

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Zámbó Bianka

Rövidvers, önarckép-vers, rajzvers

Szó-és-kép viszonyok a későmodernség és a közelmúlt magyar lírájában

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető: Dr. Osztrólczyk Sarolta, egyetemi adjunktus



Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az iskola vezetője: Dr. Dobos István, egyetemi tanár

Budapest
2023

Munkám irreálisnak látszik, de hát a parány- és csillagvilágról készült fényképek sem azonosak a napi látványokkal, mégis realitás a céljuk, és a tudásnak, s a társadalomnak továbbsegítése.

Weöres Sándor

Tartalomjegyzék

I. BEVEZETÉS	3
II. A RÖVIDVERS.....	13
1. A recepció megközelítésmódjai	14
Weöres Sándor egysorosai	14
Oravecz Imre <i>Héj</i> című kötete és a kétsoros versek csoportja	19
Simon Márton <i>Polaroidok</i> című kötete	23
2. Közelítések	25
Versszerűség és költőiség	25
A verstípus előképei: aforizma, gnóma, haiku	32
Szövegközöttiség és paratextualitás	36
3. A verscsoportok közötti dialógus	39
4. Nyelvi-poétikai sajátosságok	49
III. AZ ÖNARCKÉP-VERS.....	54
1. Önarckép a képzőművészetben.....	57
2. Közelítések	61
3. Ekphraszisz és prosopopeia	64
4. Az önarckép-versek párbeszéde	68
Az „én” pozicionálása az önarckép-versekben.....	68
A megszólalásmód, az ábrázolásmód és az időszemlélet	73
Versforma és motívumháló	82
Az önarcképvers-sorozatok	90
IV. A RAJZVERS	95
1. Tandori Dezső <i>Ördöglatka</i> című kötetének rajzversei	97
A kötet sajátosságai	97
Hármas tipologizálás	100
Hérakleitosz-motívum	111
Monogram-motívum.....	125
2. A rajzversek helye a vizuális költészetben	139
3. Kitekintés.....	147
Illusztráció és rajzvers	147
Tandori Dezső, Weöres Sándor és Nagy László	148
4. A kettős kódolású alkotások befogadói pozíciója	153
V. ÖSSZEGZÉS.....	157
Irodalomjegyzék	163
Szépirodalom	163
Szakirodalom	165
Melléklet 1. (Önarckép szöveggyűjtemény).....	174
Melléklet 2. (Versreszelő-gyűjtemény)	199
Összefoglaló	205
Abstract.....	206

I. BEVEZETÉS

A kép az a csillogás, amely hiányzik a mindennapok szürkeségéből, s amit a nyelv megenged, amikor az álomszomj önmagára hajtja, s úgy dögönyözi, mint a szülői keblet.

(Yves Bonnefoy)¹

Doktori kutatásom során a későmodernség és a közelmúlt magyar lírájában megjelenő három verstípust, a rövidverset, az önarckép-verset és a rajzverset vizsgáltam. A verstípusok nyelvi, poétikai és retorikai körülhatárolása közben nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a *szó-és-kép viszonyoknak*² kiemelt szerepük van ezeknél a szövegeknél. A rövidversek „kéz és láb nélküliségük”³ miatt vonzzák a vizuális paratextusokat,⁴ az önarckép-versek az ekphraszisz alakzatán keresztül, valamint a képzőművészetben fellelhető műfaji pandant okán, míg a rajzversek medialitásuk képi túlsúlya miatt vizsgálhatók ebből a szempontból. Gottfried Boehm *A képleírás* című tanulmányában feltett kérdése kutatásom tömör összefoglalásaként vagy illusztrációjaként is állhat: „*De hát miért kellett a képnek elnémulnia, és a beszédnek megvakulnia? Amikor pedig kölcsönösen képesek voltak egymást ragyogóan megvilágítani és kiegészíteni?*”⁵ Az elemzett szövegekpuszok – meglátásom szerint – megerősítik a Boehm kérdésében rejlő megállapítást, miszerint kép és szó kölcsönösen megvilágítják és kiegészítik egymást. Kutatásom során az említett verstípusok poétikai körülhatárolásán túl a képi medialitás e verstípusok befogadása során játszott, kiemelt szerepének a vizsgálatára helyeztem a hangsúlyt.

A *Rövidvers* fejezetben a verstípusként tételezett rövidvers magyar költészeti hagyományát vizsgáltam. Feltételezésem az volt, hogy Weöres Sándor egysoros, Oravecz Imre *Héj* című kötetének kétsoros és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének számozott rövidversein

¹ Yves BONNEFOY, *A jelenlét és a kép*, ford. SEPSI Enikő = Uő., *Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai*, szerk. SEPSI Enikő, Argumentum, Budapest, 2007, 37.

² A terminus Kibédi Varga Árontól származik. Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 300–320.

³ Weöres Sándor egy Fülep Lajoshoz írt levelében így írja körül legújabb, kísérleti verstípusát: „Próbálkozom most olyan versekkel, melyeknek ne legyen kezük-lábuk, hanem úgy mozogjanak, mint a golyó.” Weöres Sándor levele Fülep Lajoshoz (1947. február 27.) = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, Budapest, 1998, 462–463.

⁴ Vö. WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsával*, Helikon–Szépirodalmi, Budapest, 1979.

⁵ Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 19.

keresztül kijelölhető ennek a 20. század második felétől a közelmúlt irodalmáig tartó verstípusnak az irányvonala. A vizsgált szövegkorpuszok olyan lírai rövidformákat tartalmaznak, amelyeknek a költészetelméletben nincs egységes elnevezése, ezért jobbára a róluk való gondolkodás is megmaradt az életművek határain belül. A fejezetben először az említett verscsoportok recepciójával foglalkozom, majd a rövidvers műfaji sajátosságait és az azok révén felvetődő líraelméleti és líratörténeti kérdéseket járom körül, végül az említett versciklusok, kötetkompozíciók nyelvi-poétikai szempontú összehasonlító vizsgálatával és hatástörténeti kapcsolatrendszerük feltárásával foglalkozom.

Az önarckép-vers című fejezetben az irodalom és a képzőművészet érintkezésének egy kiemelkedő területét, az önarckép verstípus későmodern és közelmúltbeli alkotásait vizsgálom. Az önarckép-vers megnevezés már önmagában ellentmondásos, mivel egy képzőművészeti, közelebbről festészeti műfaj révén határoz meg egy alapvetően verbális, bár a képiség közlésére is alkalmas irodalmi formát, a verset. Az elnevezés magában foglalja a képre, illetve a képzőművészetre való utalást és a kvázi kizárólagos képi megjelenítést. A versek befogadásánál megmutatkozik a líra kettős medialitása: az értelmezés során egyaránt hat a befogadóra a szöveg képi és zenei önprezentációja. Az irodalomnak és a képzőművészetnek vannak olyan határterületei, ahol szó és kép médiuma között a formai megjelenítésben is szoros érintkezés fedezhető fel. A képvers vagy figurális vers esetében például a szövegelemek (betűk, szavak, verssorok, versszakok) sajátos grafikai-tipográfiai elrendezésén keresztül érvényesül az alkotás egésze, a „beírottság grafikus szegmentáltsága” éppúgy jelentésképző elem, mint a szöveg szemantikai jelentéssíkja, a kettő együtt ad lehetőséget az interpretációra.⁶ Az önarckép-versnél azonban – szemben a figurális verssel – az önprezentáció képisége imaginárius jelleget ölt, a szöveg beírtsága, materialitása nem játszik szerepet az értelmezésben, ez a verstípus tehát újfajta megközelítésmódot kíván. Az önarckép-vers műfaji definiálása nem problémamentes (irodalomtudományi klasszifikációja még nem történt meg), s bár rokonságot mutat az ars poeticával, a képiség túlhangsúlyozása miatt különbözik is attól. Az említett két korszak önarckép-verseinek rokon jegyei közé sorolható, hogy ezekben a szövegekben a lírai önprezentáció a távolításon és a tárgyiasításon keresztül valósul meg, a „kép” a testen túlmutató, gyakorta téri elemekből épül fel, az én a világ részeként – tájából, tárgyából, élményekből „kirajzolódó” szubsztanciaként – jelenik meg, fókuszukban pedig az önértelmezés gesztusa áll. A kutatás folyamán feladatommak tartottam e verstípus határainak pontosabb kijelölését, az ehhez szükséges vizsgálati korpusz összeállítását, valamint a vizuális

⁶ Vö. SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld 1994/12., 44.

megjeleníthetőség diszkurzív lehetőségeinek, illetve a szubjektivitás textuális és vizuális önprezentációjának feltérképezését.

Dolgozatom utolsó fejezetét, doktori kutatásom harmadik alappillére, a recepciós szempontból ez idáig kevés figyelmet kapott 20. századi rajzversek képezik. Míg a vizuális költészet virágzásaként számon tartott avantgárd és neoavantgárd korszakban megjelenő figurális versek (kalligrammák, képversek, síkversek stb.) meglehetősen nagy szakmai visszhangot kaptak és kapnak mind a mai napig, a Tandori Dezső költészetében megjelenő, általam „rajzverseknek” nevezett, a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő szó-és-kép alakzatok (például *Sziszüphosz bekarikázva; Vázlat; Versláb-fej; Jambikus táj, A versreszelő, A múlt idő jele t (tt)* című versek) vagy a Weöres Sándor kézírásos könyvében szereplő rajzos versek (vö. *Weöres Sándor kézírásos könyve*) az egyes életművek recepciójában, illetve az irodalomtudományi diskurzusban jóformán reflektálatlanul maradtak. Úgy vélem, a rajzversek műfaji körülírása és az ide sorolható művek részletes vizsgálata nemcsak az életművek alaposabb feltárása miatt, de líraelméleti szempontból is produktívnak bizonyulhat, mert ily módon – a rövidversek képi paratextusai és az önarcképversek imaginárius képisége mellett – egy harmadik aspektusból is megvilágítást nyerhet a szó-és-kép viszonyok lírai reprezentációja.

Szó és kép, irodalom és képzőművészet rokonságának gondolata, összhatásukban rejlő művészi erő elemzése nem a modernitás sajátossága, egész az antikvitásig visszavezethető elmélet. *Ut pictura poesis*, azaz „Úgy van a verssel, akár csak a képpel” – olvashatjuk Horatius *Ars poeticájának* magyar fordításában.⁷ A költészetet és a festészetet hasontermészetűnek gondoló elmélet gyökere az antik irodalomban keresendő, ideológiájának központi magva azonban napjainkban is jelen van. A művészetelméletben már a kezdetétől megfigyelhető a szövegeket és képeket versenyszerűen egymás mellé állító attitűd, és annak az elemi igazságnak a keresése, hogy melyik az elsődleges, melyik képes jobban, pontosabban kifejezni az ideaként megjelenő gondolatokat. Az *ut pictura poesis* elv rokontermészetűként, hasonlóképpen működőként beszél a verbális és vizuális alkotásról, azonban minden korban akadt filozófus, ideológus, aki megkérdőjelezte ezt az egyenrangúságot. W. J. Thomas Mitchell *Mi a kép?* című megkerülhetetlen írásában szó és kép változó viszonyának tárgyalását kiemelt jelentőségűnek

⁷ Quintus HORATIUS Flaccus, *Ars poetica= Quintus Horatius Flaccus összes versei*, szerk. BORZSÁK István, DEVECSERI Gábor, ford. MURAKÖZY Gyula, Corvina, Budapest, 1961, 588.

ítéli meg, szerinte a „kultúra története részben a képi és nyelvi jelek közötti, a dominanciáért folytatott elhúzózó küzdelem története.”⁸

Szőnyi György Endre kutatása alapján a költészetet és a festészetet hasonneműnek gondoló elméletnek két antik forrása ismert. Egyfelől Horatius *Ars poeticájában* olvashatjuk, hogy „Úgy van a verssel, akár csak a képpel”, másfelől Plutarkhosz Keoszi Szimonidésznek tulajdonítja a kép és szöveg rokonságáról valló „a költészet beszélő kép, míg a festészet néma költészet” metaforapárt. Később Arisztotelész is a két művészeti ág rokonságát állapította meg, a *Poétikában* az utánzást (mint alkotási módot) határozta meg hasonlóságuk alapjaként. A reneszánszban már nem egyértelmű a természetbeli megfeleltetés, számos vita övezte szó és kép viszonyát, melyek tétje a két médium közötti presztizsharccá nőtte ki magát. A 16–17. században tovább folyt a versengés, a korszak költői szerettek úgy tekinteni a festészetre, mint a költészet „szolgálóleányára”. Szőnyi meglátása szerint ebből az időszakból származnak a „szavakkal festeni”, „megrajzolni valakinek a jellemét”, „képekben elbeszélni” metaforikus kifejezéseink.⁹ Akadtak olyanok, akik a verbális és a vizuális művészeti ág alá-fölérendeltségi viszonya helyett, összehasonlíthatóságuk teljes abszurditását állították (mint például Shaftesbury az 1712-es *Plastics* című írásában)¹⁰.

A kérdést egyik legrészletesebben tárgyaló (és ennek okán számos vitát kiváltó) mű Lessing 1766-os *Laokoon vagy a festészet és a költészet határaitól* című értekezése.¹¹ Lessing gondolatmenete elején megjegyzi, hogy festészet alatt a képzőművészeteket általában érti, ami a dolgozatom szempontjából kiemelten fontos, hisz az *ut pictura poesis* elvet én is a vizuális ábrázolás egészére nézve értelmezem. A német esztéta rámutat, hogy az antik elemzők a hasonlóságot a két művészet hatásában látták, azonban előttük is nyilvánvaló volt az esszenciális eltérésük, hogy mind anyagukat, mind pedig az utánzás módját tekintve különböznek egymástól. Lessing mindehhez hozzáteszi az időbeliség dimenzióját, ami nemcsak végérvényesen megkülönbözteti egymástól a két művészetet, hanem sorrendiségüket is determinálja. Míg a képzőművészetből hiányzik az időbeliség távlata (hisz a cselekményeknek csak egyetlen mozzanatát, egyetlen ábrázolásmódból képes megragadni),

⁸ William John Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 367.

⁹Vö. SZŐNYI György Endre, *Pictura & scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004.

¹⁰ Vö. Anthony Ashley Cooper SHAFTESBURY, *Plastics* = Uő., *Second Characters. Or the Language of Forms*, The University Press, Cambridge, 1914, 89–178.

¹¹ Gotthol Ephraim LESSING, *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól*= Uő., *Laokoón*, ford. VAJDA György Mihály, TÍMÁR Ilona, Fekete Sas, Budapest, 1999, 5–150.

addig a költészetben megvan az időbeliség elbeszélhetőségének és a több nézőpontú narrációnak a lehetősége, így az válik elsődlegessé, értékesebbé.¹²

A klasszicizmusban jóformán dogmává nőtte ki magát az *ut pictura poesis* elve, a romantikában – bár elméleti írások nem születtek a témában – szintén tovább élt kép és szó társítása. A szimbolizmus keleti orientáltságú új törekvései megvilágították, hogy a verbalitás és a vizualitás versenyzés helyett akár kölcsönhatásba is léphet egymással. A japán és kínai költészet egyre nagyobb népszerűsége, a kalligráfia elemi képszerűsége, a képversek megjelenése, a tipográfia térnyerése, valamint az avantgárd törekvések ösztönző jellege újra közel hozták egymáshoz a költészetet és a képzőművészetet.

A 20. században a nyelvi fordulatot követő (Hans Belting és W. J. T. Mitchell nevéhez köthető) képi fordulat, valamint az avantgárd határfeszegető törekvései elhozták annak a lehetőségét, hogy ne csak képzőművészetről és költészeztől gondolkodjunk, hanem a kettő transzformációjáról, összhatásáról is. Ezt fémjelzi az 1966-ban megjelenő *intermédia* kifejezés is, ami Dick Higgins (New York-i fluxusművész) nevéhez köthető. Higgins az intermédia szóösszetételt a hagyományosan különálló médiumok konceptuális fúziójára vonatkoztatva használja, – mint például a konkrét költészet vagy a happening.¹³ Az első megjelenése óta sokan foglalkoztak a művészetköziség jelenségével, a teljes lista túlfeszítené a dolgozat kereteit, azonban álljon itt néhány megkerülhetetlen név közülük. Az intermedialitás kérdéséről nagy számban jelentek meg írások, a témában publikált például W. J. T. Mitchell¹⁴, Jürgen Müller¹⁵,

¹² Lessing gondolatmenetében nemcsak a megragadható pillanat (és ábrázolásmód) egyszerűségét emeli ki, hanem párhuzamba állítja a befogadás idejének hosszúságával, és tartalmának örökérvényűségével: „Mivel a művész a folyton változó természetből mindig csupán egyetlen pillanatot tud felhasználni, a festő pedig még ezt az egyetlen pillanatot is csak egyetlen nézőpontból; mivel tovább műveik nem azért készülnek, hogy éppen csak egy pillanatot vessünk rájuk, hanem azért, hogy szemléljük, hosszan és ismételten szemléljük őket – így hát bizonyos, hogy azt az egyetlen pillanatot s az egyetlen pillanatnak ezt az egyetlen nézőpontját nem lehet eléggé termékenyen megválasztani. Ámde termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged. [...] Továbbá: mivel ezt az egyetlen pillanatot a művészet minden időkre változatlanul örökíti meg, nem szabad semmi olyat kifejeznie, amit csak átmenetinek lehet elképzelnie.” *Uo.*, 18–19.

¹³ Vö. DÁNÉL Mónika, SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média – és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRCSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Emő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 283.

¹⁴ William John Thomas MITCHELL, *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1994.

¹⁵ Jürgen E. MÜLLER, *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era = Film and Media Studies 2*, Acta Universitatis Sapientiae, 1998, 15–38.

McLuhan¹⁶, Ludwig K. Pfeiffer¹⁷, Irina Rajewsky¹⁸, Szegedy-Maszák Mihály¹⁹, Kibédi Varga Áron²⁰ és Pethő Ágnes²¹.

Az *Média- és kultúratudományi kézikönyvben* a következő definíció található: „Az intermedialitás fogalma médiumok, illetve művészetek közötti kölcsönviszonyokra, interakciókra vonatkozik. Szűkebb értelemben pedig akkor beszélhetünk intermedialitásról, amikor egy médium figurációként jelenik meg egy másik médiumban, és ez reflexív módon magára a médiumra irányítja a figyelmet”²² A szócikk írói továbbá felhívják rá a figyelmet, hogy az intermedialitás-kutatásban vannak olyan törekvések, melyek a módszerek megsokszorozódása révén a terminus inflálódását érték el. Ennek nyomán megkülönböztetik egymástól az intermedialitás és a multimedialitás fogalmát: „míg az intermedialitás a médiumok és művészetek olyan kölcsönviszonyára vonatkozik, amelyben a médiumok nem »összeadódnak«, hanem felülírják, transzformálják, kimozdítják egymást, megkérdőjelezve magát a médiumspecifikusságot, addig a multimedialitás inkább médiumok nem transzformatív egymásmellettségeként gondolható el (például egyes weboldalak multimedialis tartalmi esetében).”²³ Ha valóban engedünk a definíciós többszátatásának, és ezen megkülönböztetést vesszük alapul, a vizuális költészet alkotásai a kölcsönviszonyból adódó transzformáció okán az előbbi kategóriába sorolhatóak.

„De hát miért kellett a képnek elnémulnia, és a beszédnek megvakulnia?”²⁴ teszem fel ismételten Boehm (*Képleírás* című tanulmányában szereplő) kérdését. Szó és kép együttes kifejezőerőjéről tanúskodik az írás kezdetén megjelenő piktográfia (képírás), mely még javában képi természetű volt, valamint az azt követő, egyiptomi, mezopotámiai és a kínai kultúrák írásrendszerében jelenlévő ideográfia (fogalomírás), mely már a jel fogalmi természete felé toltta el a rajzok ábrázoló vonalainak hangsúlyát. Az íráskultúra egyszerűsödésével, a betűírás térnyerésével azonban jelölt és jelölő egyre távolabb kerültek egymástól, ami végül a kapcsolódás konvencióvá üresedéséhez vezetett. Mindkettő jelként áll előttünk, azonban

¹⁶ Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge–London, 1999.

¹⁷ Ludwig K. PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Ráció, Budapest, 2005.

¹⁸ Irina O. RAJEWSKY, *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality = Media Borders, Multimodality and Intermediality*, szerk. Lars ELLESTRÖM, Palgrave Macmillan, London, 2010, 51–68.

¹⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007.

²⁰ KIBÉDI VARGA Áron, *Ami a szöveg és a kép között van. A határ pragmatikája*, Korunk, 2000/7., 71–79.

²¹ PETHŐ Ágnes, *A mozgókép intermedialitása. A közties lét metaforái = Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Scientia, Kolozsvár, 2002, 17–60.

²² DÁNÉL, SÁNDOR, *i. m.*, 283.

²³ *Uo.*, 284.

²⁴ Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 19.

működésmódjukat tekintve mégis jelentős különbség észlelhető közöttük. Mitchell kép és szó természetét vizsgálva arra jutott, hogy a „kép az a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát [...] A szó nem más, mint a »másik oldal«: az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke, amely szétszakítja a természetes jelenlétet azzal, hogy nem természetes elemeket vezet be a világba: az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőjét.”²⁵ Ezen szembeállítást követően érthetővé válik Boehm (bekezdés elején található) sóhajának elemi ereje, mely szó és kép elválasztó funkciója helyett inkább az összekötő erejükben rejlő lehetőségekre terelné a hangsúlyt. Mindezek alapján megállapítható, hogy a fogalmi tartalmak eredetének megértését az ideogrammatikus gyökerekhez való közelítés, a verbális és vizuális reprezentáció dialógusba léptetése erősítené. Pontosabban erősíti, hisz ideogrammatikus jelekből felépülő, konceptuális természetű műalkotásra találhatunk példát Tandori Dezső rajzos-kézírásos alkotásai között. Weöres Sándor szintén játszott az írásjelek és a különféle szimbólumok vizualitásával. 1982-ben a Helikon Galériában *Üdvözlét Nimolitániából* címen nyílt kiállítása, melynek kapcsán Tandori így ír a „versrajzról”:

A betűknek a sose látott kis képek volnának a kiegészítői? Az ábécé nem is á-val, bé-vel és cé-vel kezdődik, de aztán végképp nem dé-vel folytatódik? Betű a fa is, a felhő is, a kő is? Az arc is csak egyetlen mondat? Vagy éppen rengeteg mondat már maga az arc, és ezért a szájnak semmit se kell mondania? Vagy csak rágjuk a tollat, aztán a hegyét szépen suhanósan és surrogósan hozzáférjük a papiroshoz, és amit mondunk, egyenesen tollba mondjuk, és a toll fest, lefesti, hogyan festenek a dolgok²⁶

Tandori a kiállításkatalógusban azzal zárja rövid esszéjét, hogy „vers és próza!”, – pedig a katalógusban szereplő képek, sokkal inkább gyermekrajzra, titkosírára emlékeztetnek, mint szövegre. Ettől függetlenül nem tévedésből került oda a *vers* és a *próza* kifejezés, hanem annak megvilágításaként, hogy a „tollba mondás” és a „dolgok lefestése”, a szöveges és a képes megjelenítés, milyen közel áll egymáshoz. Jóformán szétszalazhatatlanul egymásba fonódtak.

Számos olyan törekvést találhatunk az irodalom és a képzőművészet területén is, melyben valamiféle társművészet felé való nyitás fedezhető fel, és ennek köszönhetően vizuális-verbális összjátékként áll össze a mű egésze. A képzőművészetben három fő területét

²⁵ MITCHELL, *Mi a kép...*, i. m., 368.

²⁶TANDORI Dezső, *Versrajz és prózarajz = Weöres Sándor Üdvözlét Nimolitániából kiállításának katalógusa*, Helikon Galéria, Budapest, 1982.

különböztethetjük meg a szöveges egység megjelenítési lehetőségének. Egyfelől megjelenhet a verbális tartalom a kép alatti címben, másrésztől magán a „vásznon”, harmadrésztől pedig az ábrázolt tartalomban (amennyiben az alkotás indító impulzusa egy irodalmi mű). A betűk esztétikai funkciójú reprezentációján túl a szöveges egységnek helyettesítő, kontextualizáló, rekontextualizáló vagy akár (szándékoltan) félrevezető szerepe is lehet. Az irodalom és képzőművészet kapcsolódásának egzakt terepe lehet a mediális pozicionálású illusztráció, a tipográfia, a képregény, valamint az alkalmazott művészetek termékei. Magában a nyelvben, és ezzel egyetemben az irodalmi műalkotásban szintén tetten érhető a vizualitás hatása. Gondolhatunk itt a kötetekben megjelenő képi paratextusokra, a költői képekre, a hüpotüposzisz vagy az ekphraszisz leíró alakzatára, a kalligráfiára vagy akár a képversekre.

Szó és kép egyazon művön belüli megjelenésének megannyi lehetősége van, a két médium viszonyulási lehetőségeiről pontos leírást ad Kibédi Varga Áron *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei* című művészetelméleti tanulmányában.²⁷ Kibédi saját rendszertanában diszpozíció alapján elkülöníti az *azonos* (szó és kép teljesen összeolvadnak) és az *elválasztott* (szó és kép megkülönböztethető) térbeli hozzáférhetőséget. Az elválasztott viszonyulást további három kategóriára bontja a koegzisztenciára, az interreferenciára, valamint a koreferenciára. *Koegzisztenciáról* beszélhetünk, ha a szó és kép egyazon térben találhatóak, illetve ha a kép adja az alap keretet a szavak pedig feliratként jelennek meg (például plakát). *Interrferenciális* viszony tételeződik a két elem között, amikor szó és kép elválik egymástól, de közben még ugyanazon az oldalon szerepelnek, és ennek okán egymásra vonatkoznak (például illusztráció, festmény és cím). A *koreferencia* fogalma pedig azt a viszonyt fedi le, mikor szó és kép nem azonos oldalon jelennek meg, de (egymástól függetlenül) mindketten a külvilág ugyanazon dolgára vonatkoznak (például egy történelmi eseményről szóló festmény és költemény).

A disszertációmban elemzett három verstípus (a rövidvers, az önarckép-vers és a rajzvers) mindegyike erős vizuális kapcsolódást hordoz magában. Szó és kép viszonyulása szempontjából azonos és elválasztott diszpozíciójú kapcsolódás is felmerül köztük. A rövidvers esetében magában a nyelvben rejlő képszerűség, a költői képek²⁸ sűrítő ereje elevenedik meg, valamint a képi paratextusok és a tipografikus megjelenítésben érhető tetten a

²⁷ KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 300–320.

²⁸ Költői képek és mellettük (a velük könnyen összekeverhető) szó szerinti képek. Tandori Dezső elkülöníti e két kategóriát *A zsalu sarokvasában* Kassák képalakítását elemezve: „Aköltői kép stilisztikai fogalma talán a »leíró költészet« hátrább szorítottatása óta keveredik össze, hatásának erejét tekintve is, a szó szerinti képpel.”

TANDORI Dezső, *A zsalu sarokvasa*, Magvető, Budapest, 1979, 78.

mű terének kiterjesztése. Az önarckép-vers vizuális determináltsága a képzőművészetben fellelhető műfaji pandant eredményeként körvonalazódik – mely a verstípus kiindulópontjának tekinthető –, valamint a portréfestészet révén hozzá kapcsolódó ekphraszisz alakzata okán. A vizuális költészet alfajának tekinthető rajzversek pedig a medialitásuk képi túlsúlya, a bennük megjelenő vonalrajzok, ideogrammaszerű szimbólumok révén adnak okot az intermediális vizsgálódásra.

A három verstípus esetében nemcsak a képszerűség kérdése érdemes elemzésre, hanem a líraként olvashatóságuk volta is. Míg az önarckép-versek vonatkozásában nem kérdőjeleződik meg a versszerűség, addig a rövidversek és a rajzversek már felvetik a versminimum problémakörét.²⁹ A forma felől közelítve, egyértelmű, hogy verses szöveg létezhet költői tartalom nélkül is (mint például a mondóka vagy a reklámvers). Azonban kérdéses, hogy létezhet-e költészet olyan szövegformában, melyből hiányzik a vers alapfeltételét jelentő ritmus és sorképzés.³⁰ A dolgozatban elemzett „versek” leginkább a szabadvers keretrendszerébe illeszkednek, – mely határpozíciója lévén nemcsak a metrikus verstől különül el, hanem az élőbeszédtől és a prózai beszéd módtól is.³¹

Vilcsek Béla, verstanai rendszerében a vers fő kategóriáját először két alcsoportra osztja fel, a *szabad versre* („hangzásbeli kötöttségét pusztán a sorképzés jelenti; a sorok belső szerkezete viszonylag szabad, viszonylag laza”) és a *mértékes (metrikus) versre* („az ismétlődő sorképzésen túl a sorok belső szerkezete is ismétlődő szabályosságot mutat; benne versmérték érvényesül”).³² Verstanának újdonsága, hogy a *szabad verset* további két csoportra osztja, a *szabad versre* és a *szabadversre*. Az előbbi kategória, azaz a *lazított (sortagoló) szabad vers* olyan verstípus, amely szabadabban alkalmazza a hagyományos verselési módokat, és nem követi szigorúan az ütemhangsúlyos, az időmértékes vagy a szimultán vers szabályait. Bár a verssorok részben vagy egészben ezeket a szabályokat követhetik, nincs egységes versmérték kialakítva. A másik, a korábbinál még „szabadabb” típus a *sorképző (szólam- vagy mondatsoros) szabadvers*, amely csupán a versminimumnak tekinthető sorképzést teljesti. Sorai főképp valamilyen nyelvi, mondattani vagy tipográfiai szempont alapján feleltethetőek meg

²⁹ A „versminimum” kérdéskörével bővebben a *Versszerűség és költőiség* alfejezetben foglalkozom.

