonni. A francia filozófust – mint pályája során oly sokszor – azok a helyek foglalkoztatják, „melyeknek megvan az a különleges tulajdonsága, hogy kapcsolatban áll az összes többivel, ám olyan módon, hogy eközben felfüggeszti, közömbösíti vagy visszajára fordítja az általa megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött kapcsolatokat.”^[15] Ezeket, a hagyományos terekkel egyszerre kapcsolatban álló, azokat mintegy kifordító tereket két nagy csoportra osztotta: utópiákra és heterotópiákra. Míg előbbiek léte irreális, addig utóbbiak valóban létező, kézzelfogható, azonosítható terek, melyeket Foucault két nagy csoportra oszt: a válság egyre inkább eltűnőben lévő heterotópiái és a deviancia heterotópiái. A deviancia heterotópiái azok a helyek, „ahol azokat az egyéneket helyezik el, akiknek a viselkedése az átlaghoz, illetve a megkövetelt normákhoz képest deviánsnak minősül”.^[16] *A mi utcánk* tere ennek a feltételnek egyértelműen megfelel, hiszen a Görbe utca azok gyűjtőhelye, akiktől a társadalom szabadulni akar, akiket a perifériára utal, mintegy láthatatlanná téve őket. Deviánsak az itt lakók, hiszen nem dolgoznak, isznak, és semmi, de semmi jövőképük nincsen, egyértelműen képtelenek beilleszkedni a társadalomba (másik kérdés, hogy nagyrészt önhibájukon kívül kerülnek ebbe az állapotba). Ők a társadalom kitzasztottjai, akik térben is elkülönülnek a „normális” világtól. Ugyanakkor létükkel tükröt tartanak annak a világnak, mely kivetette őket. Így tehát nyugodtan értelmezhető ez az utca a deviancia heterotópiájaként. Foucault vázlatos problémafelvetése

különböző elveket határoz meg, melyek többé-kevésbé teljesülnek egy heterotópiában (ezekből nem teljesül mind, vagy nem egyértelműen). Az egyik ilyen alapelv szerint „a heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk: a heterotópiák működése csak akkor teljesebb, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonyában: így tűnik elő, mennyire heterotopikus hely a temető...”[17] A temető ideje ugyanis akkor veszi kezdetét, mikor az emberi élet elvész, mikor az egyén belép „szertefoszlásának és eltörlődésének kvázi-örökkévalóságába”.[18] Bár a Tar Sándor kötetében megjelenő utca nyilvánvalóan nem temető, hasonló vonásokat kétségtelenül mutat. Innen sem kínálkozik visszaút, s itt is vége szakad a voltaképpeni „normál” időnek, a szereplők biztos – ha egyelőre még nem is fizikai – megsemmisülésük és szertefoszlásuk zárt és időtlen terébe lépnek, mely nem is élet már, csak lassú, kínnal teli vegetáció. A Görbe utca – képletesen értve – az élve eltemetettek gyűjtőhelye. Másik alapelv szerint a heterotopia nyitások és zárások rendszere, mely elszigeteli, ugyanakkor átjárhatóvá, befogadóvá is teszi a speciális teret. A heterotopikus helyekre nem juthatunk be csak úgy, hanem át kell esni bizonyos beavatási szertartáson, szertartásokon. Bár a térbe bárki betévedhet, valódi bejutást csak bizonyos gesztusok megtétele jelent. A Görbe utcán is végigmehet bárki (bár ez ritka jelenség, a postáson és a már említett lelkészen kívül nemigen vetődik erre senki), de mégis kívül reked, nem lesz a tér valódi része. A beavatás itt egyértelműen az ivás, a kocsmában történő kollektív lerészegedés. Az ide érkező újoncok csak ezen „próbatétel” után válhatnak a közösség, a tér teljes jogú tagjává.

A mi utcánk kapcsán nyilván még kérdések egész sora merülhet fel, érdemes lenne elgondolkodni például azon, miért hívnak itt mindenkit máshogy, mint az anyakönyvezett neve, vagy azon, hogy külön személyiségek-e a kötet szereplői, vagy csupán egyazon típus különböző megvalósulásai. A referencialitásról, a rendszerváltás utáni időszak nagy veszteségeiről, ennek a rétegnek a hiteles bemutatásáról, a sajátos, ironikus humorról is lehetne írni. A fentiekben azonban csupán egy térszemponitú értelmezés igyekezett bizonyítani azt, hogy Tar Sándor szövegei igenis érdemesek az alapos végiggondolásra, realista jellegük nem ad felmentést a szoros és értő olvasás és interpretáció elvégzése alól.

[1] Szilasi László: Magyar Narancs, 1995. július 13. 35.

[2] Kemény István: A vegetálás szépsége. Alföld, 1996/5.

[3] Gonosz történetek. Péntek Ádám beszélgetése Szilágyi Zsófiával és Horváth Csabával. Újnautilus, 2011. február. (<http://ujnautilus.info/gonosz-tortenetek/>)

[4] Kemény István: i. m.; Keresztury Tibor: Nekünk már késő. In: Uó.: Kételyek kora. Magvető, Budapest, 2002; Szilasi László: i. m.; Angyalosi Gergely: Könnyek és röhögés. Határ, 1995/5–6.

- [5] Ld. Kálai Sándor több tanulmánya.
- [6] Thomka Beáta: Térnyelv és temporalitás. In: Uő.: Beszél egy hang. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 88.
- [7] Faragó Kornélia: A fikcionalitás tere. In: Uő.: Térirányok, távolságok. Forum Könyvkiadó, 2001. 43.
- [8] Tar Sándor: A mi utcánk. Magvető, Budapest, 1995. 5.
- [9] Pozsvai Györgyi: Bodor Ádám. Kalligram, Pozsony, 1998. 151.
- [10] A mi utcánk, 30.
- [11] Faragó Kornélia: Térrelvű motívumformálás a toposz-nyelvben. In: Térirányok, távolságok. 115.
- [12] A mi utcánk. 61.
- [13] A mi utcánk, 60.
- [14] A mi utcánk, 51.
- [15] Michael Foucault: Elterő terek. (Ford. Sutyák Tibor) In: Uő.: Nyelv a végtelenhez. Latin betűk, Debrecen, 2000. 149.
- [16] Michael Foucault: i. m. 151.
- [17] Michael Foucault: i. m. 152.
- [18] Michael Foucault: i. m. 152.

Kolozsi Orsolya

„*tisztáznom kellene, csak úgy, magamnak...*”¹
(Beckett és Tandori)

Tandori Dezső a kortárs magyar irodalom egyik kiemelkedő és egyben rendkívül különös alakja. A hatvanas évek elején válik a hazai irodalmi élet meghatározó szereplőjévé, és szövegei azóta is folyamatos érdeklődésre tartanak számot, időnként megdöbbennek, kérdések felvetésére készítetik az olvasókat, vagy okoznak vitákat a különböző felfogású kritikusok között. A Tandori-életmű (mely természetesen még korántsem lezárt) nem csak egyedülálló terjedelme miatt figyelemre méltó, hanem azért is, mert a hatalmas anyag egy kísérletező, a legkülönfélébb műfajok világában otthonosan mozgó, rendkívül felkészült és művelt alkotó képét rajzolja elénk. Ennek a nagyfokú összetettségnek, a stílusok és hangok sokféleségének, az újításra való készségnek és törekvésnek az egyik alapja vélhetően a szerző legendás fordítói munkásságában keresendő. A fordítások készítése folyamán szükségszerűen nem csak felszínesen, hanem igen alaposan, az írás során mintegy belülről megismeri a legkülönbözőbb alkotói eljárásokat és szövegeket, melyek közül jó néhány maradandó hatásúnak bizonyul és a későbbiekben kiemelt szerepet játszik saját írásaiban is, az intertextualitás szinte valamennyi változatában. A Tandori-szövegeket kutatva rengeteg szerző, illetve szereplő nevével találkozhatunk, mind a magyar-, mind a világirodalom területéről, akik a művek által létrehozott szövegvilág állandó, gyakorta visszatérő szereplőivé válnak, s meglehetősen szisztematikussággal kirajzolják a szerzőjük által preferált irodalmi kánont. Az egyik gyakran citált, megszólított vagy valamilyen formában megidézett író Samuel Beckett. A továbbiakban azokat az okokat igyekszem feltárni, melyek miatt az író szerző figurája, valamint bizonyos művei kiemelt jelentőségűek Tandori számára, s a feltételezett okok érvényességét megpróbálom a Becketthez valahogyan kapcsolódó versek² segítségével megerősíteni.