³⁰ A „sorképzés” fogalmát Vilcsek Béla értelmezésében használom, aki a következőképpen definiálja azt: „egymáshoz kapcsolódó ritmusos szövegrészek legalább páronkénti és legalább egy szempontból történő kölcsönös megfelelése.”

VILCSEK Béla, *Szabadvers és szabad vers - napjaink költészetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Ráció, Budapest, 2011, 15.

³¹ A szabadvers a 20. századi magyar verstanelméleti diskurzusban (Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*; Hegedüs Géza: *A költői mesterség – Bevezetés a magyar verstanba*; Gáldi László: *Ismerjük meg a versformákat!*; Szepes Erika, Szerdahelyi István: *Verstan*) legtöbb esetben oppozícióként jelenik meg a verssel szemben.

³² VILCSEK, i. m., 16.

egymásnak, belső struktúrájuk pedig csak minimális mértékben tartalmaz ismétlődő elemeket (mint például anaforát, rímet, metrumfoszlányokat, hanglejtést vagy dallamívet). Tehát, Vilcsek Béla szavaival összegezve az „[...] egyik a mértékes vershez képest szabadabb, a másik már e szabadabb formához viszonyítva is az, mégis vers, hiszen sorai hangzati szempont(ok) alapján egybevetethetők. Az egyik, ha lazított megvalósulással is, mértékörző, a másik mértéktagadó vagy, ha úgy tetszik, mértékteremtő természetű.”³³ A líra határterületén lévő rövidverset és rajzverset Vilcsek *sorképző (szólam- vagy mondatsoros) szabadvers* kategóriája mentén értelmezem versként. A dolgozat poétikaértelmezése szempontjából továbbá a líra látható strukturáltsága bír kiemelt szereppel. Bár szabadversekről van szó, így a hangzóság, a metrum háttérbe szorul, azonban a hang „mintázata” mint vizuális konstrukció megmarad.

Jonathan Culler a *Theory of the Lyric* című könyvében a lírai struktúrákat elemezve egy kétdimenziós diagrammon keresztül világítja meg a költői kifejezésmód összetettségét, melynek során a költészet hangzó és látható strukturáltságát állítja szembe egymással.³⁴ Diagrammatikus ábrázolásában az egyik fogalompár a „melosz” és az „opszisz” közötti ellentét, vagyis a költészet hangzó és látható strukturáltságának kettőssége. Ezt keresztezi egy másik fogalompár, ami a reprezentációt és a tényleges jelenlétet állítja szembe. Ez az összevetése jól megvilágítja a költészet azon különleges tulajdonságát, hogy képes képeket és hangokat felidézni, miközben a költemény maga is hallható és látható. Culler lírai struktúrákat feltáró diagrammja alapján dolgozatomban az egyes verseket egyszerre értelmezem a maguk vizuális konstrukciójában („the poem is a visual construction”) és az általuk reprezentált képek alapján („the poem produces/represents images”).³⁵

Doktori kutatásomban tehát a rövidvers, az önarckép-vers és a rajzvers szövegtípusainak vizsgálatán keresztül az 1960-as évek utáni magyar líra egy sajátos vonulatának feltárására törekedtem, valamint a korszak új poétikai mintázatainak és összefüggéseinek kirajzolását tűztem ki célomul. Ezeken, a líra határterületén elhelyezkedő szövegeken keresztül arra a kérdésre kerestem a választ, hogy miben áll szó és kép, nyelv és vizualitás versbeli interfunkcionalitása, egymást átható kölcsönviszonya. A líraelméleti kérdések felvetésén túl kutatásom további célkitűzése volt, hogy e három verstípushoz sorolható lírai művek ismét az irodalomtörténeti érdeklődés látóterébe kerülhessenek, és ennek köszönhetően megkezdődhessen az egyes szerzők kevésbé ismert vagy épp elfeledett verseinek kanonizációja.

³³ *Uo.*, 17

³⁴ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 246–257.

³⁵ *Uo.*, 256.

II. A RÖVIDVERS

Próbálkozom most olyan versekkel,
melyeknek ne legyen kezük-lábuk,
hanem úgy mozogjanak, mint a golyó.

(Weöres Sándor)³⁶

Jelen fejezetben a hosszúvers mintájára verstípusként is tételezhető rövidversnek³⁷ a későmodernségtől hangsúlyossá váló irányvonalát vizsgálom Weöres Sándor egysoros (1946, 1960)³⁸, Oravecz Imre *Héj* című kötetének (1972) kétsoros³⁹ és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének (2013) számozott versein⁴⁰ keresztül. Az elemzett szövegkorpuszok⁴¹ olyan lírai rövidformákat tartalmaznak, amelyeknek a költészetelméletben nincs egységes elnevezése, s ezért jobbra a róluk való gondolkodás is megmaradt az életművek határain belül. Dolgozatom jelen fejezetében először az említett verscsoportok recepciójával foglalkozom, majd a rövidvers műfaji sajátosságait és az azok révén felvetődő líraelméleti és líratörténeti kérdéseket járom körül, végül az említett versciklusok, illetve kötetkompozíciók nyelvi-poétikai szempontú összehasonlító vizsgálatával és hatástörténeti kapcsolatrendszerük feltárásával foglalkozom.

³⁶ Weöres Sándor levele Fülep Lajoshoz (1947. február 27.) = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, Budapest, 1998, 462–463.

³⁷ Saját szóalkotás a hosszúvers mintájára a „rövid vers” kifejezésből.

³⁸ Dolgozatom Weöres Sándorral foglalkozó részében az 1946-os és az 1960-as egysoros-ciklusokat számozatlan formában egyesítő kötet (WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsai*, Helikon–Szépirodalmi, Budapest, 1979.) darabjait vizsgálom, de ugyanezek az egysorosok megtalálhatóak az *Egybegyűjtött írások* 6. kiadásának számozott darabjaiként is. Vö. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások II.*, Argumentum, Budapest, 2003, 15–20., 589–594.

³⁹ A „kétsorosok” elnevezés nem szó szerint, inkább metaforikusan értendő (a tizenhat, címmel ellátott rövidvers között három háromsoros és egy egysoros vers is található), olyan névként, amely a Weöres-féle műfaji hagyomány folytonosságát és megszakíttóságát egyszerre kívánja felmutatni. Oravecz Imre kétsorosa inak ciklusa a *Héj* című kötet III. részeként jelent meg 1972-ben (ORAVECZ Imre, *Héj*, Magvető, Budapest, 1972, 63–78.), dolgozatomban erre a kiadásra hivatkozom. A 2001-ben újra kiadott kötet már nem kezeli önálló ciklusként a szövegeket, itt a 2. rész záróverseiként, az 1972-es kötet II. részével egybeolvastva szerepelnek. (ORAVECZ Imre, *Héj. 1965–1974.*, Jelenkor, Pécs, 2001, 57–72.)

⁴⁰ SIMON Márton, *Polaroidok*, Libri, Budapest, 2013.

⁴¹ A jelzett időszak magyar nyelvű rövidverseinek kijelölésénél csak az említett három szerző ide tartozó szövegeit vizsgáltam, de egy részletesebb, csupán a rövidversekre fókuszáló kutatásnak (amely későbbi terveim között szerepel) természetesen más 20. századi, magyar szerzők műveit is figyelembe kell vennie. Gondolhatunk itt akár a haiku műfaj magyar képviselőire (például Beney Zsuzsára, Lengyel Józsefre, Molcer Mátyásra, Illyés Gyulára, Tandori Dezsőre, Erdély Miklósrá, Fodor Ákosra, Kányádi Sándorra, Balla D. Károlyra, Kovács András Ferencre), de figyelembe veendőek más 20. századi, magyar szerzők egysoros és kétsoros versei is, – például Parti Nagy Lajos *Szodalovaglásban* (1990) szereplő nulla- (csupán megjegyzésből álló), egy-, illetve kétsoros szövegei, Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* (1968) című kötetének néhány verse (*Tévedhetetlenek; Koan III., P. J. névtáblájára; Edényekből; Fürdés*), a Petri György költészetében elszórtan jelenlévő két- és háromsorosok (*Mondogatnivaló; Büszkélkedés; Építkezés; Lakótelep*), Bertók László *Magyar epigrammák* ciklusa (*A kettészakadt villamosban*, 1987), Pilinszky János *Végkifejlet* (1973–74) és *Kráter* (1974–75) című kötetekben található kétsoros versek (*Merénylet; Kétsoros; Trónfosztás; Pascal; Kisértés; Vonzásod definíciója; Életfogytiglan*), vagy az olyan számozott rövidversekből álló kompozíciók mint Papp Tibor *Disztichon Alfája*, Németh Zoltán *Kunstkamerája* (2014) és Erdős Virág fotóillusztrációkkal intermedialissá tett *Világító testek* (2016) című kötete.

1. A recepció megközelítésmódjai

Weöres Sándor egysorosai

A betűk csendje
a papíron.

(Weöres Sándor)⁴²

Weöres Sándor 1946-ban írt, számozott (I-XXXIII.) egysoros versei *A fogak tornáca* című kötetben jelentek meg, 1947-ben. Ezt a verscsoportot 1960-ban egy újabb, 41 szöveget tartalmazó egysoros-ciklus követte, melyet a szerző *Egysorosok és más aforizmák I-XLI* címen az 1970-es, gyűjteményes kötetében⁴³ adott közre. A két ciklus (számozatlanul) 1979-ben önálló kötetként is megjelent, Szántó Tibor montázs-paratextusaival „illusztrálva”.

Weöres Sándor egysorosait a szakirodalom a műfaj megjelenése, tehát *A fogak tornáca* című kötet recepciója kapcsán gyakran, ám legtöbbször csak érintőlegesen említi. Kenyeres Zoltán például *A teljesség felé* (1945) című prózakönyv bölcselmi aforizmáinak a kötetre (és nyilvánvalóan az egysorosok poétikájára) tett gondolati hatását hangsúlyozza.⁴⁴ Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében rámutat, hogy a klasszikus modernség utáni, azt meghaladó líramodellek között a weöresi poétika sajátossága – a Pilinszky- vagy Nemes Nagy-féle tárgyias hermetizmus versnyelvi megoldásaitól eltérően – a lírai személytelenség egy sajátos változataként, a beszédformák sokféleségeként, a lírai nézőpontok változtathatóságaként mutatkozik meg.⁴⁵ Az egysoros és egyszavas költemények az irodalomtörténész szerint „a szürrealista alkotásmód szabadabb jelentéstani lehetőségeit” aknázzák ki anélkül, hogy Weöres poétikai látásmódja a szürrealizmushoz kötődne.⁴⁶

Örkény István, az egyperces novella műfajának megteremtője 1974-es, *Az ötlet szerepe korunk művészetében* című cikkében szintén az 1946-os egysorosokra, egészen pontosan a „Tojáséj”-re hivatkozik, s a „művészet rangjára emelt ötlet”, vagyis a költői szó „szökkentő”, a „képzetek láncreakcióját” elindító szerepét hangsúlyozza:

⁴² WEÖRES Sándor, *Kétsoros* = Uő., *Weöres Sándor kéziratos könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 118.

⁴³ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, I-II., Magvető, Budapest, 1970, 758–763.

⁴⁴ KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 96.

⁴⁵ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1994, 81–82.

⁴⁶ Uő., 82.

A „tojáséj” tehát nemcsak összetett szó (illetve összetett nem létező szó), hanem a lét és nemlét találkozása, összefolyása és elválása. Ahogy a tyúktojást belülről repeszi föl, hogy élni tudjon, a kiscsibe. Weöres „tojáséj”-e is életet hirdet, létezés, változást, a világra jövetelt, s a vele járó sokkot sugallja. Épp szűkszavúsága – nem, egyszavúsága! – olyan sejtéseket ébreszt, melyekre egy több szakaszos, „normális” vers aligha lenne képes, oly pontosan körvonalazza önmagát. E szócska viszont nem kifejező, hanem csak szökkentő, vagyis elindítója a képzetek láncreakciójának. Ha tágulni hagyjuk, együtt tágul az egész makrokozmoszsal, annak minden állócsillagával, ködével, üstökösével s egy bolygójával a sok között, mely otthonunk.⁴⁷

Egy, az egysorosok önálló, Szántó Tibor montážsaival kiegészített kötetét vizsgáló kritika ugyancsak kiemeli a ciklusból a „Tojáséj”-t, megjegyezve, hogy az egyszavas vers lehetséges ihletforrását a taoista Csuang Ce egyik aforizmájában („Megpillantod a tojást és már keresed az éjszakát”) kell keresnünk.⁴⁸

Török Gábor⁴⁹ tanulmányában az egysorosok, illetve egyszavas versek szóalkotásainak szótári és „átvitt” értelemlehetőségeit veszi számba például a „Húsvetés csontarató” vagy az „Árnyének” esetében. Kiemeli, hogy a Weöres-féle „miniatűrök” titkai csupán az efféle értelmezésen keresztül válnak láthatóvá. Nagy L. János vizuális megjelenésük, nyelvi sajátosságaik és szerkezeti felépítésük alapján tipologizálja az egysorosokat, de szót ejt hangzásukról is.⁵⁰ Legfőbb jelentésteremtő aktusnak a szokásos nyelvhasználat képi és formavilágától való eltérést tekinti, ilyen nyelvi „csúsztatás” például a szabálytalanul egy szóba írás („ittvagy”), az írásjel elhagyása („Itt fekszünk míg körbefutunk”), a szómontázsok alkotása („Afeurika Euafriópa”), a megszokottól eltérő felépítésű morfémasorok használata (elszentegni), a szavak összemosása („Vizegő”) vagy a sajátos tagolás alkalmazása („Haladás. Adás. Ás. Hal.”).

Az egysorosok sok szempontú, legátfogóbb vizsgálatát Visy Beatrix végzi el az *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről* című tanulmányában.⁵¹ A szövegcsoport nyelvi sajátosságait, egységesnek tűnő megnyilatkozásmódját elemezve a szerző rámutat, hogy az egysorosokban „Weöres [...] olyan diskurzusokat teremt, amelyeknek lecsupaszítottóságát nem csak rendkívüli rövidségük adja, hanem minden olyan (nyelvi) elemnek az elhagyása, amely a beszélő személyére, nézőpontjára,

⁴⁷ ÖRKÉNY István, *Az ötlet szerepe korunk művészetében*, Kritika 1974/1.

⁴⁸ Vö. SZÉKELY Júlia Anna, *Weöres Sándor: Egysoros versek*, Kortárs 1981/7., 1147–1148.

⁴⁹ TÖRÖK Gábor, *A pecsétek feltörése. Mai líránkat olvasva*, Magvető, Budapest, 1983, 52–61.

⁵⁰ Vö. NAGY L. János, *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, Akadémiai, Budapest, 1998.

⁵¹ VISY Beatrix, *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről* = „tánc volnék, mely önmagát lejt”. *Konferencia Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. PALKÓ Gábor, Pim Studiolo, Budapest, 2015, 329–347.

a mondás pozíciójára, idejére és a beszélőnek az általa elmondottakhoz való viszonyára vonatkozik, illetve vonatkozhatna.”⁵² Ezen meghatározottságok hiányában a szövegek mind a referencializáló, mind az autoreferens olvasatoknak ellenállnak, s helyettük egyfajta tértől és időtől mentes szentenciaként, a létezés, illetve a világ egészét érintő, metafizikai karakterű megállapításokként olvashatók.⁵³ Az egysorosok szemantikai vizsgálata feltárja, hogy a szövegek egy része a paradoxonra, az egymást jelentésstanilag kizáró ellentétpárok keltette feszültégre épül,⁵⁴ s ez – hasonlóan az egyetlen összetett szóból álló darabokra⁵⁵ – tágas és sokféle értelmezésnek esélyt adó szemantikai teret nyit meg az olvasó előtt. A tanulmány szerzője rámutat, hogy az értelemirányok sokféleségét példázzák az önálló kötetként megjelentetett egysorosok Szántó Tibor által készített illusztrációi is, melyek – hol korlátozva, hol teret adva az olvasók szövegekkel kapcsolatos asszociációinak – minden esetben a weöresi paratextusok vizuális újraértelmezését adják.

Weöres egysorosainak enigmatikussága, tömörsége, paradox képalkotása és gyermeki vagy épp filozofikus látásmódja rokon vonásokat mutat Malcolm de Chazal rövid szövegeivel. Chazal hasonló képi világú, gyermeklelkű, játékosan bölcselkedő francia költő, akiről Illyés Gyula így ír:

Ismerek egy félbolond, félzseni francia bölcselőt, Malcolm de Chazal a neve; az ő aranymondásai, illetve aranymegfigyelései közül való ez a megmosolyogtató, meggondolkodtató, majd tapasztalattal igazolható badarság: le bruit de cigale augmente le mal de dents – a tücsökszó fokozza a fogfájást. Az állatvilág kis szerecsenjeinek Afrikát-idéző tam-tamja nyilván a konokságával feszíti meg az idegzetet s élesíti meg, valóban, érzékszerveinket.⁵⁶

Az érzékszervek élesítése különösen fontos ezeknél a minimalista szövegeknél, mert pusztán ésszel szemlélve, érthetetlenek.

Chazal (1902–1981) Mauritius szigetén élő, francia költő két kötetében – az 1957-es *Mágikus érzékben* (*Sens magique*) és az 1968-as *Költeményekben* – is találkozhatunk néhány soros „miniversekkel”.⁵⁷ Ezek a szövegek úgy érik el a 4-5-6 sornyi terjedelmet, hogy szinte

⁵² *Uo.*, 334.

⁵³ Ilyen értelemben rokonítja a szerző az egysorosokat *A teljesség felé* című kötet gondolatíságával és beszédmódbeli sajátóságaival. *Vö. Uo.*, 346–347.

⁵⁴ Pl. „A termékenység meddő.”, „Koldus: akinek van va lamije.”, „Az eleven mind víztől részeg.”

⁵⁵ Pl. „Számysötét.”, „Remetebál.”, „Világhaj.”, „Bimbósütés.”, „Álomajtó.”, „Páratövis.”

⁵⁶ Részlet Szabó Lőrinc *Tücsökmzene* című kötetének fülszövegéből, amelyet Illyés Gyula írt.

Lásd: SZABÓ Lőrinc, *Tücsökmzene I-II.*, Osiris, Budapest, 2000.

⁵⁷ Malcolm de Chazal verseinél Vajda András tanulmányában (VAJDA András, *A szürrealizmus utóélete* (André Breton, René Char, Malcolm de Chazal) = *Uő, Költészet és retorika*, Universitas, Budapest, 1998, 324–331.)

minden egyes szó új sorba kerül. Címük nincs, a szövegek élén mindössze a sorrendet jelző számok állnak, mint Weöresnél. Chazal versein egyszerre fedezhető fel a meghökkentő, szürrealista jegyeket mutató képalkotás és az aforisztikus jelleg.

Bár Weöres és Chazal kortársak voltak, nagy valószínűséggel egyikük sem találkozott a másik költészetével, így egymásra határról nem beszélhetünk, azonban szövegeikről mégis elmondható, hogy ugyanazon minimalista gesztussal ragadják meg a líra esszenciális elemét, a képet. Vajda András Chazallal foglalkozó tanulmányában az effajta „mini-költeményeket” egy olyan speciális szürrealista műfajnak tekinti, amit nemcsak szürrealista költők művelnek, hanem például Weöres Sándor is.⁵⁸ Chazal és Weöres rövidversei a valóságot kifordító képi világukon, gyermeki és egyszerre bölcséleti látásmódjukon, nyelvi megformáltságukon és aforisztikus jellegükön keresztül kerülnek közel egymáshoz. Központjukban mindig egy tovább építhető kép áll, ami Vajda András szerint egy „olyan nyelvi alakulat, mely kicsiben magának a költeménynek a struktúráját valósítja meg, s következésképp magában is megáll, mint önálló költemény.”⁵⁹ Egy kép megalkotásához minimum két nyelvi elem kell, amiből legalább az egyiküknek tárgyi jellegűnek kell lennie. Ezt a minimális viszonyrendszert Weöres gyakran addig tömörítette, míg a két nyelvi elem elfért egy szó határain belül, ezzel találkozhattunk már a fentebb említett – „Tojáséj”-hez hasonló – verseknél. Chazal jellemzően bővebben (inkább függőlegesen, mint lineárisan) fejt ki képeit, sejtelmesen rámutat a közöttük lévő kapcsolódási pontra, – ahogy látható ez az eső okát megjelenítő versen is:

Meleg
Volt.
Az eső
Letolta
A
Nadrágját.

Az azonban egyaránt igaz mindkettőjük szövegeire, hogy képeik gyakran egyetlen szellemes paradoxonból állnak.

Weöresnél már hoztam erre példákat, most nézzünk néhányat Malcolm de Chazaltól. Vannak olyanok, amelyek egy indai szerzetes bölcs mondásaihoz hasonlítanak, ilyen például, a „Ne szítsd a tüzet. Kihűl.” vagy „A folyónál sebesebben halad a partja” rövidvers. Ahol a kép szétfeszíti a realitás határait, és ezáltal egy egyetemes síkot mozgat meg. Mindkettőnél

szereplő fordításokat idézem, ezenfelül Terebess Gábor honlapján található Ilyés Gyula, Lackfi János és Németh Árpád fordításokat használtam. Vö. <https://terebeess.hu/haiku/chazal.html> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

⁵⁸ Vö. VAJDA András, *A szürrealizmus utóélete (André Breton, René Char, Malcolm de Chazal)* = Uő, *Költészet és retorika*, Universitas, Budapest, 1998, 324–331.

⁵⁹ Uő., 326.

érezhető, hogy a jelentés felfejtéséhez el kell rugaszkodnunk a realitástól, s vele egyetemben a köznapi logikától is. Ezek a paradox versek képi szinten érvényesülnek, amihez jelen esetben egy szürrealista olvasó- vagy éppen „képnéző” szemüveg felvételével kerülhetünk közelebb. Megértés helyett megérezni lehet a tartalmukat, – hisz van köztük olyan, amit csak képként tudunk befogadni, mert valami fogalmilag azonos dolgot hasít ketté, ami a vizualitás síkján mégis képes érvényesülni. Ez látható például „A víz így szólt a hullámhoz...” kezdetű versnél is, ahol a víz és a hullám párbeszédével találkozunk.

A víz így szólt a hullámhoz:
„Megiszol engem”
Hogy tehetném?
Felelt a hullám,
Én vagyok a szád.

Oravecz Imre *Héj* című kötete és a kétsoros versek csoportja

egy ismeretlen szó kifordított héja

(Oravecz Imre)⁶⁰

Az 1970-es évek magyar lírafordulatát, az „új szenzibilitás” korszakának kezdetét Celan halálának évéhez köti a szakirodalom.⁶¹ Az új típusú személyességet és lírai hangot megteremtő költők, mint Tandori Dezső (*Töredék Hamletnek* 1968, *Egy talált tárgy megtisztítása*, 1973), Orbán Ottó (*A feltámadás elmarad*, 1971), Petri György (*Magyarázatok M. számára*, 1971) és Oravecz Imre (*Héj*, 1972) ekkortájt jelentkeznek első köteteikkel.

A pályakezdő költőt a *Héj* megjelenése előtt három évvel Weöres Sándor mutatta be a *Költők egymás közt* című antológiában.⁶² A meghatározó „faktúra-élmény” miatt a kezdő gondolatmenetben rögtön Celan *Sprachgitter* című versével állította párhuzamba Oravecz alkotásait; úgy gondolta, csonthéjuk csupán az érintésben megvalósuló találkozás által törhető fel. Kulcsár-Szabó Zoltán ugyancsak Celan hatásával hozza összefüggésbe az induló Oravecz líranyelvének töredezettségét, a meghatározhatatlanságot, a nominális stílust, az imaginárius terének szegmentáltságát, a (hermetikus jellegű) metafora és a szimbólum használat kérdésének zavarosságát, valamint a cím nélküli versek kezdősorának vagy kezdőszavának címként való kijelölését.⁶³ Ezt támasztja alá az a biográfiai adat is, hogy Oravecz 1970-ben elkészítette Celan válogatott verseinek fordítását (ami kötetként máig nem jelent meg). A magyar törekvések közül legfőbb előzményének az újholdasok költészete tekinthető, közülük Pilinszky János néhány verse (*Szálkák*, 1972) és Nemes Nagy Ágnes személytelensége emelendő ki. Oravecz saját bevallása szerint a korabeli irodalomból csak Weöres és Tandori költészetét érezte saját lírai koncepciójához, illetve nyelvéhez közel állónak.⁶⁴ Mindez kitapintható a *Héj* szövegein is. A kötet legjellemzőbb poétikai jegyei rokonságot mutatnak Tandori *Töredék Hamletnek* című kötetével. A két versgyűjtemény hasonló vonásai közé sorolható a tömör forma, az elmúlás-, a halál-téma központi szerepe, a töredezettség (ami Tandorinál a címben is megjelenik) és a kevésbé „díszített” jelhasználat.⁶⁵ Oravecz nyelvhasználatban és a lírai szubjektum szerepének

⁶⁰ ORAVECZ Imre, *Héj*, Magvető, Budapest, 1972, 99.

⁶¹ Vö. KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom...*, i. m., 184.

⁶² WEÖRES Sándor, *Oravecz Imre verseit olvasva = Költők egymás közt*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Európa, Budapest, 1969, 207–208.

⁶³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 47–68.

⁶⁴ „Amikor az első kötetem, a *Héj* verseit írtam, akkor még úgy-ahogy figyeltem, de Weöresen és Tandorin kívül az akkori magyar költészettel abszolút nem tudtam mit kezdeni.” KERESZTURY Tibor, *Állítanunk kell valamit* (Beszélgetés Oravecz Imrével) = Uő., *Kételyek kora*, Magvető, Budapest, 2002, 340.

⁶⁵ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz...*, i. m., 63.

visszaszorításában továbblép Tandori újító kezdeményezésén: képhasználata és nyelvezete sokkal absztraktabb formában valósul meg, az én pedig nem csupán kilép a középpontból, hanem teljesen eltűnik. A másik, Oravecz által (már a *Héj* megírásának idején is) sokra tartott költőelőd Weöres Sándor, az ő kapcsolatuk, hasonlóságuk több forrásból is táplálkozott. Oravecz költői indulásának idején (1962–75 között) még csak az Alföldben (és nagyrítkán a Hídban) jutott publikálási lehetőséghez. Ebben a nehéz időszakban Weöressel való barátsága tartotta benne a lelket; rendszeresen feljárt hozzá irodalmi beszélgetésekre, mesterének tartotta.⁶⁶ Az elismerés kölcsönös volt, Weöres az ifjú költő verseiben mélységet, tudatosságot, erős képiséget és meghatározó mondanivalót vélt felfedezni, megfoghatatlan, tárgyiasságtól „kopogó” lényegiségéről így írt a *Költők egymás közt* című antológiában:

Különös tükröt tart a világ elé, az ember elé. Mintha mindent röntgensugár hatna át, mindennek csontváza rémlik; holttestforma foszlottságban, lyukacsosságban az eleven; és belső örvényléseinek, rejtett eresztékeinek látszólagos valótlanságában a valóság. Távoli, olykor önkényesnek ható, szeszélyesen variálható kapcsolatok villannak tudat és tárgyak között, de ezek a látszólag összefüggéstelen helyzetek mégis léteznek.⁶⁷

A Weöres és az induló Oravecz lírája közötti hatástörténeti kapcsolatra a szakirodalom is felhívja a figyelmet. A *Héj* versein végigvonulnak Weöres költészetének legmeghatározóbb motívumai, amik azonban az új környezetbe ágyazódva megváltoztatják jelentésüket, s egy értékvesztett állapot jelölőiként, a létből való kiszakított helyzet elemeiként realizálódnak.⁶⁸

A *Héj* nyelvezetére jellemző a szigorúan tárgyas megnyilvánulási forma, a szubjektum teljes kiiktatása; Oravecz ezekben a versekben – Kulcsár-Szabó Zoltán szavaival élve – egyfajta „én-megnyilatkozásoktól megfosztott közlésmódot” alkalmaz, ami által a mindent átható hiányérzet egyetemessé tágul. Erre a lecsupaszításra és kiüresítésre azért van szükség, hogy a világról – a materiális oldaláról közelítve – a lehető legpontosabb, legmegragadhatóbb képet tudja adni. Az objektivitásra törekvés jelének tekinthető, hogy nincs a kötetben egyes szám első személyű megnyilatkozás és hosszabb narratív szövegegység, hogy a lírai beszélő nem ölt magára különböző költői szerepeket, nem létesít kapcsolatot a történelemmel, és hogy az

⁶⁶ „Ebben az időben Weöres Sándorral való kapcsolatomban tartotta bennem a lelket. Bata Imre vitte el a versimet hozzá, és először Weöres semmit sem mondott rájuk. Aztán egyszer együtt vártuk Barbara Frischmuthot a Keletiben, s ott lelkesen a nyakamba borult. Onnantól kezdve jártam fel hozzá.” KERESZTURY Tibor, *Távlatok és állomások* (Oravecz Imre költészetéről) = Uő., *Kételyek kora*, Magvető, Budapest, 2002, 339.