Samuel Barclay Beckett író származású, angol és francia nyelven egyaránt alkotó drámaíró, regényíró, költő és esszéista. A huszadik század irodalmából Joyce és Proust

¹ Tandori Dezső: *Murphy: N.E.M.* In: Tandori Dezső: *Még így sem.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 104.o.

² A prózai szövegek hatalmas mennyisége miatt a dolgozat nem vállalkozik az ezekben található utalások feldolgozására, kizárólag a kevésbé terjedelmes lírai munkákat veszi figyelembe, és ebből is különböző, később még említett szempontok alapján szelektál.

munkássága foglalkoztatja különösen, utóbbiról 1931-ben könyvet is ír³, mely a Proust-szakirodalomban máig jelentős anyag, annak ellenére, hogy Beckettről jóval többet elárul, mint amennyit az alanyul választott szerzőről. A regényíró Beckett⁴ átmenetet képez a századelő nagy újítói (Kafka, Joyce, Proust) és a nouveau roman későbbi nemzedéke között. Verseire a szürrealista irányzatokhoz kötődő automatikus írás, valamint T.S. Eliot munkássága hat leginkább, amit 1936-ban megjelent *Echo's Bones* című kötete is kiválóan példáz. Bár, - mint a fenti pár sorból is kitűnik -, a líra és a próza műnemében is alkot, drámái⁵ hozzá meg számára az igazi sikert, és kanonizálását is jobbra ezeknek köszönheti. Közülük is talán a legismertebb a *Godot-ra várva* című, melynek hősei, Estragon és Vladimir, egy teljesen elidegenedett világban élnek, és ebben a kiüresedett, jelentés nélküli helyzetben is jelentést, értékeket keresnek, ám ez az elvárásuk az adott körülmények között teljesen abszurd és lehetetlen. Drámáinak többsége ehhez hasonló helyzeteket, a világba vetett egyén életének lehetetlenségét, paradox voltát problematizálja, s ezért válik az abszurd dráma emblematikus szerzőjévé.

A kérdést, - hogy miért fontos Tandori számára Beckett - talán legésszerűbb a kettejük és szövegeik közötti hasonlóságok felderítésével megválaszolni. Ennek során elsőként talán a két alak és irodalmi tevékenységük közötti párhuzamokat érdemes megvizsgálni. Jóllehet ez a szempont a Szerző halála⁶ óta túlhaladottnak tűnik, vizsgálata talán nem teljesen tanulság nélküli, különösképpen, ha figyelembe vesszük, hogy Tandori nemcsak a Beckett-szövegek által létrehozott lehetséges világok eseményeit, szereplőit, hanem gyakran magát a szerzőt, vagyis a Beckett név mögött rejtőző, nyilvánvalóan fiktív, de mégiscsak a hús-vér szerzőhöz kötődő figurát is tematizálja. Beckett, mint személyiség, mint magatartásforma is fontos számára:

„De hogy ja, Beckett – „könnyű, hogy

Beckett, Beckett...”

*Beckett, Beckett. Hogy egy fotón láttam,
megy, hátán táská átvetve, képaláírás: ő nem*

³ Samuel Beckett: *Proust*. Európa Könyvkiadó, 1988. (ford.: Osztoivits Levente)

⁴ Művei magyarul, a magyarországi megjelenés dátumával: *Murphy* (1972) *Molloy*, *Malone meghal*, *A megnevezhetetlen* (1987), *Előre vaknyugatnak* (1989), *Mercier és Camier* (1993), *Meglehetősen jó nőkről álmodom* (2004)

⁵ Samuel Beckett: *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970.

⁶ Utalás Roland Barthes közismert elméletére, mely irodalomelméleti fordulatnak is tekinthető, s kimondja, hogy a szerző személye és a hozzá kapcsolódó elemek, önéletrajzi adatok az általa írt szöveg vizsgálatokor teljesen irrelevánsak. Roland Barthes: *A Szerző halála*. In: R.B.: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest, 1996.

*ment sehova, ő mindig csak ment.*⁷

A szerzők személyének, az élettörténet ismerete alapján kirajzolódó jellemzők vizsgálatakor több hasonlóságra is bukkanhatunk. Ezek közül az egyik épp a biografikus szerző rejtőzködése, fikcióba menekülése. Beckett 1969-ben megkapja az irodalmi Nobel-díjat, melyet nem vesz át, sőt, a díjjal kapcsolatban semmiféle fórumon nem nyilatkozik. Párizsi kiadójának egyik képviselője, Jerome Lindon erről a következőképpen nyilatkozik: „Képtelen vagyok elképzelni őt, amint Stockholmba utazik a díj átvételére, s amint beszédet mond. Soha életében nem tartott szónoklatot, soha nem adott interjút és nem beszélt a nyilvánosság előtt.”⁸ Mint látható, Beckett gesztusának hátterében nagy valószínűséggel nem valamiféle politikai megfontolás áll, és nem is a figyelemfelkeltés sajátos formája, hanem egy valóban elszánt háttérben maradás, rejtőzködés, annak érdekében, hogy a művek által teremtett fiktív világ és a szerző életrajza, konkrét személye még véletlenül se fonódjanak össze. Ha nem is ennyire radikálisan, azért Tandori esetében is beszélhetünk távolmaradásról, hiszen interjút szinte sosem ad, felolvasásokat nem tart, közszereplést csak a legkritikább esetben vállal, s bár műveivel folyamatosan jelen van, személyéről nem sokat árul el. Ezzel szoros összefüggésben van a következő hasonlóság: az elzárkózás, a hús-vér szerző eltüntetése a név mögé, azt eredményezi, hogy a név önálló életre kel, és nem is egy bizonyos személy jelölőjeként értelmezhető, hanem emblémává válik, olyan „irányzatot” jelölve, melynek alapítói és követői is kizárólag az említett szerzők maguk, és senki más. A harmadik közös vonás – még mindig elsősorban az életrajzhoz kötődő jelenségek vizsgálatánál maradván – pedig nem más, mint meglehetősen széles körben való ismertségük. Beckettről és Tandoriról is „mindenki” hallott már⁹, köszönhetően annak, hogy mindketten központi helyet foglalnak el a jelenleg meghatározó irodalmi kánonokban. Beckett esetében ez egyelőre biztosnak tűnik, de Tandori esetében is megelőlegezhetjük, hiszen a hazai irodalomnak már most megkerülhetetlen szövegvilágát hozta létre. Mindkét szerző széles körben ismert tehát, még akkor is, ha ez nem feltétlenül jelenti a szövegek ismeretét is egyben. Sőt, alaposabb szövegismeretről, konkrét szövegek hatalmas olvasottságáról valószínűleg egyikük esetében sem beszélhetünk, ami ellentmondani látszik ismertségüknek, elismertségüknek. Mint ahogy Almási Miklós fogalmaz a *Godot-ra várva* befogadásának kapcsán: „*Godot*-ról, titkáról összehasonlíthatatlanul többen vitáznak,

⁷ Tandori Dezső: *Na ja, Beckett; könnyű: „Beckett...”* In: T.D.: *Az Óceánban*. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2002. 157.o.

⁸ Pest Megyei Hírlap, 1969. október 25.

⁹ Ha másért nem – és itt a magyar anyanyelvű olvasókat értjük elsősorban – hát azért, mert a középiskolai tankönyvekben mindketten szerepelnek.

mint ahányan a darabot látták.”¹⁰ Azt is mondhatjuk tehát (mivel gyakran igen nehezen olvasható szövegekről van szó), hogy legtöbben a Tandori - illetve Beckett – jelenséget ismerik, nem pedig ezen szerzők műveit.

A szerzők, illetve az irodalomban betöltött szerepeik, befogadókra tett hatásuk tárgyalása után érdemes figyelmet szentelni az összehasonlítás lényegibb és relevánsabb részének, mely Tandori Becketthez való viszonyát már konkrét szövegek segítségével járja körül. Nehéz, ha nem éppen lehetetlen feladat megoldására vállalkozna az, aki megkísérelné fontossági sorrendbe állítani a Tandori számára fontos szerzőket, de annyi talán megállapítható, hogy a világirodalom szerzői közül Rilke, Kafka és Salinger mellett talán Beckett az egyik leglényegesebb. Ez a hangsúlyos szerep vagy oka, vagy következménye annak, hogy lefordítja Beckett legelső regényét, a *Murphy*¹¹-t, néhány elbeszélését¹², valamint több versét¹³. Tandori versesköteteiben rendszeresen visszatér a Beckett tematika, és észrevehető az is, hogy ezek a művek szinte kizárólag a *Murphy*-vel és *Az utolsó tekercs* című drámával dialogizálnak. Tandori számára, -és ezt több írásában explicit kifejti – a Beckett életműből ezek a legfontosabb szövegek. A dolgozat továbbiakban ezek közül kizárólag azokkal a versekkel foglalkozik, melyek valamilyen formában Beckett első regényével létesítenek párbeszédet, melyről a *Murphy* új magyar kiadásának előszavában Tandori a következőket írja: „...nem kapta fel a prédaleső publicisztika, ezért nem lett sznobok csemegéje. Ezért maradt meg számunkra mindmáig fölfedezendőnek (...) a XXI. században is üdítő remekműnek...”¹⁴

A két életművet meghatározó elképzelések közötti hasonlóságok a következő kulcsszavak segítségével tűnnek leginkább megragadhatónak: a semmi, a személyesség, valamint a befogadóval való kapcsolattartás. „Kétségtelen, hogy a beckett-i opusz szinte rögeszmésen kering egyetlen gondolati-művészi probléma körül: hogy lehet úgy mondani jelentőset, hogy az ember semmit se mondjon, illetve semmit sem mondva, mégis a lényegről szóljon. Vagy a művészi kifejezésnek ugyanezt a gondját másképp kifejezve: hogyan lehet a Semmi képébe tömörítve mégiscsak kifejezni a teljes valóságot, ha nem is tárgyi értelemben.”¹⁵ A Tandori-életműről elmondható ugyanez. Az ő esetében a minden-leírás végletekig hajtott eljárása valójában a semmi megírása, a semmi problematikájának a beckettitől eltérő, de azonos alapokra visszavezethető megközelítése. A minden-leírás kérdését Farkas Zsolt is feszegeti

¹⁰ Almási Miklós: Tragédiák a szemétkosárban (utószó). In: Beckett: *Drámák*, 1970.

¹¹ Samuel Beckett: *Murphy*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972. ; S.B.: *Murphy*. Carthaphilus kiadó, 2003.

¹² *Az Előre vaknyugatnak* c. kötet néhány elbeszélését (*Nyugat, A vég, Semmi-szövegek*).

Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*. Budapest, Európa Kiadó, 1989.

¹³ Ezek a versek Tandori *Föld és vadon* című, 1978-ban kiadott műfordításkötetében olvashatók.

¹⁴ Tandori Dezső: Az „igazi” *Murphy*? In: *Murphy*, 2003.

¹⁵ Mihályi Gábor: A tovatűnő semmi nyomában (előszó). In: Samuel Beckett: *Murphy*, 1972

hírhedt Tandori-esszéjében: „A megragadható dolgok végeérhetetlen taxonómiájának Mája-fátyla mögött bizonyára ott a megragadhatatlanság izgató valósága. Ám Tandori túl vastagra szövi ezt a szövedéket, mert minél vastagabb e textúra, annál kevésbé látszik, hogy (sem)mi van mögötte.”¹⁶ Ezt a rendkívül jó megfigyelést, talán úgy fogalmazhatnánk át, hogy minél vastagabb e szövedék, annál kevésbé látszik mögötte bármi is, így egyre inkább képes a semmi ábrázolására. Tandori-szövegek alapvető eljárásának lényege, hogy mindent leírnak, folyamatosan rögzítenek és dokumentálnak, mindent megörökítésre méltónak, lényegesnek és fontosnak tartanak. Ez a módszer azonban –és valószínűleg nem tévedés vagy véletlen folytán –egy idő után épp az ellenkező hatást ér el, saját ellentétébe csap át, hiszen ha minden egyformán jelentős, akkor a megörökített, leírt jelenségek egyenlővé válnak, a közöttük lévő különbség megszűnik, minden egyformán lényegessé, és egyúttal egyformán lényegtelenné válik. Aki mindenről beszél, nem beszél semmiről. Ugyanazt a problémát a két írói világ más megközelítésből vizsgálja. Beckett szövegei egyre inkább redukálódnak, egészen *Lélegzet* című egyfelvonásos monodrámájáig, melyben semmi más nem történik, mint hogy a színen megjelenő személy néhány másodpercen át ordít, majd eltűnik. Tandori hozzáállása egész más, ő ugyanis „meddőhányóhegyeket” épít, elmond mindent, azaz nem mond el semmit, vagy ezáltal épp a Semmit mondja el. Bár a két eljárás formailag ellentétes, mégis képes lehet hasonló kérdések megfogalmazására. A Beckett inspirálta redukciót Tandori a mindennapiság irányába hajtja végre. Talán ezért nem véletlen az sem, hogy egymástól valószínűleg teljesen függetlenül ugyanarra a Hegel-idézetre talált rá a Beckett-drámákat elemző Almási Miklós és a Tandori-szövegekkel foglalkozó Farkas Zsolt is: „Kiderül, hogy az úgynevezett függöny mögött, amely állítólag eltakarja a belsőt, nincs semmi látnivaló, ha mi magunk nem megyünk mögéje, éppannyira azért, hogy lássunk, mint azért, hogy legyen mögötte valami, ami látható.”¹⁷

Ezek után felvetődik a következő kérdés: ezekben a Semmi ábrázolását megkísérülő szövegekben kirajzolódik-e az őket létrehozó egyén? Ha a világ ábrázolásakor a semmit helyezik a középpontba, ennek kifejezését tartják a legfontosabbnak, vajon hogyan vélekednek ezen szövegek a szubjektumról? Tandori verseiben, és másfajta írásaiban is megfigyelhető, hogy a narrátor vagy éppen a versbeszélő folyton fecseg, mindent elmond magáról, a legapróbb részleteket is megosztja az olvasóval, miközben mégis képes bizonyosfajta távolság fenntartására. Az írások kitarulkoznak tünnek, a lényeginek tűnő dolgokról mégis hallgatnak,

¹⁶ Farkas Zsolt: Az író ír. Az olvasó, stb. In: F.ZS.: Mindentől ugyanannyira. JAK-Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.