⁶⁷ WEÖRES, *Oravecz...*, i. m., 208.

⁶⁸ Vö. ZSUPPÁN Klaudia, *A weöresi hagyomány Oravecz Imre Héj című kötetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. HORVÁTH Komélia, Ráció, Budapest, 2011, 98–103.

élettények, társadalmi viszonyok közlését is kerüli.⁶⁹ A monotóniát sugárzó nominális beszédmód, illetve a kötet nagy részére jellemző antimetaforikusság és töredezettség egy hangsúlyozottan költőietlen, köznapi dikciót épít ki a fiktív térben és időben kerengő szövegegységek köré.

Ezért is figyelemreméltó, hogy a kötet rövidversei eltérnek az előbb említett poétikától, részben mivel a többi verstől eltérően kerek egészek tekinthetők (van interpunkciójuk, címük és teljes mondatokból épülnek fel), részben átmetaforizált nyelvük okán.⁷⁰

A *Héj* (az egyes darabokat is újraértelmező) kötetkompozíciójában négy nagyobb verscsoport különül el egymástól: az *Első* és a *Negyedik rész* tartalmazza a cím nélküli verseket, a *Harmadik rész* a címmel is meghatározott rövidverseket, a *Második rész* pedig a címmel rendelkező nagyobb költeményeket. A harmadik egység „cím-meghatározás” versei Oravecz monográfusa szerint „szótár”-szerepet töltenek be a kötet egészére nézve, amennyiben a néhány soros szövegek címeit (például *Idő*, *Test*, *Töredék*, *Fej* stb.) olyan motívumok alkotják, amelyek a kötet többi versében is szerepet kapnak, és a *Héj* egészére érvényes, jelentésteremtő funkcióval rendelkeznek.⁷¹

A kötet címeként szereplő *héj* motívum több költeményben is előfordul. Kontextusa alapján mindenhol a bezártság, elzártság jelentéskörében értelmeződik, s leggyakrabban a látás, a pillantás, a szemlélés, vagyis a vizuális érzékelés élményéhez kapcsolódik. Szinte minden költeményben értelmezhető metaforikusan: *szemhéjként*, amely elzár a külvilág áradatától, de van olyan vers is, ahol mindez szó szerint jelenik meg.⁷²

Olvashatók a kötetben olyan versek is, ahol csupán a *héj* szöveggörnyezetében álló szavak utalnak a *szemmel* (s annak tulajdonságaival, cselekedeteivel) való kapcsolatra.⁷³ A dolgozat rövidvers-fejezetének szempontjából egyik fontos kétsoros, a *Reggel* is ezek közé tartozik:

A pillantás a partra jut.
Kemény héj felel, egész felület.

⁶⁹ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 51–52.

⁷⁰ Pl. „Jelentés a szavak alján, / megkezdve, felzavarva, abbahagyva.” (*Lingua*), „A pihenés szobra készül. / A pusztulás vetett ágyán sűrű háló.” (*Test*), „A lélegzet egy helyben áll. Förtelmes / pókokkal teleaggatta egy kéz.” (*Férfikor*)

⁷¹ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 52.

⁷² Pl. „[...]elmetszett nyak háttala tengernek / szalaggal átkötött puha kő-haj / a szemhéj belül búzavirág-kék / a halántékra ráfolyt a vér és végigszivárgott a boldog tiszta arcon” (*párhuzamos síkok*, részlet)

⁷³ Ilyen szövegrészeket például a következők: „Kupola. Beárnyékolja a szemet. / Repedt héj. Ráhúzva, rákalpálva a homlokra.” (*Négy tétel* 1., részlet), „belülről nézed a koponyádat / fürtök héjak vonalak / szomorú tömege.” (*a házak*, részlet), „szemek izzanak [...] / s ölébe ejti / a fénylő héjakat” (*utcán*, részlet)

A *héj* eddigiektől eltérő jelentésrétegét tárja fel a *Nézés...* kezdetű vers, amely az „egy ismeretlen szó kifordított héja” passzussal utal a kötet egészére jellemző tartalmiság hiányára valamint a szövegek által létrehozott szubjektum nélküli világra, amely a különböző szilárd felületek gátja következtében teljesen elérhetlenné vált.⁷⁴

⁷⁴ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 49. A *héj* motívuma kapcsán Kulcsár-Szabó Zoltán arra is rámutat, hogy az 1960-as és '70-es évek új, magyar lírikusa inál gyakran szerepel a *héj* metaforája önreflexív poétikai alakzatként. Megtalálható például Tandori Dezső (*Elenged...*), Veress Miklós (*Maghasadás*) vagy Petri György (*A hagyma szől*) képalakításában is. Vö. *Uo.*, 48.

Simon Márton *Polaroidok* című kötete

Ami 2 mondatnál hosszabb,
az hazugság.

(Simon Márton)⁷⁵

Simon Márton a kortárs költők ifjabb nemzedékéhez tartozik, eddig négy kötete jelent meg: 2010-ben a *Dalok a magasföldszintről*, 2013-ban a *Polaroidok*, 2018-ban a *Rókák esküvője*, 2021-ben pedig az *Éjszaka a konyhában veled akartam beszélgetni*. A (*Polaroidokat* megelőző) első kötetének versei, melyeket tematikusan az anya elvesztése valamint az élettárrsal való szakítás szervez egységbe, a kritika szerint „már a megtalált hang magabiztosságával szólalnak meg”, beszédmódja őszinteséggel és intimitással átitott.⁷⁶ Az induló kötetet a megszerkesztettség, a techné ismerete és az erős képesség jellemzi, mely utóbbi talán költészeti orientációját, a klasszikus és kortárs japán haiku, valamint Pilinszky János, Petri György és Kemény István poétikájának hatását is mutatja.⁷⁷

A *Polaroidok*ban az imént említett vonások tovább erősödnek, a benne szereplő 533 rövidvers vagy versmondat egy átfogó lírai koncepció következményeként alakult kötet. A szövegrészek számozása a megírás sorrendjére utal, és a szerző szerint kitágítja az olvasás lehetőségeit, szemben a címmel, amely inkább korlátozná azt. Kaotikus, „randomizált” egymásutánjuk a szerző saját bevallása szerint „indirekt állásfoglalás az emlékezéstről”.⁷⁸ Az első és az utolsó vers az eredeti helyén szerepel – ezzel mintegy keretet adva a felvázolt „szöveghalmaznak” –, a többi részlet (látszólag?) véletlenszerű sorrendben követi egymást a kötet terében. A kezdést és a zárást leszámítva egyetlen biztos pont van a kötetben: a 31. oldal, az ott szereplő versek a megírás időrendjével megegyező sorrendben követik egymást.⁷⁹ A *Polaroidok*ban a szerző szerint érezhető, hogy egykor volt valami rend, ami mostanra megbomlott és így „már nem működik”.⁸⁰ A feledésbe merült vázból csupán a gerinc maradt meg, amelyet a tovább nem osztható prímszámok alkotnak: az oldalakon 1, 2, 3, 5, 7, 11 vagy 13 darab vers szerepel (egyetlen kivétel a már említett 31. oldal, ahol 9 versmondat található).

⁷⁵ SIMON, *i. m.*, 10.

⁷⁶ SZALAY Dávid, „Ami 2 mondatnál hosszabb, az hazugság.” (Simon Márton: *Polaroidok*), *Alföld* 2014/4., 123.

⁷⁷ *Vö. Uo.*, 124.

⁷⁸ BALKÁNYI Nóra, „Tegnap még háború volt, ma meg már nincs” – slamról és versekről (interjú Simon Mártonnal) = <http://vs.hu/magazin/osszes/tegnap-meg-haboru-volt-ma-meg-mar-nincs-slamrol-es-versekrol-0314#!s3> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

⁷⁹ SIMON, *i. m.*, 162–170.

⁸⁰ BALKÁNYI, *i. m.*

A kötet címe a versekével ellentétben informálisabb jellegű, műfajmegjelölő funkcióval bír. Simon „öninterjújában”⁸¹, amikor a műfaj meghatározására tesz kísérletet, megállapítja, hogy ezek a szövegek nem haikuk, nem SMS-versek, hanem polaroidok. A polaroid fotók lényege, hogy gyors pillanatképet alkotnak a világról, kiragadnak egy darabot a valóságból, amelyet fehér keretükkel elzárnak a korábbi környezetétől (kontextusától). Hozzájuk tartozik a meghatározott méret, életlenség, homályosság, színtorzítás; tehát nem tökéletes másolatok, hanem egy egyéni látásmód esetleges ábrázolásai. A képen szereplő tárgyak, mozdulatok, érzések egymáshoz való viszonya viszont teljes pontossággal kivehető; a lényegen nem változtat. Mindez – olvashatjuk a *Polaroidokról* szóló egyik kritikában – a kötetre is érvényes, hisz a hangsúlyos szerepet tölt be benne a vizualitás és az „ultrafinom nyelviség”, a számozott, de összekevert sorok pedig éppen úgy kontextusuktól megfosztott elemek, mint a direktpozitív eljárással rögzített fotók.⁸² Ez a dekontextualizáltság kulcsszerepet játszik a kötetben, a szövegrészletek jelentésszóródása nem kis mértékben ennek köszönhető.

A kötet cím tágabb szemantikai tartalommal ruhazza fel a számozott sorokat, és az intermedialitás terébe emeli azokat. A *Polaroidokra* több értelemben is jellemző ez a medialitás, a Macuo Basótól vett mottó („Hószín kócsagok, / fagyjatok híddá a tó / partjai között”) is valamiféle közvetítettségre utal. A kritika e köztes állapotot a következőképpen ragadja meg: „A könyv tétje olyan köznyelvhez közel álló szövegtöredék(ek) létrehozása, amelyek a »valóság« és a »költészet« közötti köztes térben, vagyis alakulóban vannak.”⁸³

⁸¹ Vö. <http://m2.facebook.com/profile.php?v=info&expand=1&nearby&id=451693274900123> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

⁸² SZALAY, *i. m.*, 124.

⁸³ *Uo.*

2. Közelítések

Ki mondhatná meg:
hány szó egy vers? hány év (nap?
perc?) egy szerelem?

(Fodor Ákos)⁸⁴

Versszerűség és költőiség

A rövidversek több alapvető líraelméleti kérdést is fölvetnek. Mitől lesz valamiből vers? Hány karakter szükséges ahhoz, hogy egy szöveg ritmussal bírjon? Illetve, ezzel összefüggésben, melyek azok verstípusok, műfajok, amelyek a líraiság minimumán találhatóak? A kifejezésforma tömörsége miatt formai szempontból is indokolt lehet a *rövidvers* elnevezés, ugyanakkor a cím nélküli egysoros és még inkább az egyszavas darabok esetében felvetődik a versszerűség kérdése.

Weöres, Oravecz és Simon Márton néhány soros szövegeinél a minimalizmus irányába még egygel tovább lépő, újabb dilemmákat felvető sarokpontot Tandori Dezső és Parti Nagy Lajos teljes verstestet nélkülöző szövegei jelentik. Tandori *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetének⁸⁵ versei amellet, hogy a művészet szubsztanciáját kutatják, és elemi helyeken megjelenő hiátusokkal játszadoznak, a nyelvi jelek dekonstrukciójával és a jelentés transzformációjával is kísérleteznek. Tandori két jól ismert minimailista művének, a *Halottas urna két füle E. E. Cummings magángyűjteményéből* és *A bethlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* című verseinek szemantikai mezője a címen keresztül fejthető fel, hiszen a törzsszöveget mindössze néhány, önmagában csak korlátozottan értelmezhető jel alkotja. Mindkét vers esetében a cím kapja a kulcsszerepet, míg a cím alatt található két fél zárójel – amelyek az urna fogantyúiként értelmezhetőek –, vagy a sakklépést magába kódoló „Hc3”, illusztrációként szolgál. Amikor ilyen mértékben lecsupaszított verstesttel találkozunk, azt gondolhatnánk, hogy elérkeztünk a líra nullfokához, ám még fennáll annak a lehetősége is, hogy a verstest teljes mértékben kitöltetlenül maradjon. Noha az *Egy talált tárgy...*-kötet egy másik verse, *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* pusztán egy címből áll, az alatta tátongó űr mégis a fenti mondat fundamentumaként funkcionálhat. A csendben és jeltelenségben ott feszül a kimondhatatlanság, a jel és jelentés kapcsolatának töredékessége.

⁸⁴ FODOR Ákos, *Kérdések = Uő.*, Gyöngyök, göröngyök, Fekete Sas, Budapest, 2015, 208.

⁸⁵ TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973.

Parti Nagy Lajos *Szódalovaglás* című kötetében⁸⁶ szintén találkozhatunk hasonló, határokat feszegető kísérletekkel. Már a kötet *mintamondatok nulla* alcíme is előrevetíti a költői nyelv minimalista kereteit, majd a borító túloldalán, a fülszövegben maga a szerző is utal szövegeinek fragmentáltságára, rövidségére: „Óvatlan sorok, félversek, versek kirakata ez a munka, fragmenteké, melyek zöme '85 és '87 között játszódtott és íródott különféle cédulákra, hányódó noteszekbe, hogy hosszan ellenállva az elrendezés riadt és tétova kísérleteinek, '89 tavaszán-nyarán könyvvé mégis összeálljon. S ez a műfaja is: könyv.”⁸⁷

A *Szódalovaglás*ban helyet kap egy olyan költemény is, amelyben megmutatkozik a líraiság itt elemzett nullpontja. Ez a szöveg lényegében egyetlen karakterből áll; se címe, se (vers)teste, mindössze egy csillag, amelyhez egy velős lábjegyzetet kap az olvasó: „* Tizenöt évem telt belé, nem tartozol. Az édes rokkánás felé, nem tartozom. Tíz évem volt tíz évedé, nem tartozol, örökös tartozásomé, nem tartozom. Nem tartozol. Már mindig hozzád tartozom.”⁸⁸ Bár a fókusz kitöltetlenül marad, a szöveget azonban az ismétléseken keresztül lüktető ritmus mégis szabadverssé avathatja. Kérdés, hogy mindez elegendő-e ahhoz, hogy költészetről vagy épp versről beszélhessünk az adott szöveg esetében, vagy pedig pontosabb a költő „félvers” megnevezése.

Mégis mi lehet az a határpont, amely már átléphetetlen? Az avantgárdot követően ez a dilemma (valószínűsíthetően) már minden művészeti ágban megjelent, és saját eszköztárukkal kísérletet is tettek a *semmi* és a *valami*, valamint a *köznapi* és a *művészi* választóvonalának kitapogatására. Gondolhatunk itt a szuprematizmus megalapítójának, Kazimir Malevicsnek a fehér alapon fehér négyzetet ábrázoló festményére⁸⁹, ahol a befogadó óhatatlanul bevonódik a műalkotás terébe, miközben a fehér fal, a fehér alapozású vászon és a szintén fehérrel felvitt vonalak határait igyekszik megtalálni. Ebben az esetben a színválasztás, a forma és az ismétlődés azok az elemek, amelyek meghatározzák a műalkotás karakterét. A fehéret az akromatikus, azaz semleges színek közé soroljuk. Érdekessége, hogy az összes szín keveréke, mivel a fény teljes spektrumát képes egyszerre visszaverni. Megtalálható benne a szivárvány összes árnyalata, így bármily neutrálisnak tűnik, valójában mégis magába foglalja a mindenséget – mondhatjuk, hogy egymagában is teljes egészét alkot. Vaszilij Kandinszkij szerint a fehér szín látszólagos jeltelensége közel áll az abszolút csend hatóerejéhez, rokonságukat a következőképpen világítja meg:

⁸⁶ PARTI NAGY Lajos, *Szódalovaglás*, Jelenkor, Pécs 1990.

⁸⁷ *Uo.*, fülszöveg.

⁸⁸ *Uo.*, 112.

⁸⁹ Kazimir MALEVICS, *Fehér alapon fehér négyzet* (1918.)

A fehér hatással van lelkünkre (psychénkre), mint egy nagy, abszolút csend. Úgy hangzik magában, mint hang nélkülség, ami olyan, mint a zenében a csend. Ezek a csendek megszakítják a mondatokat anélkül, hogy jeleznék végleges befejezésüket. Ez egy olyan csend, amely nem halott, hanem tele van lehetőséggel. A fehér olyan csend, amelyet váratlanul megérthetünk. A fehér egy semmi, amely fiatal, vagy pontosabban egy semmi a kezdet előtt, egy semmi a születés előtt.⁹⁰

Hasonló jelenséggel találkozhatunk John Cage zenei kísérleteiben is. A *csönd zenéjeként* elhíresült *4'33"* című művének átütő ereje például a hang hiányában rejlik.⁹¹ Darabja három meghatározó mozdulatból áll: A kották felnyitása és a kényelmi pozíció felvétele után a zongorista lecsukja a zongora fedelét és elindítja a stopperét, majd mikor elérkezett a megfelelő pillanat, leállítja az időmérő eszközt, felnyitja a zongorát és szünetet tart. Ezt követi a második mozzanat, amely igencsak hasonló az elsőhöz: újra lefedi a billentyűket, és játékba hozza az időt, majd egy karakteres mozdulattal ismételten megállítja a stopperet, a hangszer tetejére helyezi, lecsukja a billentyűzet fedelét és szünetet tart. A néhány másodpercnyi nyújtózás és a fókusz helyrebillentése után következik a harmadik mozzanat, amely nem tér el az öt megelőző két szakasztól. Zárásként az időmérő a helyére kerül, a billentyűk láthatóvá válnak, a kotta bezárul, és a zenész meghajlás után távozik. Egy – klasszikus értelemben vett – zenei hang sem hangzik el, valami művészi erejű azonban mégis történik a mérnöki pontossággal kimért, szűkre szabott időkeretek között feszülő csöndben. Távolról sem állíthatjuk, hogy az elhangzott mű megegyezik a semmivel.

Malevics *Fehér alapon fehér négyzet* című festményében és John Cage *4'33"* című zeneművében több közös vonás is felfedezhető, amelyek művészi alkotásként teszik őket értelmezhetővé. Egyfelől a keret határozottsága: jól tapintható, hogy mettől meddig tart a mű, és honnan kezdődik a valóság. Másfelől mindkettőben meghatározó szerep jut a motivikus ismétlődésnek, ami tudatosságról és kohézióról tanúskodik. Az ismétlődés rámutat arra, hogy többről van szó, mint véletlen okozta esetleges kiüresedésről. Malevics festménye esetében a szín és a négyzet alak az ismétlődés következtében válik motivikus jellegűvé, John Cage művében pedig a szünet és az aktív csönd ritmikus váltakozása hozza el az ismétlés keltette

⁹⁰ Eredeti szöveghely: Wassily KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris, 1989, 155–156.

A dolgozatban Benda Mihály fordítását vettem át: BENDA Mihály, *Hang nélkül avagy a szó, a tipográfia és a fehér lap* Illyés Gyula *Hangtalan című versének két változatában* = „...kettős, egymást tükröző világban.” *Poétikai formációk a késő- és posztmodern lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Komélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 45–55.

⁹¹ John Cage *4'33"* című műve William Marx előadásában a McCallum Theatre-ben:

https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&ab_channel=JoelHochberg (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

ismerősség érzését. Emellett a cím és a mű kettősét, valamint a közöttük lévő kapcsolatot sem szabad figyelmen kívül hagyni.

A csönd teremtő erejének a költészetben is kiemelt szerepe van. Pilinszky esztétikájának egyik alapvetése, hogy a csöndből születik a szó, a megszületett szó pedig a csöndben foszlik szét. Meglátása szerint a költői szó „lényege szerint mindig is csönd volt.”⁹² A csöndön keresztül egyfajta köznapi nyelvtől eltávolodott, „néma beszédként” tud megteremtődni a költészet.⁹³ A képzőművészet és a zeneművészet irányába tett rövid kitekintés után a kérdés részletes elemzését az irodalom tárgykörében folytatom. Nyilvánvaló, hogy verses szöveg létezhet poétikai funkció, költőiség nélkül is.⁹⁴ (A reklámversek esetében például költészet nélküli versekről van szó.) De, hogy létezhet-e költészet versszerűség nélkül, hogy a vers minimális feltételrendszereként értett ritmus és sorképzés hiányában beszélhetünk-e líráról, az korántsem ilyen egyértelmű. Kecskés András líraelméleti koncepciójában bevezeti a „versminimum” fogalmát, mely a vers létrejöttét minimálisan meghatározó tényezőt jelöli.⁹⁵ Meglátása szerint a versminimum szükségszerű feltétele a sorképzés, így az első versmegnyilvánulásnak a szabadverset tekinti. Kecskés meghatározása jól illeszkedik Tinyanov szabadversről alkotott koncepciójához, melynek alapja a mérték, mint dinamikus elv.⁹⁶ A szabadversek esetében a verssor viselkedik a versritmus alapegységeként, és az általa létrehozott metrum fejt ki szöveggépző erőt. Horváth Kornélia meglátása szerint azonban a verselmélettel foglalkozók többsége másként értelmezi a metrum fogalmát, mint ahogy az a tinyanovi koncepcióban szerepel. Az líraelméletekben általában a „mérték mint absztrakt rendszer, mint számszerűen kifejezhető képlet nyer meghatározást, ami elvont struktúráként mindig oppozícióba áll realizációjának formájával, az egyedi és a konkrét versritmus verstani meghatározásával.”⁹⁷ Ez utóbbi értelmezés alapján a szabadvers olyan vers, melynek ritmusa ugyan van, de mértéke nincs. Dolgozatomban a vers minimumának a mértékkel nem feltétlenül

⁹² PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* = Uő., *Széppróza, Századvég*, Budapest, 1993, 148.

⁹³ „Épp ellenkezőleg: a beszéd határait tágítja ki. Ahogy a teremtés maga is néma beszéd, s a költészet is, bár anyaga a nyelv, lényege szerint néma beszéd, a csönd, a kimondhatatlan kimondása a köznapi nyelv elnémítása, meghaladása által.”

Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II., szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Budapest, 1993, 192.

⁹⁴ Vö. Jakobson szavaival: „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtévesztő egyszerűség volna.” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, ford. BARCZÁN Endre = Uő., *Hang – jel – vers*, Gondolat, Budapest, 1972, 239.

⁹⁵ KECSKÉS András, *A vers hangzásvilága*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1981.

⁹⁶ Jurij TINYANOV, *A versnyelv problémája*, ford. SOPRONI András = *Az irodalmi tény*, szerk. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1981, 135–175.

⁹⁷ HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Kijarat, Budapest, 2006, 17.

bíró, azonban ritmussal (akár gondolatritmussal) mindenképp rendelkező egysoros szabadverset tekintem.

A szemantikai tagoltsággal interferáló ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve⁹⁸ a rövidversekben nem tud érvényesülni, mert belőlük hiányzik a szegmentumok (versszakok, verssorok, verslábak, ütemek, rímek) egymásra-vonatkozthatóságának feltétele.⁹⁹ Líraként olvashatóságuk, költészet voltuk zálogát nem is annyira itt, sokkal inkább a szövegek metaforikusságban érdemes keresnünk. Alekszandr Potebnya rámutatott a költői beszédmód azon egyedi tulajdonságára, hogy képes feléleszteni a szóban eredendően rejlő képszerűséget.¹⁰⁰ A köznapi, automatizálódott beszéd során elvész a belső forma, mely még magában őrzi a jelentés kialakulásának történetét, és a szó így pusztán üres hangsorrá, a fogalom jelölőjévé válik. Ezzel szemben a költői beszédmód a jelentés feltárása és megsokszorozása érdekében eleven képzetű szavakkal él.¹⁰¹ A minimalista verseknél – sűrítettségük és rövidegük okán – jóformán minden szó metaforává duzzad a befogadás aktusában. Egyetlen szó sem maradhat csupán üres jelölő, hisz az az adott mű líraként olvashatóságát törné meg. Visy Beatrix így ír erről Weöres egysorosaival kapcsolatban:

Weöres e rövid verseinek szinte mindegyike egyetlen állítást fogalmaz meg, legtöbbször egyetlen mondat formájában, ám ez a mondat nemegyszer csupán egy összetett szó. Az igazán tömörre formált egysoros versekben a szerző sokat bíz az egyes szavak jelentésére, a szemantikai mezőt terheli, a szavak, rövid mondatok és ezek elrendezése, viszonyrendszere, interakciója, metaforikája az az uralkodó poétikai vonás, amely a versként, költeményként olvashatóság lehetőségét, az egysorosok lírai létmódját megteremti.¹⁰²

Weöres és Oravecz rövidverseinek egyik fő sajátossága a tágabb szövegkontextus nélkülvétele, a tömör megnyilatkozás szövegen belüli előre- vagy visszautalásának (a „kéz és láb nélküliségből” fakadó) lehetetlensége, míg Simon Mártonnál ezzel párhuzamosan a hangsúly

⁹⁸ Vö. SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld 1994/12., 39–49.

⁹⁹ „Elsődlegesen [...] a szegmentáltság az, amely felelős azért, hogy a vers szövegét átszövik más típusú szövegek, és felületén más szövegek mintázatai jelennek meg. A szövegeknek ez a tulajdonsága különösen az egysorosok esetében szembevetendő, ahol a szegmentáltság alapján látszólag nem dönthető el, hogy versről vagy prózáról van-e szó. Figyelemre méltó azonban, hogy nálunk ennek az átszövdésnek Weöres Sándor volt leginkább a tudatában, és ennek nyoma az ő költészetében is az olvasásnak leginkább ellenálló, egyetlen szegmentumot tartalmazó egysorosokban érhető tetten, mint ezek: »Tojáséj«, »Számysötét.«” *Uo.*, 42.

¹⁰⁰ Alekszandr POTEBNYA, *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelovszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2002, 147–154.

¹⁰¹ Vö. HORVÁTH Kornélia, *A szó mint metafora. A retorika, jelemélet és nyelvelmélet összefüggéséről*, *Világosság* 2003/11–12., 143–149.

¹⁰² VISY, *i. m.*, 333.

inkább a szöveggörnyezettől való megfosztottságra tehető. A *polaroidok* a kontextus jelenlétének kettős arculata miatt telítődnek többletjelentéssel; a szöveggörnyezet hiányának látszatát keltik, holott a számozás arra utal, hogy volt eredeti szöveggörnyezetük, és az újrakontextualizálás következtében jelenleg is van, hiszen a véletlenszerű sorrend az egymásra-vonatkoztatás váratlan lehetőségeit teremti meg, kitágítva ez által a metaforikus értelemlehetőségek terét.¹⁰³ Weöres *egysorosai* ezzel szemben nem rendelkeztek „eredeti” kontextussal, a kötet versei közti domináns kapcsolóelem (az intratextualitás, valamint a kötetberendezettség gyengébb szála mellett) a cím nélkülség, ami részben feloldja a szövegek fragmentáltságát, de valós szöveggörnyezetet nem ad nekik. Oravecz esetében első ránézésre egyértelműnek látszik a (terjedelmesebb) szöveggörnyezet hiánya, hisz a versek a címek által (valamint a külön oldalra szedettségükből kifolyólag) teljes mértékben önálló egységet alkotnak. Egy behatóbb vizsgálat azonban egyértelművé teszi, hogy a kötetbeli többi rövidverssel való együttes értelmezés, a ciklusként olvasás lehet a legadekvátabb olvasói reakció. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt a problémakört a következőképpen tárgyalja:

[...] az egyes versek „üres helyeinek” vagy szemantikai meghatározottságainak betöltését éppen a kötet más szövegeinek a „kontextusa” végezheti el [...] az egyes elemek nem egymástól elkülönülve adnak ki egy „összképet”, hanem egymásra vonatkozathatóságukban mintegy „helyettesítik” – bár fragmentáltan – a hiányzó, „lezárt” nagyszerkezetet.¹⁰⁴

Úgy vélem, a rövidversek esetében elengedhetetlen az olvasói aktivitás. Befogadóként engednünk kell verssé válni a szemantikailag telített mondatokat a kötet lírai terében. Sok körülöttük a csend, ami a befogadó aktivitását feltételezi, és annak a lehetőségét, hogy el tud rugaszkodni a köznapi kontextus adta keretektől. Sklovszkij¹⁰⁵ fogalmával élve az *eleven szóval* kerülünk szembe. Szavaink elhaltak, megszokottá váltak, így nem éljük át a belső és a külső, azaz a képi és a hangzó formájuk egységét. Ennek feloldására csupán az igazi költészet képes, amely a meghökkentő, eleven formák alkalmazása révén létrehozhat eleven szavakat. A konvencionális formák feloldásának eszköze lehet a meglepő kontextusba helyezés, az eltorzítás, a rímmel vagy sortöréssel széthasítás, valamint az új szavak alkotása az „ösi” tőből.

¹⁰³ André Ferenc kritikájában is hasonlóképpen jelenik meg: „Bár a polaroidok *dekontextualizáltság* látszatát keltik, mégis bizonyos szöveggörnyezetben vannak, egymás mellett vagy egy oldalon, és ez befolyásolja őket.” ANDRÉ Ferenc, „533 És ezt is megírod?”, *Helikon* 2013/19., 14. [Kiemelések tőlem – Z. B.]

¹⁰⁴ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 65–66.

¹⁰⁵ Viktor Boriszovics SKLOVSZKIJ, *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika, FRESLI Mihály, Savaria University Press, Szombathely, 2016, 13–18.

Ezek a lépések lehetővé teszik a megállást, rácsodálkozást, teret adva a metaforikus felfejtésnek, amely nélkülözhetetlen mozzanata a rövidversek líraként való olvasásának.

Az irodalomtörténet antik görög, illetve japán alkotásai között több olyan műfaj (vagy versforma) is található, melynek alapvonása a sűrítettség és a rövidég. Dolgozatom következő alfejezetében, a 20. századi rövidvers műfaji eredetét, előképeit kutatva ezen szövegtípusok behatóbb vizsgálatára törekszem.

A verstípus előképei: aforizma, gnóma, haiku

A rövidvers verstípusához az *aforizma*, a *gnóma*, valamint a *haiku* tömör bölcséletisége áll a legközelebb. Weöres egyik, Fülep Lajoshoz szóló levelében megemlíti az egysorosokat, küld is belőle néhányat mesterének, és meghatározásként így jellemzi az új műfajt: „Próbálkozom most olyan versekkel, melyeknek ne legyen kezük-lábuk, hanem úgy mozogjanak, mint a golyó. Végsőig legyalult, legömbölyített dolgok legyenek. – Ősük talán a héraikleitoszi aforizma.”¹⁰⁶ A görög aforizma szó jelentése ’körülhatárolás’, ’meghatározás’; az antik görög filozófiában és irodalomban gondolatalakzatként volt jelen. Főbb jellemzői a rövidség, a tömörség, az életbölcesség közlése, az antitézis, chiasmus, distinkció alkalmazása, az igazság napfényre hozatala, illetve a szövegek tudatos szerkesztettsége.¹⁰⁷ Héraikleitosz (preszokratikus) filozófiai gondolatai is az aforizma tömörített formájában őrződtek meg, amelyre az idézett részletben Weöres is visszautalt. A francia irodalomban különösen kedvelt műfaja az aforizma, szinte mondhatjuk, hogy ez a tömör, ironikus életbölcesség kifejezetten francia műfaj.¹⁰⁸ Az egysorosok aforisztikussága a következőkben rejlik: legfőbb mozgatórugójuk a világ disszonanciával telítettsége, az ambivalens viszonyok megragadhatatlanságának megragadására való törekvés, amelyhez hozzájárul a filozofikus látásmód, s a szofisztikált kifejezésmód antik jellege, valamint a francia aforizmairodalomra jellemző játékosság.¹⁰⁹ Harald Fricke új szempontú értelmezése túllép az aforizma műfajának antik meghatározásán, így az ő megközelítésmódja még tapinthatóbbá teszi az egysorosok (és a rövidversek) aforisztikus vonulatát. Fricke szerint ahhoz, hogy valamit aforizmának tekintsünk, a következő szempontoknak kell teljesülnie: a kontextust az olvasó reflexiója adja meg, ne legyen versszerű és ne legyen fikció, illetve a következő négy feltétel közül még legalább egy érvényes legyen rá: a) a szöveg egyetlen mondat, b) a szöveg tömören megformált, c) a szövegben van nyelvi

¹⁰⁶ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, Budapest, 1998, 462–463.

¹⁰⁷ *Világirodalmi lexikon I.*, szerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1970, 76–79.

¹⁰⁸ A francia irodalomban kiemelkedő az aforizma műfajában (is) alkotók száma. Az aforizma szerzők közül érdemes megjegyezni Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyere, Fontenelle, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Vauvenargues, Chamfort, Rivarol, Joubert, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Vigny, Baudelaire, Taine, Amiel, Jules Renard, Anatole France, Etienne Rey, Paul Valéry és Paul Léautaud nevét. Francois de La Rochefoucauld, 17. századi francia író és moralista herceg külön aforizmakötetet is adott ki *Maximes* címen. La Rochefoucauld aforizmagyűjteménye magyar nyelven is megjelent: 1957-ben Benedek Marcell fordításában *Gondolatok* címen és 1990-ben Szávai János fordításban *Maximák* címen. Weöres rövidverseihez hasonlóan (legtöbbször) az itt szereplő versek sem lépik túl az egysoros terjedelmet, így bölcsességük szintén az ellentétek feszítő tömörségéből bomlik ki.

¹⁰⁹ Az egysorosok aforisztikus jellegét támasztja alá az is, hogy az *egysorosok második ciklusát* aforizmak és egysorosok vegyítve alkották, ahogy ezt a ciklus címe is előrevetíti: *Egysorosok és más aforizmak*. Az elnevezésben szereplő „és más” kapcsoló elem is arra enged következtetni, hogy Weöres az egysorosokat is aforizmának tekintette.

poén, d) a szövegben van tárgyi tartalmi poén.¹¹⁰ A rövidversek teljes mértékben megfelelnek Fricke négy szempontú kritériumrendszerének.

Oravecz versei az aforizma alfajának, a gnómának jellemvonásait viselik inkább magukon. A gnóma (gör. 'felismerés', 'megérzés') „eredeti értelmében ókori görög műfaj: irodalmi forrásból merített és átélt helyzetekre idézetként alkalmazott, tömör fogalmazású életbölcesség, szállóige.”¹¹¹ Az aforizma a szállóigék, közmondások, szólásmondások gyűjtőneve, melyben a *gnóma* az antik szállóigéknek felel meg, – tehát a két „műfaj” legfőképp irodalmiság tekintetében tér el. A gnómák általános igazságot, erkölcsi tanítást, életbölcességet tartalmaznak egy összetett mondatnyi terjedelemben. Mondanivalójuk eltávolodik az intellektustól: higgadt, általános érvényű kijelentéseket tesznek a világról, az életszerűség érdekében kerülnek a meghökkentő megoldásokat, az oximoront, a paradoxont, illetve a csattanót.¹¹² Margócsy István a *Héj* rövidverseinek gnomikus jellege mellett felveti még az *epigramma* és a *haiku* hasonlóságát is.¹¹³

A haiku műfaj rokonsága vagy előkép volta ugyanakkor a másik két szerző rövidverseivel kapcsolatban még hangsúlyosabban merül fel. Weöres Sándor az 1930-as évek közepétől írt haikukat, illetve haiku-szerű rövidverseket, Terebess Gábor szerint „A költő némelyik egysoros versét, különösen az egyszavas verssorokat ma már szabadhaikunak tekintené a nemzetközi haiku irodalom.”¹¹⁴ A keleti filozófiák és költészet iránt érdeklődő, japanológiát végzett Simon Márton a polaroidokat „haiku-továbbgondolásként” aposztrofálja.¹¹⁵

Ismeretes, hogy a háromsoros, tizenhét szótagból (5/7/5) álló haiku az ötsoros tankából alakult ki a kétsoros magyarázat, vagyis a bölcséleti tanulság elhagyásával. A haiku csupán a bevezető, természeti képet villantja fel, az értelmezést az olvasóra bízva. Vihar Judit *A japán irodalom rövid története* című könyvében a műfaj különös erejét abban látja, hogy néhány szóval képes tömör impressziót adni, amellyel felébreszti olvasójában a belső látást és a belső

¹¹⁰ Harald FRICKE, *Aphorismus*, Metzler, Stuttgart, 1984. (Idézi: KOCSÁNY Piroska, *Szöveg, szövegtípus, jelentés: A mondás mint szövegtípus*, Akadémiai, Budapest, 2002, 61.)

¹¹¹ *Világirodalmi lexikon III.*, szerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1970, 587.

¹¹² *Uo.*, 588.

¹¹³ Vö. MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? (Oravecz Imre költészetéről)*, Alföld 1995/10., 53–58.

¹¹⁴ Vö. <http://tereless.hu/haiku/magykezdo.html> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

¹¹⁵ BALKÁNYI, *i. m.* Megjegyzésre érdemes, hogy a műfaj 16-17. századi előzményének a *haiku renga* tekinthető, amely humoros jellegével eltér a mai változatoktól: a *renga* könnyed eleganciával, humoros szófordulatokkal a valós mélységek helyett csupán a felszínig jut. Simon szövegein – a műfaj tartalmasabb formája mellett – érezhető a haikunak e szójátékokkal sziporkázó, korai vonulatának hatása is.

hallást.¹¹⁶ A haikunak az olvasó fokozott aktivitására apelláló gesztusa a vizsgált rövidversekben is fontos hatástényező.

A műfaj a japán kultúrából a 20. század elején terjedt át az európai költészetbe. A modern haikuk között előfordulnak olyan alkotások, amelyek elhagyják a formai megkötéseket, s „csupán” a műfaj esszenciáját őrzik meg, amelyet Kosztolányi Dezső a következőképpen foglalt össze: „A haiki (sic!) egy mozgó másodperc. Megérezélteti a dolgok előbbi állapotát, s azt, ami majd utána következik. Az a fontos, hogy a dolgok legvelejét érintsük. Ez voltaképp csak hatodik érzékünkkel lehetséges, holmi szellemi szimattal.”¹¹⁷ A dolgok „legvelejét”, a héjuk alatt rejtőző lényegét próbálják megragadni Oravecz rövidversei is, melyekben a haiku időtapasztalatának utóidejű mozzanata lesz az uralkodó temporális tapasztalat.

A klasszikus haiku nem kevésbé fontos, s a fenti szempontokból (a magyarázat elhagyása, a dolgok velejének szemlélete, a látvány mint expozíció) is szervesen következő jellemzője a lírai beszélő háttérbe szorítása, amely visszhangra találhatott a magyar líratörténet paradigmaváltásainak idején, tehát a '30-as évek második felében, illetve az 1970–80-as években kibontakozó lírai beszédmódok kialakításakor. A költői beszéd „klasszikus alanyi szituáltságának megkérdőjelezése”¹¹⁸ Weöres Sándor esetében még „nem a lírai szubjektum teljes szövegbeli felszívódásával vagy eliminációjával, hanem inkább autentikus szerepek létesítésével jár együtt.”¹¹⁹ A pályája elején álló Oravecz Imre poétikájának deperszonalizációs jegyeiből pedig Kulcsár Szabó Ernő szerint az a kérdés látszik körvonalazódni, hogy

[...] van-e egyáltalán jelentősége annak, ki beszél a versben. A *Héj* azt a költészeti tapasztalatot adja tovább, hogy minél közelebb jut a beszéd a lényegiség feltételezett zónáihoz, annál nagyobb mértékben válnak le róla az individuális megnyilatkozás ismert attribútumai.¹²⁰

Simon Márton polaroidjainak egy része – Weöres és Oravecz rövidverseihez hasonlóan – személytelen hangvételi, nem viseli magán az alanyiség semmiféle nyomát,¹²¹ másik részük az

¹¹⁶ VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.

¹¹⁷ BARANYI Ferenc, *Haiku – A Távolság-Kelet tömörsége* = <http://terebess.hu/haiku/baranyi.html> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

¹¹⁸ KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 80.

¹¹⁹ *Uo.*

¹²⁰ *Uo.*, 188–189.

¹²¹ Pl. „Elefánt levágott feje.” (040.), „Rúzsba harapni.” (044.), „Tej.” (051.), „Hóésés hangja.” (062.), „Csak a függés szobrai.” (186.), „Kékkopár.” (445.)

én és/vagy a *te* kimondásával, a másikhoz intézett, válaszra orientált kérdéssel vagy a kérdésre adott válasszal a dialogusban megképződő személyességet viszi színre.¹²²

Összegzésként tehát elmondható, hogy az aforizma, a gnóma, illetve a haiku is közel áll a rövidversek poétikai sajátosságaihoz, de egyikkel sem írható le kizárólagosan.¹²³ Legpontosabban a három együttélésével jellemezhető, megtalálható benne az aforizma filozófiai, bölcselkedő látásmódja, a gnóma egyszerű irodalmisága és a haiku pillanatképeiben rejlő szellemiség, időtapasztalat és szubjektum-felfogás.

¹²² Pl. „Magam.” (239.), „Elkényeztetsz.” (242.), „Eszembe jutottál a borotvákról.” (518.), „És ezt is megírod?” (533.)

¹²³ Ezek mellett megemlíthető még az epigramma, az epifátium, a maxima és a xénia is, melyek fomain hasonlóságuk, tömör kifejezésmódjuk miatt rokoníthatóak volnának a 20-21. századi rövidvers műfajával.

Szövegközöttség és paratextualitás

A rövidversek esetében kiemelt szerepet kapnak az olyan – a tömör lírai megnyilatkozást tágabb értelmezői keretbe helyező – elemek, mint a cím, a mottó, illetve az intertextuális, a paratextuális és a hipertextuális szegmensek, melyek mintegy átveszik a hiányzó kontextus funkcióját.

A tanulmányozott szövegtörzsek a cím tekintetében eltérő képet mutatnak. A Weöres-féle egysorosok (a legtöbb kiadásban) egyáltalán nem rendelkeznek semmiféle megjelöléssel, egymástól csillaggal vagy külön oldalra szedetten vannak elkülönítve.¹²⁴ Ennek okán csökken a szegmentáltság érzete, az egymástól elkülönülő sorok diskurzusba lépnek egymással. Oravecznél – ezzel ellentétben – a mindössze egy szóból álló címek komoly funkcionális egységek: témamegjelölést hordoznak magukban, előrevetítik a meghatározni kívánt tárgy sziluettjét, cím nélkül értelmezhetetlen lenne, hogy mire utal a vers törzsszövege. A *Héj* versei közül a rövidverseket pont eme meghatározottságuk emeli ki; a többi verstől eltérően rendelkeznek középponttal. A *Polaroidok*beli esetleges számozás eltér Weöres egysorosainak számozásától, amely inkább egyfajta mennyiségi mutató, míg Simon Mártonnál – ahogy arra korábban már utaltam – az emlékezés kaotikusságának metaforájaként, illetve egy valaha létezett rendnek a nyomaként értelmezhető. A 2013-as kötetbeli mottó is erősíti a költőiség, kötetszerűség hatását. A Macuo Basótól vett haiku, előrevetíti a kötet nyelvezetének kétpólusúságát, a költészet és valóság közti pengeélen táncolást (híd-szerepet), s a két eltérő „terep” érintkezési pontjában végbemenő metamorfózist.

Mindhárom kötetben szerepet kap az intertextualitás. Oravecznél bizonyos szavak adott szövegkörnyezetben való megjelenése olvasható áthallásként; például az *arc* ábrázolása a *Rilke a telelőben* című („Viaszos arc az arcokon, / ropog a tükörben a csont.”) és az *Arc* című rövidversben („Felfürt, likacsos, sötét fal. Nyeli a sugarat.”) párhuzamba állítható a Pilinszky *Utószó*jában („A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl, / ahogy az arcom, ez a kő / röpül felém a hófehér tükörből”), illetve *Apokrif*jében („Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyéryi törmelék / akkorra már a teremtmények arca”) szereplő arc-ábrázolással. *Ősz* című verse az eclogák hangvételéhez, a *Dél* pedig Kosztolányi egyes verseinek jelzőkkel és szinesztéziákkal telített megszólalásmódjához hasonlít. Emellett még szerepel a *Héj*ban két Weöresre való utalás (az első ciklusban): a *Hullám tódul...* kezdetű verset

¹²⁴ Ebből a szempontból az *Egybegyűjtött írások* kivételt képez, ott a versek előtt római számok állnak.

neki ajánlotta, a *Férfi jobbában...* kezdetű költeményben szereplő „gyümölcs-éj” metafora pretextusa pedig Weöres „Tojáséj”-e lehet.

Weöres egysorosain felfedezhető az indiai és az antik görög aforizmak nyoma, a kínai haikus képvilága és a Tao gondolatisága.¹²⁵ A görög gondolkodók hatására engednek következtetni Weöres szofizma jellegű rövidversei (például „A mozdulatlan folyton közeleg”, „Ha lányod szült téged, halhatatlan vagy”). A taoista vonalat valószínűleg – nagy részben – Csuang Ce bölcseselei alapozták meg, mivel az egysorosok között két vers is található, aminek Csuang Ce lehetett az ihletője: „Tojáséj” (Csuang Ce: „Megpillantod a tojást és már keresed az éjszakát.”), „Hiány teste árnyék” (Csuang Ce: „Amit kihunyni látunk, az a tűzifa: a tűz azonban tovább ég, és nem tudunk róla, hogy valaha kilobbanna”).¹²⁶

Simon Márton a *Polaroidok* végén szerzői jegyzetben sorolja fel, hogy kötete kiktől tartalmaz idézeteket „szó szerinti vagy torzított formában”,¹²⁷ ám ezek az idézetek a kötetben belül jelöletlenül maradnak, így felismerésük és interpretációs értékük olvasói kompetencia függvénye.¹²⁸ A *Polaroidok* esetében a hipertextualitás kérdése is felmerül: egyes szövegek csupán egy youtube-videó linkjéből (365. [http://www. / youtube.com/watch? / v=dtXYiKeVH88](http://www.youtube.com/watch?v=dtXYiKeVH88)), képfájrra (036. anya001.jpg), illetve képcímre (032. A fénykép címe: / Micui Jaszutaró / saját építésű robotemberével, 1931. / Ne sírj) tett utalásból állnak. Ezek mellett fontos szerepet kap a Tarr Hajnalka *Instant nyáj* (2006) című installációjáról készült fotó, melynek részlete szerepel a borítón. A kép-paratextus és a rövidversek intermediális viszonyba lépnek; a *Polaroidok* hátlapján a következő – „kötetbemutató” – mondat szerepel: „Simon Márton új verseskötete a nagyvárosi szorongás szótára”. A címlapon szereplő „instant nyáj” ennek képi metaforája.

A *Héj* 1972-es kiadásának borítóján szereplő grafika (amely Fajó János alkotása) szintén paratextusként áll a versek előtt. Stílusával, alapvonásaival előre jelzi a kötet „csupaszságát”, maga is kontúr nélküli, alapszínekből felépülő, nonfiguratív és töredékes, akárcsak a szövegek.

¹²⁵ Weöres költészete az élet és az irodalom legkülönbözőbb szegmenseiből táplálkozik; az 1965-ös *Önvallomásában* ezekkel a szavakkal szól arról, hogy mik hatottak a munkáira: „Munkámra hatott: a *Tao te King*, a Gilgames-eposz, a *Biblia*, az újabbak közül Mallarmé, Babits; továbbá a matematika, a zene, az ablaküvegen mázskáló légy: körülbelül minden, amire csak ráeszméltem.”

Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 58.

¹²⁶ SZÉKELY, *i. m.*, 1147–48.

¹²⁷ SIMON, *i. m.*, 86.

¹²⁸ A *Polaroidok* műfaji pretextusának tekinthető továbbá Yannis Ritsos görög költő *Monochorda* című kötete (1980), amelyben számozott egy- és kétsoros szövegek szerepelnek. A számozott rövidvers műfajának legújabb továbbgondolása Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötete is (2014).

Kép és szöveg szintézise figyelhető meg az *Egysoros versek* Szántó Tibor montázs-paratextusaival illusztrált kötetében is.¹²⁹ A miniatűr költemények mellet vizuális értelmezőként álló montázképek mintegy a félreértést gátló védőkorlátként húzódnak a szövegek határán. Az illusztrációk továbbá a kontextus-hiány keltette űrt is betöltik, ugyanakkor sok esetben korlátozzák is a befogadó szabad asszociációs lehetőségeit. Visy Beatrix meglátása szerint Szántó Tibor montázsai az értelmezés különböző fokozatait járják be: egyes képeken az illusztrátor egyszerűen megjeleníti, vizualizálja a vers elemeit, szavait, máshol egy lehetséges (saját) értelmezési utat jár be.¹³⁰

Az egysorosok „kontextus-pótlásával” más is megpróbálkozott: 2013-ban készült el Pethő Veronika *Egysorosok* című albuma, amely tipografikus és kalligrafikus elemekkel ábrázolja a szövegeket. A tervezőgrafikus keze alatt formálódó album „egy olyan betű-, gesztus- és vonalfolyamként született meg, mely megjeleníti a Weöres-sorok hangulatát”.¹³¹ Weöresnek szintén van egy kézírásos könyve,¹³² melybe saját kezűleg karcolta be és illusztrálta verseit, ebben található néhány rövidvers is. Amikor egy rádióbeszélgetésben arról kérdezték a költőt, hogy miért tarkította az oldalakat rajzokkal, azt felelte, hogy túl nagy űrt, levegős teret érzett a szövegek körül.¹³³

¹²⁹ Az *Egysoros versek* montázs paratextusokkal kiadott verziója nem egyedüli koprodukció Weöres Sándor és Szántó Tibor között. A fent említetten túl Szántó Tibor inspiráló szerepének és tipográfiai munkájának köszönhető az 1974-es *ABC*, az 1981-es *Weöres Sándor Kézírásos könyve*, az 1982-es *Naptár*, valamint az 1993-as *Szó és kép* című kötetetek megjelenése.

¹³⁰ „A »Lábunkat vinni.«sor illusztrációja Hieronymus Bosch *Utolsó ítéletének* azt a részletét ragadja ki, amelyen a szárnyas lények a Pokolba szállítják az elkárhozott lelkeket. A repülő szörnyek ily módon valóban maguk viszik lábukat (is), s nem a lábaik őket, ezzel a paradoxon könnyedén feloldódik; Bosch tematikájának megidézése pedig akár egy lehetséges értelmezési irányt is jelölhet.” VISY, *i. m.*, 342.

¹³¹ *Weöres Sándor – Egysorosok*, szerk. és terv. PETHŐ Veronika, 2013.

https://issuu.com/grafifruska/docs/wse_issue (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

¹³² WEÖRES Sándor, *Weöres Sándor kézírásos könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.

¹³³ „Mivelhogy ezek rövid versek, nagyon sok úgynevezett levegő keletkezik körülöttük: üresség. Azt ki kellett tölteni valamivel, és annak ellenére, hogy nem tudok rajzolni, csak olyan elemista fokon, sőt óvodás fokon, annak ellenére rajzokkal töltöttem ki a hézagokat.” *Egyedül mindenkivel*, *i. m.*, 395.

3. A verscsoportok közötti dialógus

Minél egyszerűbb a szó,
annál nagyobb feladat szellemmel átitatni.

(Hamvas Béla)¹³⁴

A dolgozat *Rövidvers* fejezetében szereplő három verscsoport (Weöres, Oravecz, Simon) közelebbi, szövegszerű vizsgálata – amelyre ebben az alfejezetben tesztek kísérletet – reményeim szerint olyan tematikus, illetve nyelvi-poétikai hasonlóságokat is feltár, amely a felvázolt hagyományvonalat dialógussá képes mélyíteni. Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidverseiben a formai váz hasonlóságain túl tartalmi egyezések is kimutathatók. A vizsgált versvilágok metszéspontjait a test, az idő, az elmúlás és a költészet témaköreiben lehet kijelölni. A továbbiakban ezeket az érintkezési pontokat vizsgálom a szerzőktől választott rövidversek példáján. Mélyelemzés helyett a mikroelemzéseket és a megvilágító erejű szöveghelyek szemléltetését állítom a középpontba, melyen keresztül dialógusba léptethetők a rokon lírai világok.

Mindhárom verscsoportban hangsúlyos témaként tűnik fel a test tere, a láb, a kéz, a fej, a száj és a szem versbevétele. Weöres Sándor egysorosáiban a test teherként jelenik meg, metaforikusan magán viseli az élet súlyát. A földdel érintkező, összeköttetést jelentő láb két költeményben is feltűnik, önmaga valós szerepéből kifordulva: „Lábunkat vinni.” Az eddig „talapzatként” szolgáló testrész elveszti mozgató funkcióját, ezzel egyetemben lényege a visszájára fordul, „vivőből” „vitetetté” válik. Egy másik alkotásban is önmaguk „konvencionális” szerepéből kitörve jelennek meg a testrészek:

Fejünkre tipró lábunk és mellünkön átnyúló kezünk.

Olyan ez a vers, mint egy „öntiprás”. Az egyéni belüli egység helyett töredezettséget, szétesettséget sugall; a részek egymás ellen tesznek. Weöres rövidverseiben az emberi test csak ritkán előforduló motívum, a *Polaroidok*ban viszont annál gyakoribb elem.¹³⁵ A test Simonnál

¹³⁴ HAMVAS Béla, *A fogak tornáca = Weörestől Weöresről*, szerk. TÜSKÉS Tibor, Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 121–122.

¹³⁵ 218. Nézni a kéz., 221. Nézni a száj., 109. A hátad., 283. Fogja a gyomrod., 454. Gyomromban egy hal/ úszkál körbe-körbe. / Remegek, mint a föld., 245. A szám íze, / mint egy halotté., 128. Egy kéz az kinek a hibája?, 304. Arcot csinálni., 320. Csak még egyszer újra / szétfeszített, / kitért számba köpjön., 431. És rossz a szívem, / ahogy a gyomrom szokott lenni.

hídként áll a benső világ és a külvilág között: amit az ember megélt, azt a test által tette, s az emlékek is azon hagytak nyomot. Egy kéz magán viseli az összes átélt tapintást, pofont, sérülést, írást, szerelmi érintkezést, baráti kézfogást, simogatást, kerti munka porát. A test az emlékezés elindítója:

420. Csak képzeld el, mi mindent
csináltál már eddig a kezeiddel.

A 178. polaroid párba állítható az előbb említettel, szinte reflektál rá. Újra feléled az emlékezés toposza az ujjakon keresztül, csak sokkal meghatározottabban. E költemény tekinthető a 420. konkretizálásának, mivel pontosan körülhatárolt az emlékezés folyamatát beindító testrész és a hozzá fűződő emlék:

178. Az ujjaim nyalogatom.
Eszembe jutottál.

A 423. szöveg szintén a gondolatiság és emberi matéria kapcsolatáról vall, viszont mindezt a jelenben értelmezi. Az orrvérzés képével a költemény lehetővé teszi a kitörést a zárt emberi testből. Értelem és test megférhetetlensége „harci sebbel” jár:

423. Vérzik az orrod.
Olyan dolgok járnak a fejedben, hogy a vérednek
nincs kedve egy térben lenni velük.

Oravecz rövidversiben ugyancsak kiemelt szerepet kap a tárgyiasított test, sok metaforacsoport épül köré. Kötetében ezek a költemények egymást követik egyre szűkítve a fókusz (Test, Fej, Arc, Száj, Fog). Ez a látószög-csökkentés egészen addig tart, míg az egész testtől el nem ér egy sűrűsödési pontig, a fogig. A tárgyias ábrázolásmód az emberi testet épületként jeleníti meg, amely legtöbbször passzív szerepet tölt be a világban. A Test című vers a kezdetet és a véget összeköti, az emberi tulajdonságok közül a halandóságot emeli ki:

Test
A pihenés szobra készül.
A pusztulás vetett ágyán.