¹⁷ In: Hegel: A szellem fenomenológiája. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

s a szövegek hiába locsognak-fecsegnek, mégsem engednek közel, ami a minden-leírás és a Semmi leírásának viszonyához hasonlítható újabb paradoxonnak tűnő mechanizmus. Ismét Farkas Zsolt egyik megállapítását idézve: „Nem tudom, hogy volt-e, van-e a világirodalomban még egy olyan író, aki ilyen kitartóan és terjedelemben traktálná olvasóit a magánéletével, de alighanem Shakespeare-ről vagy Lautréamont-ról – akikről e téren szinte semmit nem tudunk – sokkal több derül ki műveikből, mint Tandoriéiból. A megmutatkozás vágyánál csak az elrejtőzés kényszere erősebb. A szégyenlős exhibicionista este.”¹⁸ Ez az elrejtőzés azonban vélhetően nem program, hanem egy felismert szükségszerűség, ami ellen lehet ugyan küzdeni, de számolni kell azzal, hogy a küzdelem során, éppen a küzdelem aktusával csak a helyzet lehetetlenségét, azaz a leküzdeni kívánt alapállást erősítjük. Ez a szükségszerűség pedig nem más, mint hogy a szubjektum, minden próbálkozás ellenére – legyen ez akár a minden-lejegyzés módszere – kifejezhetetlen, minden meghatározás elől elhajlik. Vagy ahogy Tandori fogalmaz: „nem és nem és nem érvényes személyemre: csak személyem.” Ez az a kérdéskör, melynél a szerzőnek nagyon fontos lesz a beckett-i szkepszis és (a) *Murphy*. A regény főhőse ugyanis teljesen inkongruens környezetével és az egész világgal. Sem a szerelem, sem a barátság nem képes feloldani ezt a teljes elszigeteltséget, melyre Murphy egyébként sem vágyakozik különösképpen: „*Murphy szelleme nagy, üres golyónak képzelte magát, mely hermetikusan elzárkózott a rajta kívül lévő világegyetem elől.*”¹⁹ Számára az ideális állapot az általa ápolt, súlyos pszichiátriai betegségekkel, főként skizofréniával küzdő személyek létmódja, a külvilággal való érintkezés teljes lehetetlensége. Az orvosok által abnormálisnak tekintett létmód az, melyet Murphy elismer, s mely után vágyakozik: „*Ezen az alapon azután a pácienseket úgy tekintették, mint akik „el vannak vágva” a realitástól, a laikusrealitás elemi áldásaitól; (...)Mindez rendkívül felháborította Murphyt, akit fizikai és érzékszerveinek tapasztalatai arra kényszerítettek, hogy szentélynek nevezze azt a helyet, amelyet a pszichiáterek „száműzetés”-nek neveztek, a pácienseket pedig ne úgy tekintse, mint valamely jótétrendszerből kiteszítottakat, hanem sokkal inkább mint egy kolosszális fiaskó megmenekültjeit.*”²⁰ Ez esetben már nem csak a – huszadik századra oly jellemzően – a Transzcendens vész el, hanem elvész a Másik is, az egyén magára marad, önmagába zárkózik, más lehetősége nem marad. Ez az elidegenedettség-érzés jelenik meg az *Okos kutya jó kutya* című, Murphynek ajánlott Tandori-versben is:

¹⁸ Farkas Zsolt: Az író ír. Az olvasó, stb.

¹⁹ *Murphy*, 1972. 117.o.

²⁰ *Murphy*, 1972. 198.o.

„jó, lehetünk együtt, de úgy, hogy én
se ne lássak, se halljak,
négyzetesülve a föld kerekén, (...)
de már Mózesnél idegenek
vagyunk e föld teréhez, (...)”²¹

Ez az elszigeteltség, elszigeteltség iránti vágy az, ami miatt a Tandori-szövegek leggyakrabban citálják a *Murphy*-t. A főhős előbbieken már vázolt ideáljával különböző formákban is találkozhatunk a regény olvasása során. Murphy számára a leginkább óhajtott állapot nem más, mint a Belacqua-állapot. Belacqua Dante Isteni színjátékának egyik alakja, aki a purgatóriumban lustaságáért azzal bünhődik, hogy soha nem kelhet fel, és az embriópózhoz hasonló testtartásban kell várakoznia a feloldozásra. Ez a testhelyzet, körhöz hasonlító alakjával, még vizuálisan is a magába záródást, asszociálja. A hős másik ilyen álma, egyik ápolójával, a skizofréniás Mr. Endonnal való azonosulás, kinek feltételezett szuicid hajlama nem mutatkozhat meg másban, csak apnoé végrehajtásában, mely nem más, mint lélegzetvisszatartással elkövetett öngyilkosság. Ez a „módszer” metaforaként magában hordja az eddig elmondottakat, hiszen a szubjektumnak ezáltal még halálához sem kell eszköz, nem szüksége rajta kívüli objektum, csupán saját maga. A külvilágtól való, szinte már fokozhatatlan elzárkózásnak még ennél is érdekesebb metaforája Mr. Endon és Murphy között zajló egyik különös sakkparti. Murphy kedvenc betegével úgy sakkozik, hogy bábuik végig nem kerülnek egymással kapcsolatba, nincs sakk, nincs matt, nincs bábucsere, a sötét és világos figurák mintha külön-külön, egymástól teljesen függetlenül haladnának a táblán, vigyázva, hogy még véletlenül se keveredjenek interakcióba: „*Murphy és Endon úr sakkjátzmája – a skizofréniás Endon betegségére jellemzően – már nem hajlandó a külvilággal érintkezni. Ennek megfelelően Endon nem hajlandó arra, hogy sakkozás közben leüsse Murphy figuráit, sőt akcióba sem akar bocsátkozni. S mivel Murphy maga is vállalja ezt a játékmódot, Endonnak sikerül a negyvenharmadik lépés után visszaállítani a sötét tisztek kiindulási helyzetét.*”²² Erre a sakkjátzmára utal Tandori több verse is, mint például a *Murphy (Morphy) szonettje avagy: egy sakkozó a XIX. századból*²³ című, vagy a *Murphy: N.E.M.*, melynek következő sorai az eddig elmondottakat támasztják alá:

²¹ Tandori Dezső: *Okos kutya, jó kutya*. In: T.D.: *Főmű*, Liget Könyvkiadó, 2002. 129.o.

²² Az elbeszélő lábjegyzete a sakkjátzma 43 lépéséhez. *Murphy*, 1972. 263.o.

²³ In: T.D.: *Még így sem*, 1978. 19.o.

*„bármit külön tegyek, az épp olyan
lenne, mintha megpróbálnám magam
hintaszékestül...” Bármi: visz-sza-vert!!!”²⁴*

A vershez lábjegyzet csatlakozik, amely egyértelművé teszi, hogy itt valóban a fent vázolt sakkjátszmáról van szó, hiszen az idézőjeles részhez az alábbi megjegyzés kapcsolódik: *„Ezt mintha Mr. Endonnal, a Malasztos Magdaléna Mélakórház-beli sakktárssal azonosulva Murphy mondaná.”*²⁵ Ennek értelmében tehát minden leütés vagy helyzet csak „visszaverése” lenne egy másik fél próbálkozásainak, azaz reakció, amely nem önmagából indul ki, és nem önmagáért van, hanem egy kívülről jövő ingerre reagál. Ez az, ami Mr. Endon számára nem elérhető. A külvilágtól ilyen mértékben elszakadni kívánó hős ábrázolása a *Murphy*-ben meglehetősen ironikus. Az ironikus jelleg Tandori verseiből sem hiányzik (valószínűleg sokat merített a regény kicsavart, kitekert szójátékaiból), mégis mindkettejük ironizálása mögött fontos kérdések, problémák rejlenek.