A *Fej*nél a „bennfoglalt tér” lecsökken, egy makulátlan állapotban lévő koponyáról kap mérnöki pontosságú tudósítást a befogadó. A leírás pusztán testi „adatokra” vonatkozik, nem tartalmaz emberi érzelmekre való utalást, olyan, mint egy röntgenfelvétel. A perszonalitás kerülése az egész kötetet jellemzi, ezen érzékelési személytelenség folytonosságán keresztül tágul egyetemessé a hiányérzet.¹³⁶

Fej

Hússzínű sisak oldalnézetben. Csordultig tele csonttal.
Hasáb támaszték, rekesz egyelőre sértetlenek.

A fej után az arc válik a szemlélés tárgyává. Normál esetben itt látható a legtöbb „lélekjel”, az érzelmek szokták uralni ezt a terepet. Oravecznál ezzel szemben üres, sötét felületként áll, ami nem ad magából semmit, csupán bemeneti forrásként szolgál. A szem, száj és ornyílások engedik be az emberi testbe a külvilág sugarát:

Arc

Felfúrt, likacsos, sötét fal. Nyeli a sugarat.

Az első, tárgyias körből kitörő tulajdonság a *Száj*ban jelenik meg. A száj, hogy megtartsa a test eddig képviselt zártságát, erőlködik, ezáltal előtör belőle az ember legelemibb tulajdonsága, az akarat. Külsőleg még mindig passzív szerepben áll, viszont a mentális folyamat élővé és egyben cselekvővé teszi. Keresztury Tibor a szájban megjelenő elhallgatásra törekvő magatartásformát a kötet egészére érvényesnek vallja: „A huszonéves Oravecz nagyszabású kísérletben számolja fel a költészetet, az összes kiábrándult mozdulata az elhallgatás, a csönd felé mutat.”¹³⁷

Száj

Az erőlködéstől fehér.
Vissza akarja tartani a gömbölyű homályt.

A *Fog* az érc képének behozatala révén többféle értelmezési lehetőséget is megenged.

Fog

Őrzi, mit kiolvasztottak, az ércet.
Összenyomva harsogás, tömeg, alak.

¹³⁶ Vö. KERESZTURY, *Távlatok...*, i. m., 309–311.

¹³⁷ *Uo.*, 334.

A *Fog* Simon Márton idézett versének testfelfogásához hasonlóan magában rejti az emlékezés toposzát. Az érc interpretálható a fogtömés asszociációs képén keresztül, ahol egy anyag (más) anyagba-zártsága jelenik meg. A két „múlt” összerosódik az egyé olvadás aktusában, aminek őrzőjévé a fog meglévő „bástyája” válik. A másik értelmezési lehetőség az intertextualitás által elevenítődik meg. Pál apostol szeretethimnuszának gyakran idézett sorában az érc élettelen hangzásában ismerhető fel az üresség, a léleknélküliség.¹³⁸ A fog mint a beszéd alapvető szerve és a versben szereplő *harsogás* kifejezés egyaránt utalhatnak erre a kiüresedett állapotra. Mindez a test tárgyként való interpretálását erősíti.

Az emberi létet kifejező testrészek mellett a tükröződés, a világ töredékes befogadása is gyakori témája a rövidverseknek, mely legtöbbször a tükör motívumon keresztül jelenik meg a szövegekben. Az ókorban a tükör nemcsak a test vázát hivatott leképezni, hanem a lélekből is magába zárt valamennyit. A materiális léten túli bensőt is tükrözte. A 20. századi pszichológiában pedig metaforikus jelentésében tűnt fel Jacques Lacan tükör-stádium elméletében.¹³⁹ A mai köznapi nyelvhasználatban inkább a külső hasonmásának visszaadását foglalja magába, viszont a művészetben keresztül gyakran megjelenik az antik, misztikával telítettebb jelentéstartalom is, akár a babonás elemeken keresztül. Weöres a tükröződés témáját az önmeghatározás, behatároltság, leképződés oldaláról közelíti meg. Nála ez egy szubjektumból visszanyert világkép; a szemén tükröződő kép a behatárolt térről, a jelenről. Egyénekből álló univerzum sűrítése egy egyén pillantásába:

A mindenség a szemedben fészkel.

A mindenség, a végtelen, a behatárolhatatlan tér, ami az emberbe való sűrítettség nélkül korlát nélkülséggel bír. Mindez felveti az azonosság kérdését: ami makulátlanul leképezi a valóságot, az vajon megegyezik vele? Egybefonódnak?

Kerettelen tükörbe fonódnak.

¹³⁸ „Szólhatok az emberek vagy az angyalok nyelvén, ha szeretet nincs bennem, csak zengő érc va gyok, va gy pengő cimbalom.” (1Kor 13,1) *Újszövetségi szentírás*, ford. GÁL Ferenc, Szent István Társulat, Budapest, 1985, 678.

¹³⁹ A francia pszichoanalitikus egy identifikációs fázis megragadására alkalmazta a tükör-stádium megnevezést. Az elmélet a csecsemők 6-18 hónapos korszakára vonatkozik, amikor a fizikai összefüggéseket még nem értik, de mégis azonosulnak saját tükörképükkel. Lényege a külvilággal való azonosulásban rejlik.

Vö. Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa 1993/2., 5–11.

A kimeríthetetlen világ, aminek csak a matériába zártsága szab határokat. Az ember, aki a tükörben megjelenő kép alapján csak üres váz, keret:

Csak kerete vagy magadnak.

A keret határai között meghúzódó lélek számára a létezéshez szükség van a testben való megvalósulásra. Simon Mártonnál a lírai beszélő teljes természetességgel nyúl a tükörhöz, úgy szól róla, mintha általa önmagába pillantana, mintha saját lényéről ott kapna valamiféle objektív képet. Olyan ez, mint az óra megnézése. Magától értetődő, hogy kapok egy axióma szintű igazságot a pillanatnyi állásról. Az ezt megjelenítő 014. sor kifejezésmódja mindemellett elkerülhetetlenül behozza a „Megnézem az órát.” kijelentés asszociációját.

014. Megnézem a tükröt.

Egy épület tele ablakokkal, visszaverődési pontokkal, olyan felületté válik, ami a lét illuzórikus mását tükröző világként áll elénk napról-napra a belváros utcáin. Korunk lenyomatát képezi:

443. Egy hat emelet magas tükör.

Egyes babonás felfogások szerint sötétben a tükörből tévelygő halott lelkek néznek vissza az élők világára. Ezen negatív előérzetet fejezheti ki a 379. polaroid:

379. Sötétben végképp nem nézek tükörbe.

S ezek után mivé válhat az élet? Egy kiterjedés nélküli giccsé (filmből vett tüköretörési jelenettel élve).

284. Bármilyen giccses,
egyszer kipróbálni
és tényleg betörni a tükröt.

A tükör ugyanakkor metapoétikus metaforaként is szerepeltethető. Oravecz alábbi kétsorosa Rilke költői világát idézi meg, „tükrözi vissza”:

Rilke a telelőben

Viaszos arc az arcokon,
ropog a tükörben a csont.¹⁴⁰

Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidverseiben egyaránt megjelenik az idő, és vele egyetemben a tér, ami magával hozza a világ adatszerűségét. Weöres az idő szemlélésénél mellőzi az objektív szempontokat, helyette a dolgok egymáshoz való viszonyát méri. Időfelfogása közel áll a keleti kultúrából eredő szubjektív, kerettelen időhöz. Minden a maga körében betöltött szerepének sikerességétől függ, a mennyiség helyett a minőség a meghatározó:

A por siet. A kő ráér.

Simon 332. polaroidjában egy megszemélyesítésen keresztül antropomorfizálódik az idő:

332. Az idő egy szuszogva kocogó, kövér kisfiú.

A kisfiú szuszogása véget nem érő ritmikusságot, s azzal járó monotóniát ad a másodpercek, percek, órák, napok haladtának. A *kövér* jelző viszont ennek ellentétével dúsítja a képet: lassulással, váltakozó ritmussal, cél előtt való befejezéssel. Az idő képe ennek a kétarcúságnak köszönhetően rapszodikus jelleget ölt magára. Oravecz Imre tömör ábrázolásmódjának komorságával eltér az előbb említett műtől. Nála az idő megfontolt, pontos, rideg, kellemetlenül nyikorgó:

Idő

Vert az óra. A számlapon egy kordé haladt,
kerekek nyikorogtak, üres volt a bak.

Minden úgy történik, ahogy kell: óraütésre. A vers egy tárgy képéből – az óráéból – bontakozik ki, s lép át a valós élet terepére, ahol a pillanat megragadhatatlanságával, a jelenhez való hozzáférhetetlenség szakadékával kell megküzdenie, ami a múlt időbe való folytonos

¹⁴⁰ A fent említett vers „tükörkezése” hasonló Pilinszky *Utószó* című költeményéhez, hang- és képhatás egyszere érvényesül a tükröződés ábrázolásában: „Ez hát arcom, ez az arc? / A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl / ahogy arcom ez a kő / röpül felém a hófehér tükörből!”

visszacsúszásban nyilvánul meg. Ezen időtapasztalat a birtokolhatatlansággal, elidegenedéssel írható le.¹⁴¹ Az evilági létet meghatározó, minden zugot átható idő vonzza magához a végesség, az elmúlás gondolkörét.

Az idő központi motívumán túl az elmúlás, a földi élet végességének témája is közös elem a három verscsoportban. Oravecz Imre *Ősz* című versének hangulata olyan, mintha az *Idő* folytatódna:

Ősz

A nyár elszállt.
A hegyről leballag a pásztor és hazaindul.
Sípja tele nyállal, sárral.

Vidéki, borongós képekből építkezik; azt a hatást kelti, mintha egy redukált bukolikus költeménynek lenne a kiábrándult, erős realitással ábrázolt változata. Az *Őszben* kiemelten jelenik meg a kötet egészére jellemző utóidejűség, ami által a leírt kép egy folyamat végpontjaként ragadható meg. A *Héjban* a dolgok és jelentéseik csak a múlt idősikjában érhetők utol, „a »van« állítás mindig a »volt« helyére kerül”.¹⁴² Az Oravecz rövidverseiben tetten ért időtapasztalatnak ellenpontját képviseli Weöres egysorosainak temporalitása, nála a folyamatos jelenidejűség hatja át az egysorosokat, – ami még a halált is kiragadja a múlt végletességéből. Ez a pillanatban való megragadás teszi lehetővé a kötet egyetlen kérdését, ami a maga paradox jellegével mossa egybe a jelent és a múltat. A két idősík közötti egyetlen valós találkozási „terep” az elmúlás lehet, ahol egyazon pillanatban válnak jelenvalóvá. Weöres ennek ábrázolásaként a következő kérdést veti fel:

Részteszek-e saját temetésemen?

A *Polaroidok* szövegei az elmúláshoz gyakran az ironikusság oldaláról közelítenek, ezzel mintegy eltávolítják maguktól térben és időben az egész problematikát. A kötet „halál-versei” közül a 365. számút érdemes kiemelni, mivel a lírai beszélő ebben nevezi meg az elzárkózás okát, azaz a halálfélelmet. A szöveg érdekessége, hogy mindezt a nyelv oldaláról közelíti meg: alakilag megegyező szavakat ruház fel egymástól eltérő jelentéssel. Simon egész kötetére jellemző az itt megjelenő attitűd, azaz a szavak mögé rejtett újabb jelentésrétegek bevonása:

¹⁴¹ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 54.

¹⁴² *Uo.*, 53.

365.Halálfélelem és
halálfélelem
között is van különbség.

A versciklusok közös témái dialógusba állítják egymással a szövegeket: a világot Weöres a benne lévő jelenségek paradox jellegén keresztül ábrázolja, Oravecz a tárgyi létezők faktúrája által láttatja, Simon pedig a maga profán esetlegességében tükrözi.

Az utolsó tematikus kapcsolódási pont, melyen keresztül a versek dialógusba léptetését kísérem meg, az a költészet és az írás motívuma. Két egysoros jelentéstartalmának összeolvasási kísérletéből kikristályosodhat Weöres Sándor lírai ars poeticája. Ehhez a „művelethez” a „Szók: kavicsok; függő és lengő mondatok.” mozgalmasságát és a „Játszani kék tenger peremén ragyogó kavicsokkal.” zeneiségét kell egymás mellé állítani. A második mű kiemelkedő szerepét jelzi az egyedülálló ritmikai struktúra: a hexameteres forma.¹⁴³

Játszani kék tenger peremén ragyogó kavicsokkal.

— U U | — — | — U U | — U U | — U U | — U

A sor két szempontból is József Attila-reminiszenciaként hat. Egyfelől, mert olyan fontos, az életmű egészén átívelő József Attila-motívumokat idéz meg, mint a játék (pl. *Könnyű emlékek*), a tenger (pl. *Zöld napsütés hintált*), a perem (pl. *A város peremén*) vagy a kavics (pl. *Perc*), másfelől olvasható a költőtárs ismert, kései hexameterének formai-ritmikai intertextusaként is:

Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!

— UU | — U U | — U U | — — | — U U | — U

A daktilusok könnyed mozgalmassággal és játékosággal töltik meg a Weöres-sort. Az olvasó elé tárul az apró egységekből toronnyá épülő nyelv, amivel a passzív távolságból szóló lírai én „játszadozik”. Rövidsége ellenére a sor mélyen vall a költészetről: a poézisről mint játékról, mint „hangzásteremtésről”, mint szemlélődésről, mint „határtáncról”, mint értékkeresésről. Ugyancsak ars poeticaként olvasható „A dal madárrá avat” sor is, amely a költészet (*dal*) teremtő, átlényegítő erejét az olvasóra is kiterjeszhetőnek mutatja az által, hogy a tárgyi vonzat

¹⁴³ Nagy L. János számítása a lapján a kilencvenhét egysoros közül csak itt található metrikai szabályosság, s ebből táplálkozó emelkedettség. Vö. NAGY, *Szavak és világok...*, i. m., 81.

(engem/téged) elhagyásával lehetőséget ad rá, hogy a befogadó ugyanúgy vonatkoztathassa a kijelentést magára mint a beszélőre, vagyis egyformán fontos szerepet szán az alkotónak és az olvasónak. Ugyancsak eldönthetetlen, hogy Oravecz Imre *Lingua* című kétsorosának passzív szerkezete vajon a versíró szerzőre vagy az értelmező olvasóra utal, egyértelműnek csak az (ön)ironikus távlat látszik:

Lingua

Jelentés a szavak alján,
megkezdve, felzavarva, abbahagyva.

Simon Márton költészetről szóló polaroidjai szintén iróniával, öniróniával átítatottak. Már az első kötetre is jellemző volt, hogy a tragikus témát a versírásról szóló, önreflexív szövegrészekkel ellentozza a szerző. Bedecs László szerint „Kiemelkedik ebből a szempontból a *Meg sem történt* című szöveg, mely végső soron fontosabbnak mondja a vers minőségét, nyelvét, megcsináltságát, mint az érzelmek rögzítését, vagy bármilyen üzenet közvetítését: »erről lehetne egy verset, ezt magyarázom«, és: »egy másik versre gondolok épp, nem is erre.«.”¹⁴⁴ A 491. polaroid az élet érthetetlen gyors beveződéseire állítja racionális magyarázatként, hogy csak a valóságtól elrugaszkodott, az illúzió szférájában létezőknek lehet pontos korlátokkal rendelkező a „kiterjedése”. A vers véget érhet cél, csattanó, „világjobbítás” nélkül, míg az élet valós eseményei nem. Ezzel költészet és valóság élesen elkülönül egymástól.¹⁴⁵

491. Ez nem vers, hogy csak úgy véget érjen.

Bedecs László utal rá, hogy hasonló játékkal az első kötetben is találkozhattunk, például az *Életünk napjai* című versben: „szeretlek, de ez nem szerelmes vers”, vagy a *Porcelán* címűben: „a vers szerint – emlékszem – / teáztam, pedig valójában sosem szerettem teázni”. „Ez utóbbi idézet – írja Bedecs – egészen konkrétan kimondja a szerző ars poeticáját: bár úgy látszik, itt az emlékek és az érzelmek »összinté« rögzítése folyik, mindennél sokkal

¹⁴⁴ BEDECS László, *Ketten az úton. Simon Márton és Nemes Z. Márió költészetéről* = <http://www.barkaonline.hu/kritika/2876-ketten-az-uton> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

¹⁴⁵ Az említett határátlépés már korábban is foglalkoztatta Simon Mártont. A már fentebb idézett *Meg sem történt* című alkotásban hasonló szerepben realizálódik élet és vers ellentétező léte: „[...] időről időre / megírtam valakinek, aki számított, / így, üzenetben, / hogy *Merrejársz?*, mintha igen, / az jönne utána, hogy máris mindent hagyva indul. / Persze nem, de nem baj, *a vers majd véget ér / valahogy*, ezt mondom, így magyarázok” SIMON Márton, *Dalok a magasföldszintről*, Libri, Budapest, 2014, 24–25. [Kiemelések tőlem – Z. B.]

fontosabb a versszerűség, a jól hangzás, a szöveg működése.”¹⁴⁶ Az „Ez nem vers...” (ön)ironikus kiszólás a *Polaroidok*nak is visszatérő motívuma. A 235. számú rövidvers a saját mű ironikus lefokozása, relativizálása mellett lírai önvallomásként is olvasható:

235. Nem vers,
csak tanítom beszélni
a szorongásaimat.

Az alkotás szubsztanciáját magába foglaló költői képekről kettős arculattal nyilatkozik. Egyfelől értelmezhető negatív színezettel: kiüresedett, elhasznált, sőt túlhasznált valójukat kifogásolja:

386. Metaforaszennyezés.

A másik oldalról viszont a kép tiszta jelentését keresi az önmagába való visszatéréssel. Se túllépni nem tud magán, se kilépni magából, de mintha nem is akarna. A szennyezés ellenpontja a 385. polaroid makulátlan egysége:

385. Ez egy olyan szimbólum,
ami önmagát jelenti.

¹⁴⁶ BEDECS, *i. m.*

4. Nyelvi-poétikai sajátosságok

Az irodalmi sor változásai [...] csak akkor állnak össze történelmi egymásutániséggá, ha a régi és az új forma ellentéte felismerhetővé teszi sajátos közvetítő szerepüket is.

(Hans Robert Jauss)¹⁴⁷

A rövidversek nyelvi poétikai vizsgálatát a műfaji sajátosságok feltárásakor részben már érintettem. Ezúttal a szövegekben leggyakrabban megjelenő trópusokra és alakzatokra térek ki. A verstípus meghatározó alakzata az ellipszis. A kihagyások következtében a versek enigmatikussá válnak, az üres helyek kiegészítésének lehetőségén keresztül az olvasó társalkotóvá válhat. Weöresnél és Simonnál az elliptikusság leginkább az ígétlen szerkezetekben nyilvánul meg (pl. Weöres: „Tojáséj”; Simon: 398. Játékszírénazaj). Ezen megnyilvánulási forma többnyire az egyszavas versekben figyelhető meg, hisz ott a szövegek lényege pont az, hogy csupán a mondanivaló esszenciáját ábrázolják, – tehát a járulékos és evidens tartalmak kiszorulnak. Oravecz rövidverseinek elliptikus jellege a versekben szereplő mondatok, szószerkezetek kapcsolatának gyakori jelöletlenségében; kijelentéseinek tömörségében, redundancia-mentességében nyilvánul meg.

A *Héj* és Weöres egysorosainak megszólalásmódját a nominális stílus jellemzi, míg a *Polaroidok*ban a főnévi és melléknévi igenevek az uralkodóak. Oravecz beszédmódjával kapcsolatban sok kritika utal rá, hogy ugyanúgy beszél sok mindenről, s ezáltal homogén képet nyújt a világról. Eme egyneműség alappilléreként vonul végig a *Héj* versein „a nominális ábrázolásmód monotonijája”.¹⁴⁸

Mindhárom ciklusnak jellegzetes alakzata a paradox állítás. Az ellentétek által a világnak olyan szegmensét láttatják, ami az igaz mélységekben rejlik: megmutatják a felszíni jelentés mögött meghúzódó esszenciális tartalmat. Az ellentétek hasonlóan tudnak működni, mint a rímek; újabb – láthatatlan – kapcsolódási pontokat fednek fel. Kosztolányinak a rím bölcséletéről szóló sora, kontextusából kiragadva, paradox kijelentésekre vonatkoztatott aspektusból szemlélve, jól megfogja az rövidversekben meghatározó szerepet betöltő paradoxitás lényegét: „[...] biztató és bátorító jel számára, hogy a *héj* mögött talán a dolgok ősi lelke, az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok [...]”¹⁴⁹ Tehát a lehetetlennek tűnő

¹⁴⁷ Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 68.

¹⁴⁸ KERESZTURY, *Távlatok...*, i. m., 309.

¹⁴⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 482.

[Kiemelések tőlem – Z. B.]

párosítások is utalhatnak mélyükben – valójában – megegyező dolgokra. Az idézet a *héj* szó metaforikus használata által kapcsolatot létesít Oravecz „szövegtöredékeivel”, s talán pont azt határolja körül, amit Oravecz keres a versein keresztül: a *dolgok ősi lelkét*.

Az idáig taglalt ellentmondásosság figyelhető meg a következő szövegeken:

Koldus: akinek van valamilye. (Weöres Sándor)

A termékenység meddő. (Weöres Sándor)

Ölés

A behatolás helyén
rojtos forróság.
A kifordított tenyér beszorult a levegő-résbe.

(Oravecz Imre)

033. Álmodni annyi,
mint jelen lenni valahol,
ami nincs.

(Simon Márton)

A szövegek a maguk tömörségében próbálnak minél pontosabb képet adni a létezésről, ehhez járul hozzá a gyakran alkalmazott szinesztézia többoldalúsága. A rövidversek esetében leggyakrabban a hallás és a látás élménye kapcsolódik össze:

Árnyének. (Weöres Sándor)

Rilke a telelőben

Viaszos arc az arcokon,
ropog a tükörben a csont. (Oravecz Imre)

387. Hallgatom, mint labda az árnyékát. (Simon Márton)

Az fenti egybeesés különlegességnek számít a három költői beszédmódban, hisz alapvonásaik teljesen más irányba tartanak. Weöres nyelve költői, trópusokkal telített; verseiben az uralkodó szerep a metaforáé, szinte minden szó metaforikus jelentéssel telítődött. Weöres *A vers*

születésében így határozza meg a költészet lényegiségét: „A költészet tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészet.”¹⁵⁰ Mindez az egysorosok értelmezésénél kulcsfontosságúvá válik, mivel a metafora alapja itt sok esetben a különböző szavak hangalaki hasonlósága, paronomázikus kapcsolata:

Tojáséj. [tojáshéj]

Mennyekbe vágató prolibusz. [trolibusz]

Mennyből szállnak az angyalok. [angyalok]

Úr úr. [úr – úr]

Simon nyelvhasználata távolabb áll az irodalmi nyelvtől, rövidverseit inkább a köznapi, illetve korosztályi nyelvhasználat, a szleng jellemzi. A *Polaroidok* szövegei alulretorizáltak, csupán a szóbeliség egyszerűbb alakzataival élnek, igyekeznek kerülni a metaforák használatát (vö. 386. Metaforaszennyezés.). A nyelv fundamentális átmetaforizáltsága miatt, ez a törekvés azonban eleve kudarcra ítélt, a teljesen semlegesnek, metaforikus jelentéslehetőségektől megtisztítottak vélt, de kontextus nélkül álló szavak az olvasás során metaforikus potenciállal töltődnek fel. Az 051. polaroidként olvasható *Tej.* szó például „az előző kötet ismeretében [...] a klinikai szoba ködszerűen rikító, steril fehérségével és az anyatej hiányával azonosulhat, amely pusztán tejporra redukálódik.”¹⁵¹ Ugyanakkor szép számmal találunk a kötetben klasszikus, költői metaforákat is (pl. „Fehér kirakós lett a nyelv”, „Az idő egy szuszogva kocogó kisleány”, „A szív egy nyomdahirás naptár”).

A *Polaroidok* töredezettségét fokozzák a csonka szerkezetű hasonlatok, melyekből leggyakrabban a hasonlított hiányzik (pl. 377. Mint egy eltévedt bűvár., 396. Mint egy fekete akvárium).¹⁵² Ugyanakkor az uralkodó szerep a teljes hasonlatoké, melyek evidenciaként állítják egymás mellé a világ dolgait. Simonnál a hasonlatok az életből való kiábrándultság és egyúttal a bizonytalanság kifejezőeszközei, negatív életeseményeket társítanak a tárgyakhoz, és ezzel személyes tartalmat adnak a különben semleges jelentéstartalmú tárgyaknak (pl. „511. Áll a maradék az ágyam mellett / és őriz, mint kórházban haldoklót / a narancslé.”, „512. A háttér bizonytalan, / mint egy tenyérbe írt szó.”)

¹⁵⁰ WEÖRES Sándor, *A vers születése. Meditáció és vallomás = Uő., Egybegyűjtött írások, I.*, Argumentum, Budapest, 2003, 224.

¹⁵¹ ANDRÉ, *i. m.*

¹⁵² A kötetben egyetlen olyan szöveg található, ahol pont az ellenkezője képezi a hiátust, azaz a hasonlító elhagyása: 009. *Csöndben, mint egy.*

A három verscsoport közül a *Héj* költői nyelve a legszikárabb. Szövegeinek világát a „Bomlásnak indult tárgyak, roncsok, kövek, fémek, üres, kopár tájak, egy ember nélküli közeg szétmálló rekvizitumai” jellemzik, amelyek nem akarnak túllépni önmaguk határain.¹⁵³ A minél pontosabb megragadhatóság érdekében meg kell fosztani a szavakat (szókapcsolatokat) az átvitt – tárgyi valóságtól elrugaszkodó – jelentéstől, s mindez csak az antimetaforikusságon keresztül valósulhat meg, ami a kötet legtöbb verse esetében teljesül. A rövidversek esetében azonban a metaforikus nyelvhasználat jellemző. Jól szemlélteti ezt a *Fej* expresszív anyagszerűsége mellett jelenlévő metaforikus ív, ami a cím hangsúlyos jelenlétéből bomlik ki. („Hússzínű sisak oldalnézetben. Csordultig tele csonttal. / Hasáb támaszték, rekesz egyelőre sértetlenek.”) A kötet rövidverseinek nincs egy meghatározó trópusa, a szövegekben – ennek ellenére mégis – jelenlévő költőiséget a megszemélyesítések („Vissza akarja tartani” – a száj), paralelizmusok („A pihenés szobra készül. / A pusztulás vetett ágyán”), paradoxonok („beszorult a levegőrsbe”), metonimikus érintkezések („Vert az óra”) hálózata teszi érezhetővé.

Weöres Sándor egysorosai, Oravecz Imre *Héj* című kötetének címmel ellátott kétsorosai és Simon Márton számozott polaroidjai egy-egy állomásként foghatók fel a *rövidvers* verstípusának, a magyar líra későmodernből a közelmúlt irodalmáig tartó hagyományvonalán. E versformák közös sajátossága a rövid (egyetlen szótól a pár soros szövegig értett) terjedelem, a tömör, végletekig „lekerékített” kifejezésmód, a metrikai kötöttségek hiánya, és a cím, illetve annak pótlására beiktatott számozás vagy kép-paratextusok. Poétikai sajátosságaik közt említhető az erős elliptikusság és metaforikusság, az aforisztikus (bölcselemi) beszédmód, a nominális stílus, illetve a ciklus- vagy kötetkompozícióba rendezett többi rövidverssel való önértelmező összjáték.

A tágabb szövegkontextushoz (pontosabban annak hiányához) való viszony folyamatos alakulása figyelhető meg a kijelölt hagyományvonalon. Weöres egysorosai még teljes mértékben szegmentáltak, értelmezésük önmagukban, a többi szövegtől függetlenül is történhet. Oravecz néhány soros verseinek hermeneutikai vizsgálatánál már felmerül az őket körülvevő szövegekkel való együttértelmezhetőség lehetősége, aminek következtében a kontextus nélkülség nem csorbul, csupán átértelmeződik. A Kulcsár-Szabó Zoltán által szótár-versekként aposztrofált rövidversek expresszíven és sűrítetten ragadják meg a kifejezni kívánt tartalom esszenciáját, tehát önmagukban is kerek, egész egységet alkotnak. A körülöttük lévő

¹⁵³ KERESZTURY, *i. m.*, 308.

„hében” szereplő szövegek az általuk meghatározott fogalmakon keresztül válnak érthetővé. A *Polaroidok*ban még összetettebbé válik a tágabb kontextus jelentésformáló erejének kérdése: a versek egyrészt eredeti (keletkezési sorrend szerinti) szövegkörnyezetükből kiragadottak, tehát *dekontextualizáltak*, másrészt – a tudatos költői rendezés révén – *új kontextusba kerültek* (az azonos oldalon elhelyezkedő szövegek ciklus-jellegűek), harmadrészt *akontextuálisak*, amennyiben az adott alkotások egymástól függetlenül is értelmezhetők. A vizsgált szövegek jól mutatják, hogy rövidversek Weörestől induló hagyományvonalára változásokon ment keresztül: kilépett kizárólagos medréről és újraértelmezte magát, az önnön szövegkörnyezetének hiátusa keltette feszültségeket más versekre vonatkoztathatóságán keresztül oldotta fel.

A verstípus a személyesség pozicionálása terén is változásokat mutat. Weöres egysorosait a konkretizálatlan vershelyzet, a megszólaló hiánya, illetve az aforisztikus kijelentések általános, mindenkire vagy bárkire vonatkoztathatósága jellemzi. A *Héj* beszédmódjában már a kollektív alanyiságnak sincs nyoma, teljes mértékben deperszonalizálttá válik. Simon Márton szövegei innen vesznek 180 fokos fordulatot, s telítődnek meg személyes tartalommal, dialógusra orientált és egyszersmind vallomásos beszédmóddal.

Az egyes verscsoportok magukon viselik a korszakra, illetve az alkotókra jellemző költői magatartásformák jeleit is: az egysorosok a bölcséleti látásmód nézőpontján keresztül tükrözik a világ ambivalens voltát, a *Héj* versei enigmatikusságuk és elhallgatásuk által fejezik ki az elidegenedettség tapasztalatát, a *Polaroidok* pedig a személyes élet határpontján álló szubjektum kiábrándultságát jelenítik meg. Végezetül elmondható, hogy a rövidversek olyan minimalista szabadverseknek tekinthetők, melyek már pusztán létükkel is líraelméleti kérdéseket feszegetnek, és a befogadót – eredeti képalkotásuk, paradoxitásuk és enigmatikusságuk okán – aktív jelenlétre, értelmezésre szólítják fel.

III. AZ ÖNARCKÉP-VERS

És a fejemnek ebben az otromba üregében, ebben az utált ketrecben kell majd megmutatnom magam és járkálnom körbe-körbe, ezeken a rácsokon keresztül kell beszéljek és nézzek, ezeken a rácsokon keresztül néznek majd engem...

(Michel Foucault)¹⁵⁴

Jelen fejezetben az irodalom és a képzőművészet érintkezésének egy kiemelkedő területét, az önarckép verstípus alkotásait vizsgálom a későmodernségtől kezdődően. Az önarckép-vers mint elnevezés már önmagában ellentmondásos, mivel egy képzőművészeti, közelebbről festészeti műfaj révén határoz meg, illetve jelöl egy alapvetően verbális, bár a képiség közlésére is alkalmas irodalmi formát, a verset. Az elnevezés magába foglalja a képre, képzőművészetre való utalást és a kvázi kizárólagos képi megjelenítést. Ezzel szemben az irodalomban – legalábbis a megnevezésében – az íráson, gondolatiságon van a hangsúly, a szavak képzetközlő erején. A versek befogadásánál azonban megmutatkozik a líra kettős medialitása: az értelmezés során egyaránt hat a befogadóra a szöveg képi és zenei önprezentációja. A két művészeti ágak – irodalomnak és képzőművészetnek – vannak olyan határterületei, ahol a formai megjelenésben is szoros érintkezés fedezhető fel, ez látható például a képversnél, ahol a szövegelemek (betűk, szavak, verssorok, versszakok) sajátos grafikai-tipográfiai elrendezésén keresztül érvényesül az alkotás egésze, a képi megjelenés épp úgy jelentésképző elem, mint a szavak. Az önarckép-verseknél azonban nem ez történik, itt a költői képeken keresztül elevenednek meg az önreprezentációk.

Az avantgárd hatására meglazult a határ az egyes művészeti ágak között. A képzőművészet és az irodalom közeledésének lenyomatai például a képversek és más vizuális költészeti művek, melyek nagy számban jelentek meg a korszakban. A festészet felől eredeztethető önarckép-vers is eme átjárhatóság révén válhatott elterjedté a 20. század második felében. A verstípus önértelmező jellege a kezdetektől napjainkig szinte minden költőnél megtalálható, Ady Endrénél (*A Hortobágy poétája*) épp úgy található ars poeticus, önreprezentáló típusú költemény, mint Babits Mihálynál (*A lírikus epilógja*) vagy Petri Györgynél (*Önarckép*). Nehéz pontosan rámutatni az önarckép-vers határvonalaira, hisz közeli rokonságban áll az ars poeticával, az arcképpel és az ént ábrázoló költeményekkel is, azonban mozdíthatatlan fundamentumként mindig ott áll a versek élén a címben szereplő

¹⁵⁴ Michel FOUCAULT, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint, Tiszatáj 2014/2., 84.

önmeghatározás. Mivel a verstípusnak közismert, irodalomtudományi leírása még nincs, ehhez a csoporthoz azokat a verseket sorolom, amelyeknek címében szerepel az *önarckép* megnevezés. Az egyes életművek határain belül maradván már korábban is foglalkoztak önarckép-szerű versekkel, azonban egymás mellé állításukra ezidáig még senki nem tett kísérletet. Margócsy István például a Petri György *Összegyűjtött verseivel* foglalkozó tanulmányában,¹⁵⁵ valamint Orbán Ottó *A keljőljancsi jegyese* című kötetével foglalkozó írásában¹⁵⁶ az erőteljes alanyiságot magukon viselő versek megnevezésére használja az „önarcképvers” kifejezést, Varró Annamária¹⁵⁷ Pilinszky azon ekphrasztikus verseit nevezi „ön-arc-kép versnek”, illetve „arc-kép versnek”, amelyeken objektumba zárt szubjektum jelenik meg, Görömbei András¹⁵⁸ pedig a „portrévers” kifejezést használja Csoóri Sándor azon költeményeire, melyekben egy személyiség szubjektív megragadása érhető tetten.

Bacsó Béla a következőképpen vélekedik e műfaj képzőművészeti oldaláról: „A lényeg az, hogy az »ön« az »arc« és a »kép« állandóan egymásra mutatnak, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is nyugtot hagynának. Mert hiszen minden önarcképnél az a kérdés, hogy ki ez az »ön«, hogyan kap arcot, és a kép képpé tud-e válni.”¹⁵⁹ Ez a gondolat igaz az általam vizsgált önarcképekre is, azzal a kitételrel, hogy miközben képpé válnak a trópusokon keresztül, egyben versnek is kell maradniuk.

A magyar irodalomban a klasszikus modernségtől kezdve jelennek meg önarckép-versek, – itt még csak egy-egy költőnél találkozunk vele, Kassák Lajosnál, Juhász Gyulánál,

¹⁵⁵ „Petri költői alakja bizonyos konzervativizmussal él: úgy tesz, mintha költői személyisége adott lenne, s ezért magyarázatának a milyenségére kellene koncentrálnia; holott ez az a dottság csupán egy állandó keresés folyamatát adja – a számtalan *önarcképvers* épp azért tud újra meg újra megszületni, mert az az arckép, melyre a kiindulásnál számíthatna a költő, nincs kész, talán soha nem is lesz kész, csupán körülírásaiban lelhető fel.” MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek = Uő., Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 165.

¹⁵⁶ „Am vigyázat: Az *önarckép* nem vallomás! [...] nemcsak hogy nem lelkizik, de egyáltalán nem is beszél a lelkéről; ő egész figuráját írja körül és mozgatja.” MARGÓCSY István, *Orbán Ottó: A keljőljancsi jegyese = Uő., Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 128.

¹⁵⁷ „A látás és az arc, az arckép szövegbeli motívumaira épülő versek egy különleges csoportja az *ön-arc-kép* és az *arc-kép* versek: az *Egy arckép alá*, az *Önarckép 1944-ből*, az *Önarckép 1974*, valamint a *Sírkövemre* című szövegek. A lírai beszélő ezekben a versekben valamiféle önmegszólító gesztussal fordul saját arc-képe felé, így a saját test tapasztalata mint interszubjektív testélmény nem közvetlen, hanem többszörösen közvetett módon megy végbe: egy objektumon, egy képen keresztül történik meg, így az egyes versszövegek az *ekphraszisz* poétikai eljárásaként értelmezhetők.” VARRÓ Annamária, „*a néma tenger arcomba világít*”, Pilinszky János „*arc-kép-verseiről*” = *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Komélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, VARRÓ Annamária, ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014, 169.

¹⁵⁸ „Az ilyen versek természetükél fogva erősebben szerveződnek egy belső mag köré: eleve van egy tág értelemben vett alapanyag, melyhez a költő viszonyul, s a maga állásfoglalása, alakító, teremtő munkája ebben a viszonyulásban, ítélkezésben nyilatkozik meg. Csoóri *portréverseinek* szubjektivitása erős, kiemelő, alakító munkája a közösségi cselekvésre irányul. Egyfajta cselekvés, ítélkezés vállalása szólal meg a megidőzésben.” GÖRÖMBEI András, *Csoóri Sándor*, Kalligram, Pozsony, 2003, 129.

¹⁵⁹ BACSÓ Béla, *A portré helye (Weiss János beszélgetése)*, Jelenkor 2012/12., 1233.

József Attilánál és Füst Milánál.¹⁶⁰ A későmodern költészetben terjed el, s a posztmodernben tovább él népszerűsége; Weöres Sándor, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Vas István, Petri György, Orbán Ottó, Fodor Ákos, Csoóri Sándor, Tandori Dezső, Kovács András Ferenc mind írtak önarckép-verset.¹⁶¹ Mivel a 20. század második felében vált igazán népszerűvé e verstípus, a disszertációm keretei pedig nem tágíthatóak határtanul, vizsgálódásom fókuszát erre a korszakra szűkítem.¹⁶²

¹⁶⁰ Kassák Lajos: *Önarckép* (1909-1915); Juhász Gyula: *Önarckép* [Fejemen a formák...] (1911), *Önarckép 1918* [Néhány ráncsal több...] (1918), *Önarckép* [Mit néznek ők...] (1919), *Önarckép, 1923* [Tavaszon, nyáron, őszön...] (1923), *Önarckép* [Ez elfáradt fej...] (1924), *Önarckép* [Oly szépen indult...] (1933); József Attila: *Önarckép* (1923); Füst Milán: *Önarckép* (1932). A versek teljes szövege megtalálható a mellékletben.

¹⁶¹ Weöres Sándor: *Önarckép*; *Önarckép kutyával*; Pilinszky János: *Önarckép 1944-ből*; *Önarckép 1974*; Nemes Nagy Ágnes: *Önarckép*; Pusztai Zoltán: *Önarckép varjúval*; Kárpáti Kamil: *Soroksári úti önarckép*; Tandori Dezső: *Önarckép 1965-ből*; Petri György: *Önarckép* [A fény nyirkos szalmáján...]; *Önarckép* [Izzás szagára bódul...]; *Önarckép hátulnézetből*; *Önarckép '88*; *Önarckép 1990*; Képes Géza: *Önarckép hegy formájában*; Mezey Katalin: *Önarckép vályúval*; Banos János: *Önarckép*; Vas István: *Önarckép*; Imre Flóra: *Önarckép*; Csoóri Sándor: *Önarckép, esőben*; *Négy önarckép, emlékezetből*; *Gyerekkori önarcképek*; *Önarcképek, hajdan-időből*; *Önarckép, párás tükörben*; *Rejtett önarckép*; *Önarckép*; *Önarckép egyetlen tollvonással*; Orbán Ottó: *Önarckép nádszékben*; *Önarckép a kilencvenes évekből*; Fodor Ákos: *Önarckép*; Kovács András Ferenc: *Önarckép gyufásdobozra à la japonaise*; *Ismeretlen önarckép júliusban*; *Önarckép tükörcserépre*. A versek teljes szövege megtalálható a mellékletben.

¹⁶² Egy későbbi, részletesebb kutatásban szeretnék majd kitérni a klasszikus modernitás (jelen dolgozat 159-es lábjegyzetében szereplő) önarckép-verseinek vizsgálatára is, valamint tervezem e verstípus világirodalmi kontextusának felkutatását.

1. Önarckép a képzőművészetben

Ha azt képzelem, hogy a vászon tükör, akkor megszűnik festménynek lenni. Az önarcképfestő tükrében egy (elkészítendő) festményt lát, én viszont (elkészült) képében látok tükröt. Képe akár egy foncsorozatlan tükör: a festő mögötte (hozzám képest a másik oldalon) helyezkedik el, én pedig rajtakapom, amint önmagát nézi. Hirtelen kortársakká válnunk.

(Philippe Lejeune)¹⁶³

Az önarckép-versek sajátosságainak felfedezéséhez először a képzőművészeti háttér szemügyre vételére van szükség.¹⁶⁴ A festészetben az önportré lehetőséget kínálja a művész számára, hogy mélyebb önismeretre tegyen szert, és egyben megmutassa magát „közönségének”; az önkifejezésnek egy olyan formája, amely szigorú önértelmezést kíván. Kézhez álló modellként kínálkozik az alkotó számára saját teste, mindig ott van, és nem csupán kívülről ismeri, hanem belülről is, így lehetősége van a testi valón túlmutató elemeket is beleépíteni az ábrázolásba. Megjelenítő és megjelenített ugyanaz, tehát egyfajta öntárgyasítás megy végbe az önarcképkészítés folyamatában. Florenszkij¹⁶⁵ szerint a portré fő problematikája, hogy az ábrázolás nem ekvivalens a valóságos létezővel, mivel az információ kívülről jön, és az alkotás során „átmosódik” a festő látásmódján és ecsetkezelésén. Az önarckép megjelenítésénél a megismerés és az ábrázolás problematikája átkereteződik: a kognitív folyamat belülről indul ki, ezáltal a megmutatott könnyebben mutatkozhat meg. Nagyobb nehézséget jelent a külső jegyek hű ábrázolása, hisz a „modell” és művész között folyton ott lebeg az egyben közvetítőként és falként is szolgáló tükör. A festő így tulajdonképpen önmaga tükörképét vagy képmását festi meg individuális tartalommal telítve. E tükröződő pozíció azonban tekinthető más

¹⁶³ Philippe LEJEUNE, *Egy önarckép előtt = Uő., Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR Lívia, HÁZAS Nikolett, TOÓKER Péter, VARGA Róbert, Z. VARGA Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 172.

¹⁶⁴ A két művészeti ág (képzőművészet és költészet) közelségére, szemantikai érintkezésére Gadamer hívja fel a figyelmet a poiesis-elméletében. *A kép és a szó művészetében* a következőképpen ír a nyelv és az anyag (képzőművészeti alapanyag) megmunkálásának rokonságáról: „A görög nyelv a *poiesis* szót használja a csinálás kifejezésére, és nyilván mindannyian tudják, hogy ez a fogalom költészetet is jelent. Ameddig csak vissza tudunk pillantani az irodalmi hagyományban, a poiesis mind a kettőt jelenti: a kézműves és a nagy szobrász tevékenységét – ez utóbbi esetében tehát azt a különleges képességet is, hogy a semmiből, a pusztán flatu vocisból valamit csináljon. Ami ilyen módon sikerül, azt kifejezetten »költészetnek« hívják, és kiváltképpen hívják így.” Hans-Georg GADAMER, *A kép és a szó művészete*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 276.

¹⁶⁵ „A művészi kidolgozás során a művészi kép, a portré a szó szoros értelmében mint az észlelt tipikus – de nem ideális – megformálása jön létre: mint az észlelt néhány alapvető vonásáról készült „vázlat”, a lehetséges sémák egyike, amely ráillik ugyan az adott arcra, de magában az arcban ez a séma nem fejeződik ki erőteljesebben a többinél, és ebben az értelemben teljesen külsőleges az archoz képest, ezáltal nemcsak, vagy nem annyira annak az ontológiáját határozza meg, akinek az arcát a művész ábrázolta, hanem magának a művésznak a megismerő organizációját, a művészi eszközét.” Pavel FLORENSZKIJ, *Az ikonosztáz*, ford. BERKI Feriz, KISS Ilona, Typotex, Budapest, 2005, 32.

perspektívából is, Bacsó Béla az elkészült alkotásra helyezi át az öntükrözést és annak metamorfózison átmenő változatát: „Az arc megszületésének lehetősége, az ön-arc-képként megjelenő festő nem a tükör folytán szembesül önmagával, hanem a képen, amely nem visszaadja a személyt a maga kinézetében, hanem megmutatja azt a szélső pontot, ahol eltávolodik tudatos önmagától és felismeri magát mint mást.”¹⁶⁶ A festészetben az önarcképkészítés értelmezhető egyfajta önmegértés felé vezető útként, amelynek végtermékében (azaz a műalkotásban) megőrződik az alkotás folyamatának emléke, és folyton magán hordozza a mintaképre való utalást.¹⁶⁷ Gadamer a portré ezen tulajdonságát a műfaj meghatározó vonásának tartja.¹⁶⁸ Az önarcképen való megjelenítés által egykor volt létező individualitásának képmása örökkön jelenvalóvá válik. Ilyen célból készültek a reprezentatív portrék az uralkodókról, hadvezérekről, szentekről, s a művészek is hasonló indíttatásból örökítették meg saját arcképüket.

Az önarckép ősképe már az egyiptomi kultúrában megjelent, képeket és szobrokat alkottak, hogy legyőzzék a halált. Teljes szívvel hitték, hogy az élethű képmással elnyerik az örökkévalóságot.¹⁶⁹ A kora kereszténység és gótika közötti időszakban a szerzetesi –, szolgai munka közbeni önreprezentáció töltötte be az önarckép szerepét, ebből az időszakból főképp szerzetesi munkák maradtak hátra (Andrea Orcagna és Engelramus önarcképe). A reneszánsz kezdetén az önábrázolások főképp rejtve jelentek meg egy-egy festmény, szobor vagy freskó részleteként (Raffaello Santi, Lorenzo Ghiberti, majd szubjektum centralizálásával megjelentek az egyéni önarcképek is (Dürer, Tiziano). A 16. és a 19. század között nagy szerepet kapott a realista ábrázolásmód, a megjelenítettnek már nemcsak külső vonásai bírtak mérvadó szereppel, hanem a beállított póz és környezet is. A portrék gyakran egy jellemző életképben ábrázolták az adott individuumot, így biztosítva nagyobb teret a belső kivetülésének.¹⁷⁰

A 20. századra az arc alapvonalai mellett megjelenő egyéb jelentésrétegek tovább bővülnek, a húszas évektől napjainkig egyaránt uralkodó szerepe van a belső világ megjelenítésének, az önkifejezésnek. Már nem a külső képmás áll a központban, hanem a benső

¹⁶⁶ BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat, Budapest, 2012, 253.

¹⁶⁷ A kötészetben is hasonló funkció érezhető az önarckép-verseken, erőteljesen jelen van bennük az énkeresés, az önmeghatározás gesztusa.

¹⁶⁸ Vö. „a portré maga tartalmazza az ábrázoltra való vonatkozást, nem mi állítjuk utólag ilyen vonatkozásba, hanem a vonatkozás mint szándék kifejezetten benne van magában az ábrázoltban, s épp ez az, ami portrévá teszi.”

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 113.

¹⁶⁹ Vö. S. NAGY Katalin, *Önarcképek*, Palatinus, Budapest, 2001, 22.

¹⁷⁰ William Hogarth egyik önarcképén például festés közben ábrázolta magát (*Hogarth festő furcsa Múzsával*) egy másikon pedig ölében kutyával (*Önarckép kutyával*), Manet szintén kezében ecsettel jelenítette meg magát, Rembrandt egy egész sorozatot készített magáról, ahol az idő múlása jólkövethető az arc redőin, azonban az ecset és festő öltözet majdhogynem mindig nélkülözhetetlen részei a képnek.

kivetülése, az én „mással”, környezettel való találkozása. Bacsó Béla egy interjúban¹⁷¹ azt mondja, hogy „a szubjektum válsága megjelenik a festészetben is, ettől kezdve – gondoljunk Schiele önportréira vagy Klimt gyönyörű, Kokoschkáról készített portréjára, van Goghra – elkezdődik a »magamat másként bemutatni« időszak, a »már nem merem magamat kitenni annak, hogy lássanak«, vagy ellenkezőleg, az önmagát fölsértő ábrázolás uralkodik, mint például Bacon művein.”¹⁷² Az ábrázolt gyakran valaminek a vonatkozásában tűnik fel; Chagall önarcképén (*Kettős portré borospohárral*) például álomszerű, gyermeki világban jelenik meg az én, Vajda Lajos (*Önarckép koponyával*) homlokán koponyával, míg Ámos Imre (*Önarckép a Szolnoki vázlatkönyvből*) önalkotó lényként konstruálódik meg. Felix Nussbaum (*Önarckép zsidóigazolvánnyal*) zsidó identitását emeli öndefiníciója élére azáltal, hogy magát sárga csillaggal és igazolvánnyal ábrázolja egy apokaliptikus környezetben. Hannah Wilke fekete-fehér fotó és rágógumi önarckép plasztikáján magát részekként, darabosként, több arcból felépülőként formálja meg. A jelenkor kérdései megjelennek az önarcképeken, a saját arcon kívül, vagy épp azon belül, központba kerül még a művészi én és a társadalmi én, személyiség és elszemélytelenedés, humanizmus és antihumanizmus, ideatan és utilitarizmus, hit és szkepszis, önkifejezés és távolságtartás, és így tovább.¹⁷³ A Hegyi Lóránd a következőképpen vélekedik a kortárs képzőművészet személyes szubjektumot megjelenítő törekvéséről:

Az ÉN (Ich) a kívánság, a vágyak, az óhajok, a lüktetés Énje. Ez az aktív, de nem társadalmazható Én. Az önös Én (Selbst) pedig az Énnek (Ich) kívülről megvalósítandó, megerősítendő, igazolandó Énként való kivetítése. Meggyőződés, hogy a művészek erre a helyzetre reagálnak ma. Megkísérlik, hogy az Ént (Ich) és nem az önös Ént (Selbst) juttassák érvényre. Az Ich intimitásai nem a Selbst intimitásai.¹⁷⁴

Hegyi Lóránd rámutat az új szenzibilitás énfelfogásának átalakulására a képzőművészetben. Az avantgárdot követően a költészetben is megfigyelhető az *én* ábrázolásmódjának átalakulása: hasonlóképpen egyfajta lecsupaszított, maszkok nélküli szubjektum közvetítésére irányuló törekvés fedezhető fel. A *selbst* megjelenítése az arcon keresztül örök igényként él a

¹⁷¹ BACSÓ, *A portré helye...*, i. m.

¹⁷² Akárcsak az általam vizsgált verseknél, ott is az én szerepekbe mártása, eltárgyasítása, egész helyett részekben való megjelenítése a jellemző.

¹⁷³ Vö. S. NAGY, i. m., 286.

¹⁷⁴ HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás*, Magvető, Budapest, 1983, 49.

művészetben, Bacsó Béla a festő egyik fő feladatának tartja, hogy „arcot adjon” az ecset és a festék által.^{175 176}

¹⁷⁵ Vö. „Az »arc«, az ember ábrázolása, azaz bemutatása valamilyen módon, képeken keresztül, a képek hihetetlen mennyiségében, gondoljunk Andy Warhol hatvanas évekbeli töménytelen kísérletére, ahogy »szitálja« a mindenki által jól ismert arcokat, és ezek az arcok aztán előttünk így és akként maradnak meg, Liz Taylortól Marlon Brandóig és Mao Ce Tungig. Az a lényeg, hogy az ember önnön arcát másokon keresztül mintegy tükörben látja, azaz nem látja önmagát, csak másokon keresztül, s amikor egy festő valakinek a transzparens arcát próbálja megörökíteni, akkor [...] »arcot ad neki«. Az »arcot adni valakinek és valami módon« minden festői ábrázolás legfőbb kérdése.” BACSÓ, *A portré helye...*, i. m., 1233.

¹⁷⁶ Jelen fejezetben igyekeztem néhány vonallal felvázolni az önarckép-festészet alakulását, az alkotásokat a teljesség igénye nélkül emeltem ki, és helyeztem egymás mellé.

2. Közelítések

Mindig az embert kerestem és bizonyos, hogy magamban is önmagam tiszta embersége érdekel a legjobban. Kérdéses azonban, van-e bennem valami abbólreálisan, ami egész eddigi életem ideálja volt?

(Kassák Lajos)¹⁷⁷

Az önarckép verstípus különállóságának alátámasztását, vázának meghatározását a kontextus feltárásán keresztül teszem meg. Először a hozzá legközelebb álló lírai műfaj és verstípus rövid bemutatására térek ki (az ars poeticára és az önmegszólító versre), majd az epika műnemébe tartozó, szintén rokonvonásokat mutató önéletírás főbb jellemzőit ismertetem.

Az ars poetica azért állhat közel az önarcképhez, mert nemcsak a költői tapasztalás, a költői mesterség megragadása tűnik fel benne, hanem az alkotás és a költő, a költő és a világ személyes viszonyának vallomásos leírása is helyet kap, s így a lírikus pozícióban lévő megszólaló kerül a középpontba. Poszler György a következő nyelvjátékszerű megfogalmazás révén próbálja tetten érni a műfaj esszenciáját: „Műfaj, amelyben a művészet magáról töpreng. [...] Mert a művészet az ember magáról való tudata, azaz öntudata. Az ars poetica a művészet magáról való tudata, az öntudata. Vagyis az ars poetica a magáról való tudat magáról való tudata, az öntudat öntudata.”¹⁷⁸ Öntudat megjelenítője az önarckép is, azonban megjelenítési módja eltér az ars poeticától, mivel a külső, alanyi személy képként való ábrázolása a fő tétje.

A másik lírai keret, ami közelít az önarckép-vershez, az önmegszólító verstípus. Németh G. Béla József Attila költeményeit vizsgálva egy új verstípus fogalmát hozza be, az *önmegszólító verset*.¹⁷⁹ E verscsoport központja az én és a te grammatikai alakzatának egyidejű jelenléte a szövegben, mely egy dialógusban ölt testet, – egy olyan dialógusban, aminek a vers szűrőjén keresztül csak az egyik felét hallhatja a befogadó. Az önmegszólító vers a tudat válságából született meg, amikor a krízisből való kilábalás reményében a megszólaló én a versbe kódolta önmaga felszólítást váró alakját. Németh G. Béla a következőben látja az önmegszólítás gesztusának okát: „A tudat válságának élményéből fakad, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményében fogan ez a verstípus, ez az attitűdfajta. S minél közelebb jutunk fonálán a 20. századi lírához, annál világosabb lesz, hogy a fogantató krízis a személyiség

¹⁷⁷ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Nyugat, 1924/8–9.

¹⁷⁸ POSZLER György, *Ars poetica – Ars teoretica = Uő., Ars poetica – Ars teoretica, Válogatott tanulmányok*, Magvető, Budapest, 2006, 393.

¹⁷⁹ Vö. NÉMETH. G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = Uő., 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 103–168.

válságában ölt testet.”¹⁸⁰ Az önarckép-verseknek is jellemző élménye a személyiség válsága, a krízishelyzet, a szembesülés, az individuuum töredezettségének felfedezése, azonban e versek tétje máshova helyeződik, a (csonkolt) dialogicitás helyett az én képi ábrázolása, képként való megragadása kerül a fókuszba. Az önarckép-versekről elmondható, hogy tartalmukban és megszólalásmódjukban az ars poetica műfajához és az önmegszólító verstípushoz is közel állnak, azonban egyik sem ad kellő keretet az azonosításhoz, így külön csoportot alkotnak.¹⁸¹

Az önmegszólító verstípus analógiájára ez is inkább verstípus, mint műfaj, mivel ha a műfaj kategóriája szolgálna kerettel, akkor nemcsak tematikai, tartalmi összeérésnek kéne megfelelniük a csoport elemeinek, hanem külső, formai hasonlóságot is kéne mutatniuk, ami azonban nem fedezhető fel ezeknél a verseknél.

Az önarckép verstípus társműfaját az epika területén az önéletíráson keresztül lehet megragadni. Az önéletírás szakirodalmában bőséges,¹⁸² én most Philippe Lejeune tanulmányán keresztül értelmezem e műfajt. Lejeune az önéletírás definícióját a következőképpen határozza meg: „Visszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi.”¹⁸³ Vele határos műfajként az emlékiratot, az életrajzot, az énrégényt, az önéletrajzi költeményt, a naplót, valamint az önarcképet és az esszét nevezi meg. Úgy gondolom, hogy az önarckép-vershez (a próza felől közelítve) is e műfajok állnak a legközelebb, az önéletírás, az autobiografikus írások pontos meghatározása, ugyanúgy problematikus, mint az önarckép-vers keretének méretarányos leszabása. Georges May az önéletírás fogalmát szemlélve arra jut, hogy határai nem írhatók le sem a műfaj, sem a forma, sem a stílus, sem pedig a nyelv szűkösségével, hanem a maga tágasságában irodalmi attitűdnek kell tekinteni.¹⁸⁴ Az önéletírással kapcsolatban sokat vitatott problémakör még az ilyen típusú szövegek befogadása, Lejeune e kérdéssel

¹⁸⁰ Uo., 104.