A szubjektum elidegenedett, a külvilággal kapcsolatot létesíteni képtelen ábrázolása vonatkozatható a szerző-olvasó párbeszédre is, vagyis segíthet megválaszolni azt a kérdést, hogy a fentiekben vázolt szubjektumfelfogás mellett képes-e egy szöveg közvetíteni bármit is, lehetséges-e két szubjektum között bárminek az átvitele, átadása, megértése? Erre a kérdésre érdekes választ ad a már idézett vers két sora:

*„Ezt a Murphy-kérdést egyszer valóban
tisztáznom kellene, csak úgy magamnak.”*²⁶

A *„csak úgy, magamnak”* kifejezés meglehetősen ellentmondásosnak tűnhet, ha ezt a kijelentést épp egy versben olvassuk. Bármiféle irodalmi tevékenység, a hagyomány szerint mindig közölni akar valamit, és tisztában van azzal, hogy annak, amit mond, hallgatói is lesznek. Közölni akar a Tandori-vers valamit? Közvetítő szerepet akar betölteni? Figyelembe veszi egyáltalán a befogadót? A hagyományos értelemben semmiképp. Tandori szövegei nem „olvasóbarát” szövegek, legtöbbjük nehezen érthető, homályos, végigolvasásához a szokásosnál jóval több kintartás, erőfeszítés szükséges. Sokak szerint kifejezetten olvashatatlan szövegekről van szó, melyek az olvasót szándékosan kirekesztik, figyelmen kívül

²⁴ Tandori Dezső: *Murphy: N.E.M.* In: T.D.: *Még így sem*, 1978. 104.o.

²⁵ i.m.

²⁶ i.m.

hagyják. Így vélekedik – a Tandori-szövegek értékeinek elismerése mellett – a már idézett Farkas Zsolt is: „Az a véleményem ugyanis, hogy nem lehet ennyire figyelmen kívül hagyni a – nevezzük így – hagyományos irodalomolvasói aprioritásokat. Hogy nem lehet végigolvasni a csordultig idioszinkráziákból álló nagyon hosszú beszédet. Hogy a „nembírás” veszélye fenyeget, hiába akármekkora költő Tandori. Hogy itt valami esetleg izgalmas helyett valami biztosan olvashatatlan „irodalom” pótcselekszik.”²⁷ A problémát azonban megközelíthetjük másfelől is. Ha Tandori írásnak van célja, akkor az nem más, mint hogy a folyamatos próbálkozással épp próbálkozásának lehetetlenségét fejezze ki. Hiszen ha a szubjektum kifejezhetetlen, akkor el van zárva mindentől, a másikkal való kapcsolat csupán illúzió, mint ahogy az olvasáson, illetve az íráson keresztüli megértés is az. A Tandori-szövegek egyik interpretációja lehet az, ha az írásokat a kifejezés lehetetlenségéhez kapcsolódó problémakör tematizálásának tekintjük. A kapcsolattartás eleve kudarcra van ítélve, de ezt nem elhallgatással veszi tudomásul, nem azzal, hogy egyáltalán nem ír, hanem épp ellenkezőleg, úgy nyugtázza, hogy folyamatosan ír, s nem jut el vele a vágyott, de illuzórikus megértéshez:

*„Eljutottál oda, hogy sehova akkor, akkor most sehova.
S nem helybenjárón. (...)”²⁸*

Jól rímel ez Beckett 1949-es, gyakran idézett, az írásra vonatkozó megállapítására: „Annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége.”²⁹ Ehhez hasonlóan a Tandori-líra nem úgy nem lép kölcsönhatásba a külvilággal, a befogadókkal, hogy nem ír, hanem épp úgy nem veszi fel a kapcsolatot, hogy ír, azaz nem helyben járón, mert mindig megy, csak sohasem valahová³⁰. A célelvőség is felfüggesztődik, hiszen a kimondás, az ábrázolás épp az eredeti élményt írta felül, s szüntetné meg egyszerre:

*„nincs itt már kérdés, nem lehet,
bármilyen jel: a mondat végén
pont, okos-jó, kiszúr veled,
tömlőként pukkan az élmény, (...)”³¹*

²⁷ Farkas Zsolt: Az író ír. Az olvasó, stb.

²⁸ Tandori Dezső: *Na ja, Beckett; könnyű: „Beckett...”*

²⁹ Takács Ferenc idézi az *Előre vaknyugatnak* c. kötet előszavában.

³⁰ Ld. a dolgozat első Tandori- idézetét.

³¹ Tandori Dezső: *Okos kutya, jó kutya*

Mindez azonban egy kevésbé szkeptikus nézőpontból is megközelíthető. Ha Murphy és Mr. Endon sakkjátszmáját vesszük alapul, és az írással állítjuk párhuzamba, akkor nem csak azt az aspektust fedezhetjük fel, hogy a két fél (a metaforát kibontva: alkotó és befogadó) nem érintkezik egymással, hanem azt is, hogy amit csinálnak, mégiscsak egy játék, s a Tandori-szövegek nagy része is a játék elvén működik. A játék értelme sohasem egy rajta kívüli dolog, hanem maga a játék, értelme benne magában keresendő. Aki játszik, nem egy cél eléréseért játszik, hanem a játék örömeért. Mint ahogy az említett sakkjátszmában sem érintkeznek a bábuk, Tandori esetében is tűnhet a játék öncélúnak, mely olvasóját figyelmen kívül hagyja. Ugyanakkor a befogadó egyenrangú partner, és maga dönti el, elfogadja-e a játékszabályokat. Éppúgy rúghatja fel a szabályokat, ahogy teszi azt Tandori, és megteheti, hogy nem értelmezi, nem is olvassa a szövegeket, de megteheti azt is, hogy minden utasítás ellenére kapcsolatba lép velük, interpretálja őket. A szabály az, hogy nincs szabály, az olvasó játéka is lehet öncélú, nem kell figyelembe vennie a szöveg utasításait (nem is nagyon tudná), úgy olvas, ahogy szeretne, az értelmezéseknek tág tere nyílik, és ezt a szabadságot a Tandori-szövegeken kívül kevés valósítja meg ehhez hasonló következetességgel.

Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről

Az elmúlt évtizedek hivatalos kritikája meglehetősen mostohán kezelte, azaz szinte teljesen figyelmen kívül hagyta a hazai neoavantgárd művészeti élet tevékenységét, melynek Hajas Tibor és Szentjóbó (StAuby) Tamás mellett Erdély volt leginkább reprezentáns, centrális alakja. Ezen felül úgy tűnik a neoavantgárdot preferáló, annak nyilvánvaló értékeit elismerő kritikusok sem voltak képesek megfelelni a velük szemben támasztott követelményeknek, hiszen gyakran a művészet oldalán kötöttek ki, maguk is műalkotásokat hoztak létre, s így mű és értelmezésének viszonya teljesen szétszalazhatatlanná vált. (Maga Erdély is többször felhívja rá a figyelmet, hogy hiányolja a „kívülálló” kritikus, elemzői tekintet, s ennek hiányában kénytelen saját kritikusává válni, amit nem tartott feltétlenül szerencsésnek.)^[78] A kilencvenes évek óta azonban tapasztalható bizonyos revideáló tevékenység, mely az Erdély-hagyatékot igyekszik elhelyezni az azt megillető helyre. Ez a kanonizációs folyamat talán képes lesz kitörni a többnyire csak a művész személyét, legendáját misztifikáló, kortárs visszaemlékezések korlátai közül is.