¹⁸¹ Dérczy Péter Orbán Ottó verseinél e két kategória (ars poetica és önmegszólító vers) összeérését fedezi fel, azt írja, hogy Orbánnál az ars poeticák „világképi szinten az önmegszólító versek alapképletébe tartoznak”. Vö. DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Magvető, Budapest, 2016, 128–134.

¹⁸² Álljon itt néhány nemzetközi és néhány hazai példa az önéletírás műfajáról értekező tanulmányok hosszú sorából: H. Porter ABBOTT: *Autobiography, Autograph, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*; William C. SPENGEMANN: *The Forms of autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*; Barrett J. Mandel: *Full of Life Now*; Louis A. RENZA: *The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography*; Philippe LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*; BÓKAY Antal: *Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán*; SZÁVAI János: *Az önéletírás*; MEKIS D. János: *A „személyes irodalom” mint epikai hagyomány*; Z. VARGA Zoltán: *Az önéletírás-kutatások néhány aktuális kérdése*; DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*.

¹⁸³ Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum = Uő., Önéletírás, élettörténet, napló*, szerk. Z. VARGA Zoltán, ford. BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR Livia, HÁZAS Nikolett, TOÓKER Péter, VARGA Róbert, Z. VARGA Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 18.

¹⁸⁴ Vö. Georges MAY, *Autobiography in the Eighteenth Century = The Author is his Work. Essays Theoretical and Critical*, szerk. Louis L. MARTZ, Williams AUBREY, New Haven, 1979, 320.

kapcsolatban kimondja, hogy az önéletírás szerződéses műfaj, s ezzel párhuzamosan bevezeti az *önéletírói paktum* fogalmát, ami az olvasó döntését vonja maga után, arra vonatkozólag, hogy kire vonatkoztatja az olvasott szöveget, az íróra vagy az elbeszélő személyére.¹⁸⁵

A modernitásbeli (prózai) autobiografikus írások is hasonló tapasztalatból táplálkoztak, mint a líra műnemébe tartozó rokonaik, az önarckép-versek: az én elbeszélhetőségének, megismerhetőségének problémájába ütköztek az énközlés során,¹⁸⁶ így a naplók, vallomások, emlékiratok, éntregények, azaz az önéletírás hagyományos formáit használó művek – mint például Illyés Gyulától *A puszta népe*, Márai Sándortól az *Egy polgár vallomásai*, Kassák Lajostól az *Egy ember élete* vagy Nádas Pétertől az *Emlékiratok könyve* – mellett megjelentek a fiktív önéletrajzok is, mint Weöres Sándor *Psychéje* vagy Esterházy Csokonai Lili álnéven írott regénye (*Tizenhét hattyúk*). Dobos István a kor önarcképeit az *én színrevitelének* alakzatai felől értelmezve megállapítja, hogy az ide sorolható alkotások elkülönítendőek az értekező prózától, és helyette a szépírói esszé elbeszélésmódját követik, melyeknek elsődleges célja a szubjektum önreflexiója.¹⁸⁷

A 20. század második felében található több próza formájú önarckép is, ami megnevezésének képi jelleget sejtető voltában közel áll az önarckép-vershez: például Fodor Sándor *Önarckép* (1964) és Gyárfás Miklós *Önarckép jelmezben* (1965) című kisregénye, Domonkos István *Önarckép novellával*¹⁸⁸ (1986) című novelláskötete vagy Szigethy Dániel *Önarckép* (1997) című regénye.¹⁸⁹ Amennyiben az önarckép-versről kimondható, hogy egy befagyasztott pillanat lenyomata: egy fénykép, annyiban a prózai önarckép a mozgókép műfajához közelíthető: a filmhez.

¹⁸⁵ Vö. LEJEUNE, *i. m.*, 44–46.

¹⁸⁶ Vö. „[...] az én még saját világának sem értelemadó centruma, hanem folyamatosan átrendeződő bonyolult konstrukció. Maga az én tehát hozzáférhetetlen számunkra, csupán konstruálásának mozgásait és a közvetítés metaforáit vagyunk képesek olvasni.” SCHEIN Gábor, *Az önéletrajz újabb változatai = Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 1039.

¹⁸⁷ DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi, Budapest, 2005, 27.

¹⁸⁸ A kötetből két novella is kiemelt figyelmet érdemel az önarckép szemszögéből nézve, az *Önarckép patkánnyal* és az *Önarckép novellával (Amore et candore)*.

¹⁸⁹ Jelen dolgozatban ezen művekkel nem foglalkozom bővebben, de későbbi terveim között szerepel a prózai alkotások vizsgálata is.

3. Ekphraszisz és prosopopeia

Régen azt gondoltam, mind ugyanolyanok,
 És hogy a jelen ugyanolyannak tűnhet mindünknek,
 De már elszivárgott a félreértés, amint az ember
 Folyton betelefonódik ön maga jelenébe.
 Mégis, a „költői”, szalmasárga tér,
 Az a hosszú folyosó, amely a festményhez, önnön
 Elsötétülő ellentétéhez visszavezet – valóban
 A „művészet” koholmánya volna mindez, nem is
 Valódi, nem is egyedi?

(John Ashbery)¹⁹⁰

Az önarckép-versek esszenciális vonása a kép és a szó sajátos átformálódása, amely a képleírás, képes beszéden keresztül megy végbe. A képleírás megvalósulásának egyik legtöbbet elemzett alkotása John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror* című 522 soros hosszúverse, ami Parmigianino hasonló című festményének átvitele a szavak síkjára.¹⁹¹ E vers képében olyan önarcképpel találjuk szembe magunkat, ami valaki másnak az arcát jeleníti meg saját művészi (verbális) értelmezésén átmosva. A műtárgy már a félgömböt imitáló illuzórikus megjelenésénél fogva is a tükröződést, a valóság éles vonalainak illúzióvá válását állítja a befogadás középpontjába. Ashbery szövegében azonban a tükör szimbóluma a közvetítettségén keresztül a végtelenségig tágul. Kulcsár-Szabó Zoltán az Ashbery-vers tétjének, lényegi elemének a nyelv és a tárgyak képi felszíne közötti viszony megragadását látja.¹⁹² A képes beszéd leggyakoribb módja az Ashberynél is látható, valóságra vonatkoztatható képleírás adása. Az önarckép-verseknél a megszokottól eltérő a kép és a szó síkjának érintkezése, így a különbség megvilágítására az *ekphraszisz* és *prosopopeia* alakzata felől tesz kísérletet.

Az önarckép verstípusa elemien magában hordozza a képhez való kapcsolódást, az előkép vagy utóképe jellegét. Mindez felveti a művek képleírás-ként való értelmezhetőségének kérdését, amely az ekphraszisz alakzata felé mutat tovább. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogyha az ekphraszisz alakzata (vagy műfaja) felől közelítjük meg az önarcképeket, akkor egy erőteljes valóságfüggőség, valóságra vonatkoztathatóság lép fel.¹⁹³

¹⁹⁰ John ASHBERY, *Önarckép konvex tükörben*, Tiszatáj 2017/2., 12.

¹⁹¹ Bővebb elemzés róla: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szövegtükör = Uő., Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 394–416.

¹⁹² Uo., 396.

¹⁹³ A fejezet megírásánál Mitchell leírását vettem alapul, azonban az ekphraszisz fogalmának alapos körüljárása található még Murray Kriegernél (*Ekphrasis*), Gottfried Boehmnél (*Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*), Fritz Grafnál (*Ekphrasis: „Die Entstehung der Gattung in der Antike”*) és Milián Orsolyánál (*Képes beszéd*) is.

W. J. T. Mitchell *Az ekphraszisz és a másik* című tanulmányában James Heffernan (*Ekphrasis and Representation*) meghatározását alkalmazza az idáig taglalt alakzat körülhatárolására, amely a következőképpen hangzik: „az ekphraszisz [...] vizuális reperezentáció verbális reprezentációja”.¹⁹⁴ Ez a megfogalmazás az általános problémát nevezi meg, azonban az ekphraszisz műfajként is értelmezhető, s ilyenkor egy (konkrét) vizuális tárgyat leíró versre utal. Mitchell szerint kép és szöveg viszonya az ekphrasziszon keresztül három fázison megy át. Az első az *ekphrasztikus szkepszis*, mely szerint lehetetlen a vizuális reprezentáció verbálissá transzformálódása, mindezt csak szkeptikusan lehet szemlélni. A szavak soha nem fognak összeállni egy egységes ábrázolássá, – a szavak ugyan megidézhetik tárgyukat, azonban arra már nem képesek, hogy láttassák is. A második fázis az *ekphrasztikus remény*, mely szerint a nyelv képes arra, hogy láthatóvá tegye számunkra a dolgokat; a metafora bővölete le tudja gyűrni az ekphraszisz „lehetetlenségét”. Itt megjelenik a képleírásnak egy újabb fajta értelmezése: nem a verbális ábrázolás különleges mozzanataként tekint rá, hanem a nyelvi kifejezés egyik lényegi paradigmájává emeli. Az ekphrasziszra mint poétikai eljárásra tekint, egy néma műtárgy megszólaltatásaként értelmezi. Murray Krieger tágabb perspektívában szemléli az ekphrasziszot, esszenciájaként azt az általános elvet emeli ki, melyen keresztül megragadott „mozdulatlan pillanat” képes rámutatni a nyelv esztétizáltságára. Azt írja az *Ekphrasis* című tanulmányában, hogy „A vizuális művészetek megidézése [...] a nyelv olyan formális alakításának is metaforája, amelyek a nyelv temporalitásának mozgását egy térbeli, formális elrendezéssé »merezítik«.”¹⁹⁵ E megragadott, örökké tágított pillanatban felszámolódik a kép és a szöveg idegensége, egy szintetikus forma lép a helyére, a „képszöveg” vagy „verbális ikon”. A harmadik fázist Mitchell az *ekphrasztikus félelem* névvel illeti. Ez a fogalom azt az ellenállást jelöli, amikor nem engedjük, hogy feloldódjon a verbális és a vizuális sík közötti határ, mert akkor megszűnne a játék. Ilyenkor azt kívánjuk, hogy a képek ne váltsanak státuszt, továbbra is maradjanak láthatatlanok. Lessing *Laokoónjában* is megtalálható ennek a gondolatnak a magja: a költők nem élhetnek a festészet eszközeivel, hisz akkor bábot csinálnának a magasabb lényből.¹⁹⁶

Mitchell fázisai jól mutatják, hogy bármilyen legyen is a képhez való viszonyulásunk, a kép, a formális mintázás szó szerint sosem lehet jelen egy verbális alkotásban. Mitchellel párhuzamosan Murray Krieger a *The Play and Place of Criticism* című tanulmányában azt írja

¹⁹⁴ William John Thomas MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik*, ford. MILIÁN Orsolya = Uő., *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008, 193.

¹⁹⁵ Uő., 196.

¹⁹⁶ Uő., 193–222.

e két sík találkozásának transzformációjáról, hogy a vers verbális médiumának „átlátszóságát”, anyagtalanságát közelíteni kell a térbeli művészetek (mint például a szobrászat vagy afestészet) „szilárdságához”.¹⁹⁷ Ez a „szilárdság” az aprólékos leírásokon, a szavak materialitásán keresztül érhető el. A verbális leírásokban úgy találkozunk a *szöveg a képpel*, mint a befogadásnál az *Én a Másikkal*.

Az önarckép-versek mélyebb valójának megértéséhez azért volt szükség Mitchell fázisainak (*ekphrasztikus szkepszis, ekphrasztikus remény, ekphrasztikus félelem*) szemrevételére, hogy megvilágításba kerüljön a kép és a szöveg játékának elengedhetetlensége, hogy az ekphrasztikus félelem által fény vetüljön rá, hogy nem érdemes előszedni régi fényképeket Weöresről, Pilinszkyról, Petriről, hátha valamelyik megfelel a versben leírtaknak. Életutak, életeseemények pillanatfelvételeit sem érdemes mellé állítani, hisz nem ebben áll e verstípus lényege.

Az önarckép-versek tehát a verbalitás és vizualitás talaja közötti szűk területen helyezkednek el. Intermedialitásuk felveti az ábrázolt valóságának, a reális fiktív válásának a kérdését, és a befogadóhoz való viszonyulásának problematikusságát. Az ábrázolt – képre való utaltságánál fogva – kétszeresen is közvetített; az önarckép-versek közül több is egy valós arcképet szeretne megjeleníteni a maga textuális keretein belül. Azonban ez a szövegbevitelre váró kép is csak ábrázol egy valóságdarabot, már az „ő” léte is csatornaként áll előttünk. Tehát az önarckép-versekben a lírai alany vizualitást magában hordozó ábrázolása a valós individuum kettős tárgyiasításán keresztül jelenik meg.

Mint ahogy a fejezet elején jeleztem, az önarckép-versek ábrázolásmódjához az ekphrasztisz mellett a prosopopeia alakzata is szorosan hozzátartozik. Az Oxford English Dictionary olyan retorikai alakzatként definiálja a prosopopeiát, ami által egy képzelte vagy hiányzó személy beszélőként vagy cselekvőként jelenik meg; a görög *prosopon* (arc, személy), és a *poiein* (alkotni) szavakból eredezteteti. Paul de Man a prosopopeia fogalmát mint arcadást használja (azaz a *prosopon*-t arcként vagy maszkként fordítja).¹⁹⁸ Mivel az arc a nyelvi artikulálódás központja, értelmezésében onnan megy végbe a megértés. A költői diskurzus alaptrópusa, a líraolvasás alakzataként értelmezhető prosopopeia egyaránt vonatkozik az olvasóra és magára az olvasásra. Az előbb említett kettősség (olvasás - olvasó) révén, azaz az olvasói hanglétesítésen keresztül fordulhat elő, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy akár „nem

¹⁹⁷ Vö. Murray KRIEGER, *The Play and Place of Criticism*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967, 107.

¹⁹⁸ Paul DE MAN, *Autobiography as De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 67-81.

létező” is lehet. ¹⁹⁹Az „arcadás” gesztusa a líra(olvasás) azon tulajdonságát emeli ki, hogy a lírai hang létesítésének alapfeltétele a diskurzus. A diskurzus pedig az arc lévén tud megteremtődni: „Az ember azért képes megszólítani másokat és másokkal szembesülni (az arcukba nézni), mert arca van, arca viszont csakis azért van, mert részt vesz egy olyan diskurzus-formában, amely se nem egészen természeti, se nem egészen emberi”²⁰⁰ De Mannál az emberi személyiségnek nem természetes adottsága az arc, hanem a diskurzusban, a nyelvi aktusban teremődik meg. Tehát Paul de Man gondolatmenete alapján az arc és a prosopopeia kölcsönös viszonyban állnak, ami jelen esetben azért érdemel kitüntetett figyelmet, mert az önarckép verstípusban pont e kölcsönösség tárulkozik fel: a megnevezés általi megértés, valamint az arccá, személlyé válás.

¹⁹⁹ Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem: válogatott írások*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 395–432.

²⁰⁰ Paul DE MAN, *Wordsworth és a viktoriánusok*, ford. FOGARASI György, Helikon 2000/1–2., 121.

4. Az önarckép-versek párbeszéde

Aki elveszti egészét
megleli részeit.

Őrzöd pár töredékét
idegen egészeit.

(Tandori Dezső)²⁰¹

Az „én” pozicionálása az önarckép-versekben

Kulcsár Szabó Ernő meglátása szerint a 20. század költészetében a szubjektumhoz való hozzáállás folyamatos változása figyelhető meg.²⁰² A klasszikus modernségben a szubjektum önazonossága többnyire nem kérdőjeleződik meg, az én ugyan probléma, de nem mint önazonosság, hanem inkább, mint az *én* és a *más* találkozása (például Babits: *A lírikus epilógja*). Az avantgárd szellemiségének megérkezésével a szubjektum teljes mértékben szétaprózódik, az expresszionizmusban és a dadaizmusban az ösztönszerű én tör előre, míg a kubizmusban a részekre hullott egyén szólal meg, gyakran nem tudunk lírai énről beszélni, hanem csak egymás mellett álló szubjektumokról, megkettőzöttségről (például Kassák Lajos: *A ló meghal a madarak kirepülnek*). A későmodern lírában a költői én önazonosságának teljes megbomlása figyelhető meg, nincs egységes én, minden alkalommal újra kell teremtenie magát. Nemes Nagy Ágnesnél és Pilinszky Jánosnál a vers nem a vallomástevő szubjektum hatalma alatt áll, hanem a szó uralma alatt, a szöveg alkotótársaként és gondolat (illetve szubjektum) formálóként jelenik meg. Pilinszky az *Egy lírikus naplójából* című esszéjében írja, hogy a költő a versírásba mindig belehal („A költő »menet közben« valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. »Amíg a mag meg nem hal...« Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek”)²⁰³, tehát az újabb szövegben majd egy újabb szubjektum jelenik meg. Weöres Sándornál a szerepekre bomló én jelenik meg, a lírai alany eltűnésének József Attila-i hagyományát folytatja, az én folyamatosan eltűnik és újraalkotódik, szerepek kitöltőjévé válik. Bókay Antal azt írja a későmodern poézisről, hogy itt

²⁰¹ TANDORI Dezső, *Egy sem = Uő., Töredék Hamletnek*, Fekete Sas, Budapest, 32.

²⁰² Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993.

²⁰³ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából = Uő. Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1999, 639.

„nem a vers szól a self-ről, hanem a vers maga a self, amint mondja magát.”²⁰⁴ Bókay az angolszász *self* terminussal az énben tetten érhető „mélyebb, absztraktabb, összefogó személyességet”²⁰⁵ jelöli meg. A *self* univerzális konstruáltságának alapja a nyelvi struktúrában ragadható meg. Ez a nyelvi természetű én József Attila költészetében teljesedett ki, s a későmodern költészetnek alapvető poétikai elvévé vált.²⁰⁶ Amint Hegyi Lóránd az „új szenzibilitás” keretezése során szükségesnek érezte az én újabb rétegének megnevezését a *selbst* terminussal, úgy Bókay Antal *self* terminusa is e hiátus kitöltéseként értelmezhető a későmodern költészet vonatkozásában. Az utómodernnek vagy posztmodernnek nevezhető korszakban még erősebbé válik a nyelv uralmának kiszolgáltatott szubjektum elidegenítő hatása. A szubjektum nem identikus, sosem azonos önmagával, a szerep nélküli beszéd a deperszonalizáció és önlefokozás jellemzi a beszédmódot. Az egyén kiszolgáltatott a nyelvnek, minden nyelvi szembekerüléskor újraalkotja saját személyét. Ez a fajta önmagától távolodó beszéd, deretorizált megszólalásmód, az életet lefokozó és profanizáló poétika figyelhető meg Tandori Dezső és Petri György verseiben. Kulcsár Szabó Ernő kiemeli Petri „önlefokozó-ironikus” lírai énjének egyedi hangját, mely néha a „szerep metafizikai elnyerhetetlenségét”, néha pedig az „elveszett lehetőséget” hangsúlyozza.²⁰⁷ Kulcsár Szabó szerint az én egységének felbomlása, a hagyományozott szerepformák elutasítása és a nyelv problematizálódása a ’70-es évek költészetben érte el a tetőpontját. Erre adott válaszreakcióként értelmezhető az „új szenzibilitás” költői hangjának megjelenése, mely az „azonosságtudattól megfosztott jelenlét lírája”.²⁰⁸ Az új érzékenység elementáris öntávoztatásában az én – töresekén és állandó elkülönbözéseken keresztül – megfogalmazódó mássá váláson keresztül alkotja meg önmagát.

A szubjektum széttagolása, szerepekbe mártása, eltávoztatása egyaránt jól példázza, hogy a 20. század második felében centrális helyre került a személyiség, az individuum problematikussága. Elgondolkodtató, hogy miért nyert pont akkor nagyobb teret az önarckép költői műfaja, amikor az egyént mint arcban megtestesülő, egységes lényt kéne tükrözni. Feltételezésem, hogy talán a megfoghatatlan szubjektumnak egyfajta fogódzót, keretet kínál az

²⁰⁴ BÓKAY Antal, *A líra öndekonstrukciója* = Uő., *Kereszteződések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Janus–Gondolat, Budapest, 2003, 68.

²⁰⁵ Uő., 68.

A *self* terminusának bővebb leírása, ami egyben megvilágítja az önarckép-versek énszemléletének világát is: „Ez a *self*, a *Selbst*, a tényleges ember teljes személyessége, a »személyén« [...] A személyén a lapvetően önismereti (önintegratív), de egyben az önismereti folyamatban önmagát felbontó, vagy még pontosabban, saját belső artikuláltságát megmutató és megélő entitás.” BÓKAY Antal, *A szelftárgyasítása – az én mint centrum és probléma* = Uő., *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004, 103.

²⁰⁶ Itt elengedhetetlen megjegyezni, hogy József Attila az első önarckép-verseket alkotó költők közé sorolható, az 1923-as *Önarckép* című versével.

²⁰⁷ KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 176.

²⁰⁸ Uő., 168.

önarckép magunkon is mérhető bizonyossága.²⁰⁹ A festészet fentebb említett példáin is jól látható, hogy az önarckép szinte bármerre tágítható, akár egész addig is, hogy az egyes számban lévő megnevezés mögött valójában képek sora tűnjön fel, – s ez már megfelel a kor szubjektumfelfogásának. Yves Bonnefoy, kortárs francia költő Alexandre Hollan (Hollán Sándor) katalógusához készített előszavában azt írja, hogy a modern és kortárs művészetet különösen érdekli a realitással való közvetlen találkozás. A költők ekkor folyamodnak a festészet eszközeihez, mert a percepciót a nyelvi jellegű, tehát fogalmi osztályozás áttételessé teszi, a festészet pedig úgy kelt életre egy formát, hogy közben nem szükséges analizálnia.

Bár – feltételezhetően – az önarckép-vers előképei a festői arcképek, azok esszenciális eleme komoly problematikát jelent az irodalom síkján: az ábrázoltra való vonatkoztatás kiemelt szerepe fókusz pozícióba helyezi a lírai- és szerzői én közti alapvető különbséget. Felvetődik az a kérdés, hogy ha a lírai én nyelvén keresztül jelenítődik meg egy önarckép, akkor az a költői én magáról alkotott képe, a szerző lírai énről alkotott képe vagy a szerzői én önmagáról alkotott képe? Egy lehetséges válasz kínálkozik valahol félúton az első és második lehetőség között. A valóságra való vonatkozástól nem tekinthetünk el, azonban azt is figyelembe kell venni, hogy a kézzel fogható „itt és most”-ból kiragadott arc a fikció terepére kerül, ahol már megtörik az önazonossága. A portré már eleve kiragad a jelen síkjából, és folyamatos múltidejűségével küzdve átörökíti a jövőbe. Az utóbbi kijelentés ambivalensnek hangzik, de valójában nem az: a valós archoz képest a portré mindig utólagos, mivel legalább egy (szimbolikus) ecsetvonásnyival/tollvonásnyival elmarad a jelen idejű archoz képest, egyben mégis a jövő fele mutat, mivel az egykor volt létező individualitásának képmása örökkön jelenvalóvá lett a portrén való megjelenés által.

A fentebb vázolt kérdések problematikus voltát Petri György *Örökhétfő* kötetben megjelent *Önarckép* című versén keresztül szemléltetem. A személyleírás alapján („harminchét éves, balkáni módon agyonhasznált test”)²¹⁰ a beszélő karaktere könnyen azonosítható lenne a költővel, hisz pont harminchét éves korában írta a verset. Azonban ez a felszínes megközelítés távol vinne az irodalmi olvasásmódtól. Nagy irodalomelméleti hagyománya van a lírai én

²⁰⁹ Ez az ellentmondásosnak ható törekvés fedezhető fel a próza határain belül is, Mekis D. János a következőt jegyzi meg az önéletírás műfaját vizsgálva: „Az autobiográfiai íráslehetőségek »készletrendszeré«, magával a műformával együtt, anakronisztikussá válhatott volna az irodalmi modernségben. Ám éppen ezzel ellentétes folyamat játszódott le: a lehetőségek kimerülés helyett az önéletírás és a személyes irodalom különböző válfajai felvirágoztak, mely jelenségnek annál nehezebb magyarázatát adni, minél világosabban észlelhető az »autentikus« én-beszédbe vetett bizalom irodalomtörténeti és bölcséleti jelentőségű, korszakos megrendülése.” MEKIS D. János, *Egymást folytató önéletírások* = ÜÖ., *Auctor ante portas. Személyes irodalom, epikai hagyomány*, Iskolakultúra, Veszprém, 2015, 113.

²¹⁰ PETRI György, *Örökhétfő*, AB Független Kiadó, Budapest, 1981, 75.

értelmezésének, és még napjainkban is élénk diskurzus folyik a versbeli beszélő személyének kérdésköréről. Jonathan Culler 2015-ös *Theory of the Lyric* című munkájában is aktuális kérdésként merül fel a lírai beszélő dilemmája. Cullernél a fiktív megnyilatkozás-elmélet működéséhez szükség van a versbeli beszélő és a költő problematikus viszonyának megoldására. Ehhez a fiktív beszélőre való ráhagyatkozást ajánlja.²¹¹ Meglátása szerint ezzel a stratégiával az olvasó elkerülheti az életrajzi szerzőre való hivatkozást, és közben a beszédet mégis egy meghatározható szubjektumhoz köti. Tehát megmarad a nyelv létrehozójának szerepében az emberi szubjektum, így befogadóként megvéd a nyelv személytelenségével szemben.

A „hanglétesítés” problémájának sok szempontú, részletes elemzését találhatjuk Horváth Kornélia *A versről* című könyvének *A lírai beszélő kérdéséről (Én, hang, arc, szelf, szubjektum)* fejezetében²¹², melyben a szerző párbeszédbe lépteti a 20. század meghatározó elméleteit. Meglátása szerint a versbeli beszélő meghatározása a strukturalizmusban és a szemiotikában avansálta magát a költészet megkerülhetetlen kérdésévé. Jakobson a *Mi a költészet?* című tanulmányában rámutatott a költő személyének kettőségre, az „életrajzi személy” és a „költő” aszimmetriájára, valamint az ebből adódó átmenetre a költészet és a magánélet között.²¹³ A Horváth Kornélia által elemzett elméletek hosszú sorából²¹⁴ hármat emelnék ki, melyek kulcsként szolgálhatnak az önarckép-versek értelmezésénél. Egyrészt Paul de Man *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmányában szereplő „olvasói hanglétesítés” fogalmát vélem kiemelten fontosnak. Ennek lényege, hogy a lírai hang mint szubjektum az olvasás által születik meg.²¹⁵ Ennek értelmében az önarckép is az olvasás által teremődik meg, melynek során a befogadó is részese lesz a képalkotásnak. Másodrészt Kulcsár Szabó Ernő *Költészet és dialógus* című dolgozatában szereplő, de Man „olvasói hanglétesítés” terminusával rokonítható, „kölcsonzott hang” kifejezést emelném ki, mely azon probléma áthidalására

²¹¹ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 115–116.

²¹² HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Kijárat, Budapest, 2006, 182–209.

²¹³ JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* = Uő., *A költészet grammatikája*, ford. ALBERT Sándor, Gondolat, Budapest, 1982, 251.

²¹⁴ Horváth Kornélia *A lírai beszélő kérdéséről (Én, hang, arc, szelf, szubjektum)* című tanulmányában a „ki beszél?” kérdésre a következő irodalomelméleti munkák összevetésén keresztül igyekszik válasz találni: Roman Jakobson: *Mi a költészet?*; Jonathan Culler: *Aposztrophé*; Paul de Man: *Szemiotika és retorika*; Paul de Man: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, Bettine Menke: *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében*; J. Hillis Miller: *On Literature*; Németh G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról*, Kulcsár-Szabó Zoltán: *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*; Kulcsár Szabó Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez*; Bókay Antal: *A líra öndestrukciója. (A líra mint a belső kódolásának stratégiája)*; Käte Hamburger: *Die Beschaffenheit der lyrischen Ich*; Mihail Bahtyin: *A beszéd műfajai*; Paul Ricoeur, *Fenomenológia és hermeneutika*; Hans-Georg Gadamer: *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez?*. (A tanulmányban tárgyalt elméletek sora valójában hosszabb, az itt szereplő lista csupán válogatás.)