Erdély irodalomtörténeti státusa némileg Kassákéhoz hasonlítható: mindketten egy radikálisan új/más alternatívát jelentő irányzat képviselői, központi vezéregyéniségei, sőt talán „mitikus apafigurái”. Hatásuk az általuk képviselt irányzat térvesztése után is mérhetetlenül nagy, szerepük szinte paradigmatis. Erdély az avantgárd megújítói között az egyik legsokoldalúbb művész: költő, képzőművész, író, filmrendező, esztéta és teoretikus egy személyben.^[79] Talán művészetelméleti tanulmányainak vizsgálata a leggyümölcsözőbb, ha „Gesamkunstwerkjéhez” közelebb kívánunk jutni. Elméleti írásai közül az egyik legfontosabb a *Marlyi tézisek*^[80] címen ismertté vált szöveg, amely az erdélyi művészetfelfogás esszenciájának is tekinthető.

A meglehetősen metaforikus, sokféle értelmezést megengedő, mégis rendkívül radikális írás az egyik legtöbbet vitatott Erdély-szöveg: meglehetősen nagy visszhangot keltett, az elhangzását, illetve megjelenését követően a legkülönbözőbb kommentárok, értelmezések^[81] jelentek meg róla, és nem egy elméleti vita kiindulópontjává vált. A *Tézisek* egy franciaországi konferenciára készült 1980-ban: „A Magyar Műhely 1980. évi munkatársi-baráti találkozóját május 29. és június 1. között rendeztük a Párizs melletti Marly-Le-Roi konferenciaközpontjában. Ez volt a nyolcadik Műhely-találkozó; az ötödik, amelyet Marlyban rendeztünk (a többit a Bécs melletti Hadersdorfban tartottuk); előre megjelölt témája volt: »szöveg – elmélet – kreativitás«. Erdély Miklós erre a találkozóra készítette el, és olvasta fel ún. *Marlyi téziseit*, körülbelül 50 író-társa, művésztársa előtt.”^[82] A művészetelméleti tanulmány rövid, gyakran egymásnak ellentmondó mondatainak vizsgálatakor nagyon sok irányba indulhat az elemző. Ha a *Tézisek* nem jelentenének kellő támpontot, a kiegészítésként olvasható [*A tézisek mellé*],^[83] valamint *A művészet mint üres jel*^[84] című kommentáló funkciójú szövegek segíthetnek az eligazodásban. A legkézenfekvőbb a név szerint is említett Roland Barthes nyomán a keleti jelfelfogás irányába tágítani az értelmezést. *A jelek birodalma*^[85] című könyv szemiotológiája, és az általa meghatározott művészetfelfogás ismerete nagyban hozzásegít a *Tézisek* megértéséhez. A francia mellett azonban egy nagyon fontos hazai előzménye is van Erdély 1980-as írásának: „A *Marlyi tézisek* egyik előzménye, szellemileg, kétségtelenül Bujdosó Alpár és Megyik János *A semmi konstrukciója* című elméleti írása, amely a Magyar Műhely 1974. áprilisi számában (43–44. szám), tehát hat évvel Erdély tézisei előtt jelent meg. Erdély Miklós tézisei szellemileg is, konstrukciójukban is közel állnak a Bujdosó–Megyik-féle szöveghez.”^[86]

A nyilvánvaló előzmények, források mellett azonban kínálkoznak még bizonyos analógiák, illetve összehasonlítási alapok, melyek vizsgálata közelebb vihet a szöveg megértéséhez, még akkor is, ha ezek kimutathatóan nem hatottak Erdély felfogására. A *Tézisek*, és a már említett,

hozzá kapcsolódó írások legfontosabb feladatuknak a művészet mibenlétének meghatározását tekintik (a művészet fogalmának problematizálása a neoavantgárd egyik központi kérdése lesz, legtudatosabb kifejezőjévé pedig a konceptuális művészet válik). Ez a definiáló szándék implikálja, hogy Erdély felismerte a művészetről, a művészet lényegéről való diskurzus időszerűségét, ugyanakkor tisztában volt szándéka megvalósításának voltaképpeni lehetetlenségével. Ennek az ellentmondásnak a feszültsége mindvégig érezhető a *Tézisek*ben, annak paradoxonszerű kijelentéseiben. Erdély tehát a művészetet próbálja meghatározni, s ennek egyik igen sarkalatos pontja a befogadó kérdése, illetve a műalkotás befogadóra tett hatásának problematikája. A szerző tisztában van azzal, hogy a műalkotás önmagában nem vizsgálható, így mindenkori kontextusát, a valósághoz való viszonyát, illetve a befogadói oldalt is tematizálja a meghatározás. A megértés, a befogadás kérdése, a szemiológiai szempontból való vizsgálat után az utolsó nyolc mondatban prezentálódik:

- 0 A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.
- 0 0 A befogadó ezt az ürességet fogadja be.
- 0 0 0 A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó lmegeřtil.
- 0 0 0 0 A befogadó ilyenkor azt mondja: lszépl, ami szintén üres kijelentés.
- 0 0 0 0 0 Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a lfelel smert szükségszerűség láncolatában: hely.
- 0 0 0 0 0 0 Hely: a még-meg-nem-valósult számára.
- 0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.
- 0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.

Ezeket a megállapításokat talán nem minden tanulság nélküli Kant fenségesről alkotott felfogásával összevetni. Egy, a neoavantgárd szellemében létrejött művészetelmélet és egy 18. századi, a német idealizmus filozófusai közé sorolt klasszikus gondolkodó teóriájának egymásra olvasása első látásra merész ötletnek tűnhet, de az eljárás nem teljesen előzmény nélküli, hiszen a posztmodern irodalomelmélet mára már klasszikussá vált cikkében éppen az avantgárd kapcsán Lyotard említi Kantot: lPontosabban úgy gondolom, hogy a modern művészet (beleértve az irodalmat) a fenséges esztétikájából lépett elő, ugyanúgy, mint az avantgárd logikája a maga axiómaival. [h] Az ízlés arról tanúskodik, hogy egy tárgy megértésének és megjelenítésének képessége között létezik egy meghatározatlan, szabályokat nélkülöző összhang, amely a Kant által reflektálónak nevezett ítélet tere, s amely örömmérsékként élhető át. A fenséges viszont másféle érzés. Akkor következik be, amikor – az előbbi esettel ellentétben – a képzelet kudarcot vall abbéli törekvésében, hogy megjelenítsen egy tárgyat, amely (noha csak elvben) megegyezik valamely fogalommal. Van eszménk a világról (a létezők totalitásáról), de nem vagyunk képesek konkrét példát mutatni rá. „Modern művészetnek azt fogom tehát nevezni, amely a maga »kis technikáját« a megjeleníthetetlen megjelenítésének szenteli. Láttatni azt, hogy van valami, amit elgondolhatunk ugyan, de nem láttathatunk: ez a modern festészet tétje. Az avantgarde-ok szüntelenül leleplezik a megjelenítés műfogásait, amelyek a gondolatot a tekintet szolgálatába állítják és elfordítják a megjeleníthetlentől.”^[87]

Kant lkritikáil közül a harmadik, az 1790-ben írt *Az ítéloerő kritikája*^[88] tartalmazza *A fenséges analitikája* című részt, melyben a szerző az esztétika kritikai megközelítése során a szépet és a fenségest vizsgálja. Véleménye szerint a szép és a fenséges megegyeznek abban, hogy mindkettő egy reflexiós ítéletet előfeltételez, tehát nem egy érzék-ítéletet és nem is egy logikailag meghatározó ítéletet. Ez azt jelenti, hogy a tetszés nem érzettől függ, és nem is egy meghatározott fogalomtól. „Ezért mind a szépről, mind a fenségesről alkotott egyedi ítélet, mely azonban mégis, mint egy minden szubjektumra kiterjedően általános érvényű ítélet

jelentkezik, jóllehet igénye pusztán az öröm érzésére vonatkozik, nem pedig a tárgy megismerésére.”⁸⁹ Kant a szép és a fenséges közti alapvető különbséget az általuk kiváltott hatás minőségében látja: a szép egyértelmű, közvetlen örömet vált ki, míg a fenséges egy áttételesebb folyamat, mely az életerők pillanatnyi gátoltsága utáni érzelmek kiáradásából fakad, de az ehhez kapcsolódó érzés nem feltétlenül tiszta öröm, hanem egy ennél jóval összetettebb élmény, melyet a szerző negatív örömként (csodálat, tisztelet) definiál. Miből fakad ez a nem örömteli érzésen alapuló tetszés? Míg a szépség az ítélőerőnk számára rendeltetettnek látszik, addig a fenséges épphogy célelles ennek az ítélőerőnek, ábrázolási képességünknek így nem felel meg, s mintegy erőszakot tesz a képzelőerőn. Kant szerint a fenséges⁹⁰ „az, aminek már a pusztá elgondolni-tudása is az elmének egy olyan képességét bizonyítja, amely felette áll az érzékek minden mércéjének”.⁹¹ Könnyen megérthető ez a végtelen példáján keresztül. A végtelen az a fogalom, melyről mindenkinek van képzele, mindenki tudja mit jelent: végtelen az, aminek nincs vége. Nagyon egyértelműnek tűnik, van róla fogalmunk, tudunk róla beszélni, a kanti terminológiában maradván: képesek vagyunk elgondolni. A végtelen azonban egy olyan eszme, melyet nem tudunk elképzelni, melynek birtokbavételére képzelőerőnk nem képes, nem tudjuk sem vizuálisan, sem más módokon megközelíteni, magunk elé idézni. A képzelőerő tehát alulmarad az elgondolni tudással szemben. És a fenséges érzése épp ebből a tapasztalatból származik, voltaképpen nem más, mint az ember önmaga iránt érzett tisztelete, hiszen az, hogy valamely jelenséget nem tudunk érzékeink által megismerni, elképzelni, mégis fogalmunk van róla, felkelti bennünk egy érzéken-túli képesség érzését. Kant szavaival összefoglalva: „Következésképp a természetbeli fenséges érzése: tisztelet önnön mivoltunk iránt, mely tiszteletet egy bizonyos szubrepció folytán – ti. úgy, hogy a tiszteletet, amely a saját szubjektumunkban hordozott emberiség eszméjének szól, felcseréljük az objektum iránti tisztelettel – egy olyan természeti objektummal szemben tanúsítjuk, amely mintegy szemléletessé teszi számunkra megismerőképességeink ész általi meghatározásának feljebbvalóságát az érzékiség legnagyobb képességéhez viszonyítva is.”⁹² Lyotard fent említett cikkében ennek az ellentmondásnak, illetve meg-nem-felelésnek mindkét oldalát érzékeli, és ennek megfelelően különít el kétféle művészetfelfogást: „Kerülhet a hangsúly a megjelenítő képesség tehetetlenségére, a jelenlét utáni nosztalgiára (...). De kerülhet a hangsúly az elgondolás képességének hatalmas erejére, hogy úgy mondjam »embertelenségére«, hiszen az már nem az értelem dolga, hogy az érzékelés vagy a képzelet összhangba kerül-e vagy sem azzal, amit elgondolható”⁹³ Az avantgárd alkotóit ennek megfelelően két kategóriába sorolja: a tehetetlenségre hangsúlyt fektetők, a melankolikusak (expresszionisták, Malevics stb.) az egyik oldalon, a novatio hívei, az elgondolás képességének hatalmát hirdető (Braque, Picasso, Lisszickij stb.) a másik oldalon. Mindebből talán még nem egyértelmű, miért vonatkoztatható a fent röviden, és a teljesség igénye nélkül vázolt elmélet Erdély művészetelméleti írására. De talán nem teljesen védhetetlen az az álláspont, mely szerint a *Marlyi tézisek*, ha nem is explicit módon, de a művészet, illetve a műalkotások hatásaként a fenségeshez hasonló érzést, vagy állapotot idealizálna.

Mindkét esetben egy katarzisszerű állapotba kerül a fenséges tárgyat/műalkotást szemlélő. Erdély szerint a műalkotás üres jel, amiből már következtethetünk arra, hogy a befogadói oldalhoz a szokásosnál hangsúlyosabb szerepet rendel. Az önmagában vett műalkotás többségét evidenciának tekintő értelmezésekkel szemben a befogadó, a néző értelmező magatartását emancipálja. A műalkotás egyetlen fokmérője, vagy megragadható sajátja az az élmény, az a hatás, amit a befogadóban kivált. Erdély modellje tehát egy dinamikus modell, ahol nincsen műalkotás befogadó nélkül. Hasonlóképpen vélekedik a fenséges tárgyáról Kant: „teljesen helytelenül fejezzük ki magunkat, amikor fenségesnek nevezünk egy természeti tárgyat. Az ilyen tárgyról csupán azt állíthatjuk, hogy alkalmas az elmében található fenségesség ábrázolására.”⁹⁴ A fenséges tehát az ember sajátja, a szemlélt tárgy pedig nem

más, mint egy közvetítő, mely képes ezt kiváltani. Erdély művészetelméletének egyik alapvető, gyakorta idézett fogalma az állapotkommunikáció, melynek értelmében az alkotás nem egy dekódolható, egyértelmű üzenetet közvetít, nem racionálisan megközelíthető mondanivalót, hanem megváltozott állapotba hozza a befogadót, s ezáltal egy állapotot kommunikál. Azt állítja, hogy a műalkotás üressége a műalkotás sajátja. De az ő műalkotása is helyet készít a befogadóban, tehát egy, a tudatban megvalósuló állapotváltozást hoz létre. Mindez mintha a fenséges érzésének katarzisszerű élményét körvonalazná, ha nem is ugyanazon terminológia segítségével.

A *Marlyi tézisek* értelmében a befogadás során a befogadóban egy hely keletkezik, mely a még-meg-nem-valósult helye. A fenséges működése ehhez nagyban hasonlít: Kant ezt az életerők pillanatnyi gátoltságának nevezi. Mindez talán jobban érthető, ha Burke^[95] megjegyzéseit is hozzávesszük: „A nagyság és fenség által keltett szenvedély, mikor a kiváltó okok a legerősebben hatnak, a Döbbenet; a döbbenet az az állapota az elmének, amelyben bizonyos rémület folytán minden mozgása felfüggesztődik. Ilyenkor az elme annyira eltelődik saját tárgyával, hogy semmilyen további tárgyat nem képes befogadni, sem elgondolkodni nem képes azon, amelyik épp lefoglalja. Ebből keletkezik a fenséges hatalmas ereje, mely nemhogy gondolataink terméke volna, éppenséggel megelőzi gondolatainkat, s ellenállhatatlan erővel űz bennünket előre.” Nem kell sokat magyarázni, hogy a megdöbbenés ereje milyen fontos része az avantgárd kelléktárának, esztétikájának. Amikor Erdély művészetéről beszél, elsősorban az általa preferált, és képviselt irányzat az elsődleges viszonyítási pont. A felfüggesztődött gondolati működés, mely megelőzi későbbi gondolatainkat, nem más, mint az a bizonyos *hely*, amely Erdély koncepciójának az alapja. Ezt a gátoltságot, illetve felfüggesztődést Peter Bürger sokknak nevezi: „Az avantgárd mű befogadójának az a benyomása támad, hogy a szellemi objektívációk elsajátításának a szerves műalkotásokon megtanult eljárása nem megfelelő a tárgyhoz. Az értelem megtagadását a befogadó sokként éli meg. A sokk mint a viselkedés átalakulásának stimulálása, egy eszköz, mely az esztétikai immanencia áttörésére és a befogadó életvitelének megváltoztatására tör.”^[96]

A befogadóra tett hatásban rengeteg egyezés, rokon vonás fedezhető fel Erdély művészetelméletében, valamint Kant fenségesről alkotott teóriájában. Ezek után talán nem teljesen elhibázott lépés a műalkotás és a fenséges tárgyának megfeleltetése. Milyennek kell hát lennie az Erdély szerint respektálható műnek, hogy az eszmét felkeltse? Nyilvánvaló, hogy a megjeleníthetetlen kell megjelenítenie. Meg kell mutatnia azt a szakadékot, mely az elgondolhatóság és az ábrázolhatóság között tátong. Nem minden jeleníthető meg, illetve képzelhető el, amiről fogalmunk van. Erre az ellentmondásra kell a műalkotásnak felhívnia a figyelmet. Láttatnia kell azt, hogy van valami, amit elgondolhatunk ugyan, de nem láttathatunk. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a *Tézisek* előzményeként tárgyalt Bujdosó–Megyik-szöveg is: „1. A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla.” Nyilvánvaló axiómával állunk itt szemben, hiszen a megjeleníthetetlenre való utalás csak valamilyen, az adott művészeti ágnak megfelelő megjelenítés segítségével történhet. A paradoxon *A semmi konstrukciójában* is megjelenik: „Mivel a megfogalmazhatatlan nem anyagi természetű, a művészet anyagi eszközeivel csak komplex jelként jelölhető.” Ez a komplex jel pedig vélhetően a jelentésnélküliséget célozza meg, hiszen bármilyen jelentésadással a megjeleníthetőség, az ábrázolhatóság lehetlensége álcázódik el megint. A jelentésnélküliség pedig az erdélyi montázsgeiszt segítségével talán megragadható: egymást érvénytelenítő, egymás jelentését kölcsönösen kioltó jelölők egymás mellé helyezése, egy alkotásban való egyesítése: „A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, s mint ilyen jelentésaszitóként működik.”^[97] Létrejön tehát az üres jel, amely az értelmezés gesztusát természetéből adódóan távol tartva megmutathatja, hogy ami elgondolható, az nem feltétlenül elképzelhető vagy

ábrázolható. Ezzel a racionálisan nehezen belátható gondolattal hozva létre a befogadóban azt a feszültséget, melyet egy katarzisszerű állapotként írhatunk le, s melyet Erdély üres helynek nevez.

A *Marlyi tézisek* legnehezebben értelmezhető része valószínűleg az utolsó két mondat, mely a maga paradoxonjaival, és meglehetősen tömör és homályos fogalmazásmódjával a műalkotás lényegét próbálja megragadni. A műalkotás ennek értelmében beszél a világ dolgairól, de úgy teszi ezt, hogy ebben a diszkurzusban a világ dolgai eltűnnek és a világ dolgairól való beszéd is eltűnik. Mivel ez utóbbinak egy változata a művészet, logikailag arra a következtetésre is juthatunk, hogy a műalkotás többek között saját magát számolja fel. Úgy szól a befogadóhoz, hogy saját jelentőségét megszünteti. A megismerő alany tehát saját magát ismeri meg általa, és itt megint Kanthoz jutunk, aki a fenségest nem egy tárgynak vagy jelenségnek, hanem az embernek magának tulajdonítja. Erdély ezzel kapcsolatban Niels Bohr megállapítását idézi *Miserere orv.* című versében: „Anélkül, hogy metafizikai spekulációkba bocsátkoznék, hadd jegyezzem meg, hogy ami a »magyarázat« fogalmának bármiféle elemzését illeti, minden próbálkozásunk rezignációba torkollik, mihelyt a saját tudatos gondolati tevékenységünk megértésére kerül sor.” A fenséges érzése és az Erdély által vizsgált művészet hatása tehát a szubjektumra irányul, eléri azt, hogy az saját gondolkodásának, megismerésének lesz alanya és tárgya, még akkor is, ha ez a megismerés voltaképpen lehetetlen.

^[78] Forgács Éva, *Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya* = Uő., *Az ellopott pillanat*, Jelenkor, Pécs, 1994.

^[79] A budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1946–47-ben Kisfaludi Stróbl volt a tanára. A Műegyetemen 1951-ben építészként végzett. A Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakára kétszer vették föl (1959, 1963), de mind a kétszer kizárták.

^[80] Erdély Miklós, *Marlyi tézisek* = Uő., *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*, szerk. Peternák Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 126–128.

^[81] Ezek közül talán a két legfontosabb: Kibédi Varga Áron, *Megjegyzések Erdély Miklós Téziseihez*, Magyar Műhely, 1981. július, 34–35; Petőfi S. János, *Szöveg és jelentés*, Magyar Műhely, 1981. július, 36–59.

^[82] Nagy Pál, *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marlyi konferenciához*, Magyar Műhely, 110–111. szám (Erdély Miklós-szimpozium különszám).

^[83] Erdély Miklós, *[A tézisek mellé] = Uő., Művészeti írások*, 1991, 129–133.

^[84] Erdély Miklós, *A művészet mint türes jel* = Uő., *Művészeti írások*, 1991, 122–125.

^[85] Roland Barthes, *A jelek birodalma (L'empire des signes)*, 1970. A franciául nem olvasók számára Angyalosi Gergely *Jelország* című értelmezése nyújt segítséget: Angyalosi Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*, Osiris, Budapest, 1996.

^[86] Nagy Pál, *I. m.*

^[87] Jean-François Lyotard, *Mi a posztmodern? = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. (A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig)*, szöveggyűjtemény, Osiris, Budapest, 2002.

^[88] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Ictus, Szeged, 1997.

^[89] *Uo.*

^[90] Kant a fenségesnek két csoportját különbözteti meg: a matematikailag és a dinamikailag fenségest. Jelen esetben kizárólag a matematikailag fenséggel foglalkozunk, mert a képzelőerőn keresztül ez a megismerőképességre vonatkozik (míg a másik a vágyóképességre), s az elemzés szempontjából ez tűnik jelentősebbnek.

^[91] Kant, *I. m.*

^[92] *Uo.*

^[93] Lyotard, *I. m.*

^[94] *Uo.*

^[95] Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről* (1759) = *Angol romantika (Esszék, naplók, levelek)*, ford. Péter Ágnes, Kijárat, 2003. (Jelen dolgozat Fogarasi György jelenleg csak kéziratként hozzáférhető fordítását használja fel.) Burke művéből Kant rendkívül sokat merít, még akkor is, ha Burke-höz való viszonya a későbbiekben teljesen megváltozik.

^[96] Peter Bürger, *Az avantgárd műalkotás*, ford. Seregi Tamás, Szép Literatúrai Ajándék, 1997/3–4.

^[97] Erdély, *Marlyi tézisek*, 1991.