²¹⁵ DE MAN, *Antropomorfizmus...*, i. m., 388.

szolgál, mely szerint költészet nem lehetséges beszélő alany nélkül. Meglátása szerint a lírai szöveg kikényszeríti a megszólaltató „utánmondását”, melyen keresztül a szöveg esztétikai léthez juthat, s így a vers grammatikai énjének lényegében az olvasó kölcsönzi a saját hangját.²¹⁶ Harmadrészt az önarckép-versek tekintetében Jonathan Culler aposztrophéről alkotott elméletét tartom kiemelőnek.²¹⁷ Culler szerint az aposztrophében egy hangképen keresztül teremődik meg a kötői jelenlét, így az alakzat által minden szemantikai referenciától mentes lírai hang tud megszólalni.²¹⁸ „Culler de Man nyomán a lírát megalapozó aposztrophé és prosopopeia retorikai alakzatának működésbe lépését nem a [...] grammatikai személyek kategóriáinak következményeként értékeli, hanem ellenkezőleg, az én-te relációk tételezését és előtérbe helyezését a nyelv inherens retoricitásának tudja be, melynek eredményeként antropomorfizmusok jönnek létre”²¹⁹ – írja Horváth Kornélia a lírai beszélő kérdésével foglalkozó tanulmányában. Míg a lírai olvasás során a prosopopeia alakzata arcot kölcsönöz az élettelennek, addig az aposztrophé hangot ad a megszólítottnak, azonban működésük csak az antropomorfizmuson keresztül lehetséges. Az antropomorfizmus transzformációja, hogy valamit valami „másnak vesz”, mint ami eredetileg, és később ezt adottnak tekinti. Az önarckép-versek esetében (a verstípus sajátos jegyeként) az aposztrophé alakzata önmegszólításként tételeződik. Egyes szám második személyű öntárgyasító gesztussal találkozhatunk például Tandori Dezső *Önarckép 1965-ből* című versében vagy Kovács András Ferenc *Önarckép gyufásdobozra à la japonaise* című költeményében. A megszólalásmód sajátosságaira a következő fejezetben térek ki bővebben.

²¹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 32–33.

²¹⁷ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–390.

²¹⁸ Culler később tovább dolgozik az aposztrophé-elméletén. A 2015-ös *Theory of the Lyric*-ben az alakzat mozgatója továbbra is a megszólított „tárgy” áttelekítésének lehetetlensége, és középpontjában a líra és a fikciós mimézis oppozíciója áll. Az aposztrophé nem fordítható le mimetikus kódokra, mert az oda fordulás gesztusában a „fikciós” a „rituális” takarásába kerül. A lírai kifejezés sajátos jelenidejűséggel bír, – lényegében arról szól, hogy mi történik „most”. Az aposztrophé „most”-jában a diskurzus jelene valósul meg.

Vö. CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 225-226.

²¹⁹ HORVÁTH, *A versről...*, i. m., 188.

A megszólalásmód, az ábrázolásmód és az időszemlélet

Az önarckép-versek középpontjában mindig a szubjektum áll, ugyan az egyén rendszerint az őt körülvevő és őt felépítő világban jelenik meg, a vers fókuszát mégis az *én* tölti ki. Bár a lírai én leggyakrabban az egyes szám első személy alanyi személyességén keresztül szólal meg (például Weöres Sándor, Orbán Ottó), azért található olyan önarckép-versek is, ahol az egyes szám harmadik személy eltávolító hangjában (például Pilinszky János, Petri György), valamint az egyes szám második személy önmegszólító gesztusában (például Kovács András Ferenc, Vas István) ragadható meg a szöveg alanya.²²⁰ Ez az arány megfelel az (énbeszédhez kapcsolódó) olvasói elvárásoknak, amit a címben szereplő utalás (*önarckép*) maga után vonhat, így az első személyű verseket e szakaszban nem is taglalom, csak különleges pozicionálású második és harmadik személyű megnyilvánulásokra térek ki, illetve Fodor Ákos versére, ahol nem érhető tetten a beszélő személye. Az „Ő” felől megszólaló költemények az önszituálást kívülről – egy külső perspektíva bevonásával – teszik meg, s ezzel élesen elkülönítik egymástól az ábrázolót és az ábrázoltat.

Pilinszky *Önarckép 1944-ből* című versében („Sírása hideg tengelyében / áll a fiú.”) az én „másként”, fiúként való megnevezésének köszönhetően, valamint a múltból kiragadott pillanat mozdulatlaná dermesztett ábrázolása révén „képként” áll az olvasó elé a szöveg.²²¹ A harmadik személynek távolító, múlttá transzformáló hatása van. Az eltávolítás gesztusa, az idegenség tapasztalatának közvetítése karakterisztikus vonása Pilinszky költői nyelvének. Szávai Dorottya megállapítása szerint a Pilinszky végsőkéig leredukált lírai nyelvét a *Harmadnapontól* kezdve az „alárendelt nyelven” való megszólalás jellemezte, melyet erőteljesen átsző egy elementáris és feloldhatatlan idegenség-tapasztalat.²²² Petrinek három önarcképe is (az *Önarckép 1990*, illetve a két *Önarckép* című, az „Izzás szagára bódul föl baromlény...” kezdetű és a „A fény nyirkos szalmáján...” kezdetű vers II. és III. szakasza) külső pozícióból szólal meg, nála inkább az ironia fokozásának, a személyiség kifordításának és a látomásos megjelenítés eszköze. Az *Önarckép 1990*-ben egy harmadik személyű alakkal azonosítja magát a beszélő („Fura pók”), amely a folytonos menekülés státuszában tűnik fel („Ő maga meg / a menekülőszálon / yoyózik / föl-le”). Az ábrázolt én meghatározó tulajdonsága

²²⁰ A mellékletben szereplő versek kétharmada első szám első személyben szólal meg, míg a fennmaradó egyharmad egysége majdnem egyformán oszlik meg az egyes szám második és harmadik személyű megszólalásmód között (harmadik személyűből eggyel több van).

²²¹ A vers egy húsz évvel korábbiénre, képre utal vissza, mivel a cím 1944 jelenét sejteti, a keltezés pedig 1964-es.

²²² SZÁVAI Dorottya, „A pórusait látni”. *A Pilinszky-líra minoritáspoétikái* = UŐ., „A pórusait látni”. Pilinszky-olvasatok, Gondolat, Budapest, 2023, 17–24.

a figyelem kiüresedettsége, megragadhatatlansága, tartalom nélkülsége, így az én hiánya kerül a vers fókuszába.²²³ A harmadik személyen keresztül az én jelzőjévé válhatott önmaga hiátusának.

Fura pók:
 a figyelem
 fenyegető közepe üres.
 A küllők és a bordák
 csillognak rezzenetlen.
 A vihart a szövedék
 állja, mert nem áll ellent:
 egy vitorla majdnem-
 tökéletes hiánya.
 Ő maga meg
 a menekülőszálon
 yoyózik
 föl-le
 föl-le

(Petri György: *Önarckép 1990*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²²⁴)

A második személyű versek a Németh G. Béla-féle²²⁵ önmegszólító verstípus al csoportjának tekinthetők. Tandori Dezső (*Önarckép 1965-ből*), Kovács András Ferenc (*Önarckép gyufásdobozra à la japonaise*) és Vas István (*Önarckép*) teljes versszövegben jelenlévő önmegszólító magatartást mutató versein túl, Mezey Katalin (*Önarckép vályúval*)²²⁶, valamint Képes Géza (*Önarckép hegy formájában*)²²⁷ önmegszólító kiszólásokat tartalmazó önarcképei is ide sorolhatók. Ezen versekre jellemző, hogy szubjektum válságának pozíciójából születnek, s mivel a megszólító és a megszólított is ugyanaz, így a megszólításon túlmutatva felszólításként is hatnak. Irányultságuk a belső válsággal való megküzdés, amihez az öntárgyasítást és annak szemlélését választották eszközül. Németh G. Béla azt írja a verstípusról, hogy „[...] közös valamennyi esetben az, hogy a költőt azzal a szereppel való

²²³ Vö. „A figyelem középpontja, vagyis a figyelő én »üres«-ként jelenik meg, a hiányzó közepet körülvevő szövedék pedig csak mint az én (csont)váza interpretálódik a szövegben (»A küllők és a bordák«). Ugyanakkora figyelő én – aki itt hiányzik – egyben »megfigyelt«-ként is reprezentálódik: ezt a hiányzó ént »ábrázolja« a vers, s erre az ábrázolásra utal a cím, valamint a bevezető nominális predikáció (»Fura pók:«) is, amely a kettőspont révén önmagát ábrázoló szólamként, míg az ezután következő sorokat ábrázoltként tünteti föl.”

HORVÁTH Komélia, *Petri György költői nyelvéről: poétikai monográfia*, Ráció, Budapest, 2012, 76.

²²⁴ PETRI György, *Valami ismeretlen*, Jelenkor, Pécs, 1990, 39.

²²⁵ Vö. NÉMETH G., *i. m.*

²²⁶ „Bevallhatnád már, téged is léprecsaltak / az unatkozó párizsi udvaroncok, / akik a király terülj-aszta lánál / pikáns eszméikért kapták a koncot. / Háromszáz éve hányadik bolond vagy, / akit a hármasszeme megdobogtat?”

²²⁷ „Ólom súlyával nyom a könyörtelen égbolt, bőrdönön nyüzsgönek a hangyák kis szürke szolgálak [...] / Más voltál vala féktelen és félelmetes ontottad az olvadt-láva-gondolatokat?”

szembenezés, számvetés kényszere hajtja, amely eddigi magatartásának foglalata, személyiségének megnyilvánítója, kibontakozásának kerete volt, s amely most kétségessé, illuzórikussá lett.”²²⁸ Míg Tandori fentebb említett verse inkább egy társadalomból kilépő én békés önszemlélése és öntükrözése, addig Kovács András Ferenc költeményének lírai énje a körülötte lévő szerepekben próbál feloldódni, majd a sikertelen kísérletek után, a személyiség válságából való kimozdulás reményében az önfelszólítás hangos gesztusával kérdőjelezi meg korábbi magatartását és szerepkörét („Anyád / világvitrinben / törékeny kis bogár [...] Atyád / egy kártyavárban / türelem hűbérese [...] Hitvesed / homokórában / leheletre feszítve/sziromszerenád [...] Te még / gyufaskatulya / tűzfelelőse lehetsz [...] Lélekverőfény – / szó vagy, védekezz! Lázadj / letakart tükrök / mélyén, lüktess homokszem – / mindenség pupillája.”). Az önarcképekben a második személyű megszólaláson keresztül általában a személyiség, s annak belső konfliktusainak leírása kerül előtérbe.

Fodor Ákos önarcképe nem sorolható be a fentebbi kategóriák egyikébe sem, mivel a lírai én teljes hiányát mutatja. A szabadvers világa deperszonalizált, valamint darabokban, szilánkosan megjelenő; különös képi világával az én univerzálisabb, metafizika síkján jelenlévő alakváltozatának megragadására tesz kísérletet.

a lebomló
kötélék-gyolcs
mind fehérebb
hűvöséből
köröskörül
suhogással
növvő szárnyak
helyben-szálló
közepe fogy

(Fodor Ákos: *Önarckép*)²²⁹

A fentebbi rövid elemzésekből jól látható, hogy az én megjelenítésének sok módja van, azonban a megszólalásmód számától és személyétől függetlenül megállapítható, hogy az egyén a versbevétel folyamatában eltárgyasul, az énből ő lesz a szavak hálójában. A tárgyiasítás folyamatát az is erősíti, hogy a megjelenített személy gyakran az őt körülvevő tárgyakból, tájakból, élőlényekből épül fel, vagy épp csak hozzájuk válik hasonlatossá – kinézete és attribútumai következtében –, azaz általuk (a tárgyak által) jelenítődik meg. Ez figyelhető meg

²²⁸ *Uo.*, 110.

²²⁹ FODOR Ákos, *Kettőspont*, Magvető, Budapest, 1978, 123.

például Orbán Ottó önarckép-versében, ahol az énhez társuló képek, mind az élettelen világot képviselik. A kurzívval szedett szavak, tehát a *cement*, a *szénpor*, valamint a *gyümölcs*, mind a megjelenített szubjektum személy mivoltától távolítják el a befogadót:

Június minden ablaka tárva,
kisüt az utakra árvasága.
Cement és szénpor heged a számon,
gyümölcs vagyok a göcsörtös világon.

(Orbán Ottó: *Önarckép nádszékben*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³⁰)

A deperszonalizáció gesztusa Csoóri Sándornál is felfedezhető, a szubjektum a tárgyi világ különböző szegmenseivel azonosítja magát. Nincs egy egységes *self*, csupán a sás, a zöld szilvába tett harapás, a fécántoll, s a favödör képében érhető tetten az én folyamatos alakváltozásának lenyomata.

Új nyár, július,
éget a kő, éget a hegy,
lepkékkel iszom a folyóból,
sás vagyok s madárban gyerek,
egy harapás a zöld szilvába,
talált fécántoll, favödör,
leránt a kút és földob újra,
ég és víz bennem tündököl

(Csoóri Sándor: *Önarckép, hajdan-időmből*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³¹)

Az önarcképek a szubjektum megragadhatatlanságának feloldására nemcsak a tárgyi világgal való azonosításon keresztül tesznek kísérletet, hanem az én tájban való feloldásán, tájként való ábrázolásán keresztül is. E verstípusban található olyan versek, ahol a lírai alany tájelemekből épül fel, vagy épp a tájra vetülnek ki jellemvonásai. Vas Istvánnál az arc vonásai, valamint a szemöldök, a szem, s a száj képe egy oázis leírásába illesztődik be. Így az arc jelent és rétege a sivatag (s azon belül is oázis) képzetével társul, valamint annak történetével telítődik

A karavánok! Hevenyészve fölvert sátraik
Fölött az elmúlások nemmúló tanúi
Fehéren boltozódó sziklák az éjszakában.
Feldúlt szemöldök elnagyolt arabeszkje

²³⁰ ORBÁN Ottó, *Búcsú Betlehemről*, Magvető, Budapest, 1967, 155.

²³¹ CSOÓRI Sándor, *A látogató emlékei*, Magvető, Budapest, 1977, 7–9.

Őrzi az oázis kételkedve vígasztaló
Páros mély kútjának csillapíthatatlanul
 Csillapító csillogását. Az oázis
 Rejtett nedvekkal vastagzöld pálmacsoportja
Szabálytalan száj duzzadó gyönyör,
 A sivatagi homok nem fog ki rajta.

(Vas István: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³²)

Csoóri Sándor *Önarckép, esőben* című verse Pilinszkyéhez (*Önarckép 1944-ben*) hasonló abban a tekintetben, hogy olyan, mint egy fénykép, mint egy megdermesztett pillanat, azonban itt a megjelenített arc osztozik a fókusz területén az őt körülvevő tájjal, sőt tulajdonképpen többet tudunk meg a jegenyékről, a záporról, s a villámokról, mint az ábrázolt személyről. Az arc mögött rejtőző személyiség a belső vihar és vízmosság metaforájának kivetítése által ölt „testet”.

Ülök a favágítón, szembe négy jegenyével;
 csapkodja arcomat fémes, nyárvégi zápor.
 Nincs erőm elrejtőzni villám és víz előtt:
 elgyengültem az eső jó szagától.

(Csoóri Sándor: *Önarckép, esőben*)²³³

Kárpáti Kamilnál a táj az én státuszának kijelölésére szolgál, miután a lélek mélyrétegeit felfedte a tájelemeket bevonó metaforával, az én helyét a nehézségek hasonlatával rögzíti. Az én a *mögött* és az *előtt*, a múlt és a jövő köztességében, a jelenben jelenik meg.

Mögöttem ennyi. Alul a bánya.
 És tó. És valahol hegyek.
 Mint zsákoló az ólmos zsákot,
 elém inaszakadt, nagy árnyékot vetek.

(Kárpáti Kamil: *Soroksári úti önarckép*, részlet)²³⁴

A tárgyakból, tájakból felépülő énmegjelenítések arra engednek következtetni, hogy az *én* nem azonosítható, csak hasonlítható.

Képi megjelenítési formájuk alapján szintén három nagyobb csoportra oszthatók az önarckép-versek. A különböző kategóriákat egy-egy példa bemutatásán keresztül tárom fel. Az első csoportba tartoznak az olyan alkotások, amelyek megfelelnek a névben szereplő

²³² VAS István, *Önarckép a hetvenes évekből*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 58–59.

²³³ CSOÓRI Sándor, *Menekülés a magányból*, Magvető, Budapest, 1962, 68.

²³⁴ KÁRPÁTI Kamil, *Ördöggyógyó*, Szépirodalmi, Budapest, 1966, 16.

determináltságnak, s valóban egy arc ábrázolásaként, vonásainak tükrözőjeként állnak a befogadó elé. Ilyen típusú leírás főképp a korábbi önarckép-versek között található, a késő- és posztmodern alkotások már szétfeszítik az arc, s a test határait. Juhász Gyula önarcképversorozatának tagjai egy öregedő koponya lenyomatai. Az 1911-es önarcképe például teljes mértékben olvasható ekphrasziszként, a leírt vonásokból – mint nyúlt koponya, nagy, sötét szemek és mély ráncok, redőzetek – kirajzolódik egy kép, egy arcnak a képe, amely akár egy fotó vagy festmény is lehetne.

Fejemen a formák hiába vívtak,
Rút lett az arcom, *nyúlt a koponyám*
S e bánatos kaosz között a csillag,
Két *nagy sötét szem* ragyog fényt reám
Hogy lángjánál a kín és kor *redői*
Annál mélyebb árnyékot vessenek

(Juhász Gyula: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³⁵)

A 20. század második felének versei közül e kategóriához legközelebb Tandori önarcképe áll, ahol az arc a maga szétszórtságában jelenik meg. Az olvasó nem kap pontos leírást a vonásokról, inkább egy életérzés jelenik meg az arcon keresztül.²³⁶

Bocsánatkérő *mosollyal*
mint akinek *rongyos a feje*
madárijesztője se semminek
jársz-kelsz szíve-hagyott kegyelemben

(Tandori Dezső: *Önarckép 1965-ből*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³⁷)

A második kategóriába azok az önarcképek tartoznak, amelyek már megtörik a megnevezésben rejlő határokat, és inkább egész testet, egész szubjektumot jelenítenek meg. Ilyen például *Nemes Nagy Ágnes* önarckép-verse, amelyen sokkal inkább egy ént kereső, önértelmező jelleg figyelhető meg, mint konkrét képi megfeleltethetőség. A testi elemeknek még mindig meghatározó szerep jut a versben, azonban a fókuszba már egy tulajdonságokból felépülő,

²³⁵ JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei I.*, Unikornis, Budapest, 1993, 191.

²³⁶ Még Pilinszky *Önarckép 1974* című, illetve Csoóri Sándor *Önarckép, esőben és Négy önarckép, emlékezetből* című verse közelít a kategóriához.

²³⁷ TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Q.E.D. Kiadó, Szeged, 1995, 97.

folyamatosan magára reflektáló én kerül.²³⁸ Erre erősít rá a tömör, személyességtől feszülő énközlésének záró mondata is – ami kizökkent az egyszerű, felszíni leírás ritmusából, s ezzel oly kiemelkedővé teszi ezt a verset – a szubjektum, a saját lét objektiválása felé mozdul el: „Mosolyomból – mézzel tele – / kilóg, pléhből létem nyele”. Az alapvetően megfoghatatlan „saját lét” egy anyag (*pléh*) és egy forma vagy eszköz (*nyél*) bevonásán keresztül dologivá válik, vagy épp testivé, hisz olyan mintha egy kinyújtott nyelv képét ábrázolná.

Mohó vagyok. Vad vagyok.
Önmagamban rab vagyok.
Rémület és gyűlölet
 feszíti a bőrömet.

Csinos vagyok, szép vagyok.
 Hosszúlábú, ép vagyok.
 Mosolyomból – mézzel tele –
kilóg, pléhből, létem nyele.

(Nemes Nagy Ágnes: *Önarckép*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²³⁹)

A harmadik csoport versei már távol állnak a kereten belüli ábrázolhatóságtól, sokkal inkább egy látomásszerű vízióként értelmezhetők. Petri György önarcképében például az én egy álmokképekből felépülő sorozaton keresztül jelenik meg. A halál felől megjelenített élet biblikus szimbólumokból – mint a *cethal* vagy a *harmadnapon* kifejezés – és egyetemes motívumokból – mint például a *fény*, az *éjszaka*, a *tenger* – áll össze egy folyamatosan alakuló én víziójává.²⁴⁰

I
 A fény nyirkos szalmáján rothadok,
 mint trágyás törek-almon a rabok.
Foszló látomásaimon hanyatt
fekszem mint vizen felfordult halak,
 gyöngéden települ rám a halál,
 *

²³⁸ Ide sorolható még: Petri György: *Önarckép 1990 és Önarckép*, Weöres Sándor: *Önarckép kutyával*, Pilinszky János: *Önarckép 1944-ből*, Csoóri Sándor: *Önarckép, párás tükörben*, Imre Flóra: *Önarckép*, Banos János: *Önarckép*

²³⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 1995, 296.

²⁴⁰ Ide sorolható még: Kovács András Ferenc: *Önarckép gyufásdobozra à la japonaise és Ismeretlen önarckép júliusban*, Orbán Ottó: *Önarckép a kilencvenes évekből*, Kárpáti Kamil: *Soroksári úti önarckép*, Vas István: *Önarckép*, Csoóri Sándor: *Gyerekkori önarcképek*, Fodor Ákos: *Önarckép*, Képes Géza: *Önarckép hegy formájában*.

II

Kifordult tenyerekkel megy a vak
 a puha cethal-gyomor éjszakában,
álmódó lovakként tengerek ránganak,
ránehezül a Hold síkos nyomása,
hullámzó némaságban egyre várja,
hogy az émélygő félelem kihányja
 a nappal dübörgő partjaira.

III

Harmadnapon a teve földre rogy,
 nyakában a szomjúság görbe kése,
 s fölkkavarja a sívó homokot
 a leopárdok száraz röhögése.

* *Ezt a sort még nem tudom...*

(Petri György: *Önarckép*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴¹)

A vizsgált önarckép-versek nagy része jelen idejű beszédmódban szólal meg, csak kevés helyezi vissza a vers egész terét a múltba, bár vannak olyan szövegek is, amelyek vegyes temporalitásúak, mivel a lírai alany megnyilatkozása jelen idejű, de a címben szereplő megnevezés múltidejűsége utal (például: *Önarckép 1944-ből*, *Önarckép 1965-ből*).²⁴² Jellemző vonása e verstípusnak, hogy a jelen és a múlt síkja szembesítés céljából egymás mellé kerül, s az ütköztetésen keresztül a lírai én számvetése történik meg (akárcsak az önmegszólító verstípusnál). A változások nyomon követése figyelhető meg Csoóri Sándor *Rejtett önarcképében*, ahol a megszólaló a múltban megéltékből próbálja összeilleszteni jelenbéli alakját, s e folyamat kísérőjeként az emlékek, a visszaemlékezés, valamint a visszatükröződő valós arcban felfedezett ambivalencia tűnik fel:

S a szárny is *voltam* és az ég is,
arcomon túli arc a kékben;
 [...]
Amit megéltem: az voltam én,
 naponkint más jaj, más öröm,
 a halál közelében nagy szél,
 nyársuhanás és hóözön

Kihantolt hadseregek csontja
 ott, ahol a kamillásrétek

²⁴¹ PETRI György, *Ősszegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2006, 199.

²⁴² Egész pontosan a versek háromnegyede jelen idejű, míg a maradék egynegyed múlt idejű.

*emlékezve és undorodva
ágyús telekbe visszanéznek.*

(Csoóri Sándor: *Rejtett önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴³)

Csoóri egy másik önarcképében a test változásán keresztül ragadja meg a múltbéli és a jelenbéli én különbségét, e költeménynek érdekessége, hogy míg a felszín növekedést mutat korábbi alakjához képest, addig tartalma kiüresedik, és korábbi énjének csak szürke másává válik:

*Kövéredék, mint akit szakácsnők etetnek
malachússal –
loboncos rózsafej a vállamon, kövéredék.
Vérem már nem görget követ, szakállas rönköt;
a tavaszi hóolvadásról is
csak azt tudom, amit a szemem tudhat –
a szél bádog-szonettjeit
hallgatom Magyarország leghosszabb éjszakáin
s élek, mert megszoktam már, hogy éljek.*

(Csoóri Sándor: *Önarckép, párás tükörben*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴⁴)

Imre Flóra önarcképében szintén az öregedés tapasztalata és a beszélő azon keresztüli önértelmezése kerül a vers középpontjába. A tükör felületén kerül szembe egymással a múlt megszokott alakja, és a jelen önmagát megkérdőjelező figurája, a két én összeegyeztethetlensége a záró kérdésben csúcsosodik ki: „mi a nyavalyát keres a világon?”

*középkorú, aki már sokat látott,
s vénlány maradt, maga se tudja, mért;
[...]
hogy percek óta nézi már magát a
tükörben, s valaki más arcát látja,
pedig hová lett az az arc, hová lett,
lehullott, mint az ősz és mint az évek;
és eltöpreng egy szájkörüli ráncon:
mi a nyavalyát keres a világon?*

(Imre Flóra: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴⁵)

Az emlékezés, a számvetés, a múltba veszett én hiánya feletti keserűség uralkodó magatartásformája e verstípusnak.

²⁴³ CSOÓRI Sándor, *A tizedik este*, Magvető, Budapest, 1980, 7–8.

²⁴⁴ CSOÓRI Sándor, *A látogató emlékei*, Magvető, Budapest, 1977, 95.

²⁴⁵ IMRE Flóra, *Önarckép*, Holmi 1993/8., 1107.

Versforma és motívumháló

A következőkben a formai egyezés és motivikus kapcsolódás bemutatásán keresztül az egyes önarckép-versek párbeszédbe léptetésére teszünk kísérletet. Nincs egységesen meghatározott versforma, aminek meg kellene felelni e verstípus elemeinek, azonban több helyen összeérnek, és így csoportba rendezhetők. Az általam vizsgált versek között találhatóak klasszikus versformák is, mint például a szonett (Weöres Sándor: *Önarckép*), a rövidvers (Pilinszky János: *Önarckép 1944*), a felező nyolcas (Nemes Nagy Ágnes: *Önarckép*), illetve a képvers (Képes Géza: *Önarckép hegy formájában*, Csoóri: *Önarckép, egyetlen tollvonással*), azonban a legnagyobb csoportot a szabadvers (Petri György összes önarcképe, Kovács András Ferenc: *Önarckép gyufásdobozra à la japonaise*, Orbán Ottó: *Önarckép a kilencvenes évekből*, Csoóri Sándor: *Önarcképek, hajdan-időmből*, Fodor Ákos: *Önarckép*) és a négysoros (Pilinszky János: *Önarckép 1974*, Tandori Dezső: *Önarckép 1965-ből*, Kovács András Ferenc: *Önarckép tükörcserépre*, Orbán Ottó: *Önarckép nádszékben*, Csoóri Sándor: *Önarckép, esőben*, Csoóri Sándor: *Önarckép [Sándor vagyok...]*, Banos János: *Önarckép*) kategóriája alá vonható költemények alkotják.

A szabadvers kötetlen formája lehetőséget kínál a pontos körvonalakat elviselni képtelen modern szubjektum látomásos, töredezett, víziószerű leképzésére. A Pilinszky-féle négysoros forma pedig épp az ellenkező oldalról közelít a rögzíthetetlen én felé: lecsupaszítja, megtisztítja és leegyszerűsíti. Az önarcképek között az egyetlen egzakt, névvel való azonosítás (nem hasonlítás, mint a többinél!) Csoóri versében szintén e tömör forma keretei között történik meg, – ahol a négysor szorításán túl a felező nyolcas és felező hetes keretei közül mondja ki magát a lírai én:

*Sándor vagyok, nincs kalapom,
verset írok irkalapon,
rímét rímhez koccantok,
mást én nem is óhajtok.*

(Csoóri Sándor: *Önarckép*, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴⁶)

A versformák témaköréhez még hozzátartozik a tagoltság, egységekre bontás kérdése is, az önarcképek között három olyan vers van, amely római számok által szakaszokra bontott: Petri 1963-as önarcképe [A fény nyirkos szalmáján...], Csoóri *Négy önarckép, emlékezetből* és

²⁴⁶ CSOÓRI Sándor, *Lábon járó verőfény*, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1987, 4.

Gyerekkori önarcképek című versei. A számozás értelmezhető az én feldarabolódása felől közelítve, ez esetben Csoóri négy egységre bontott versei a teljességet szimbolizálják (mint maga a négyes szám) – csupán darabokban megjelenítve –, Petri háromosztatú önarcképe pedig szimbolizálhatja egyfelől a szent vagy a transzcendens síkját, amire a versben jelenlévő bibliai motívumok is ráerősítenek, másfelől lehet az egész hiányának ($3 = 4-1$), a személy roncsoltságának megjelenítője, aminek jelentéséhez az első szakasz utolsó sorának hiánya is hozzátesz. Petri versének világa inkább a második alternatívát sejteti relevánsnak, azonban a háttérben az első értelmezés is meghúzódhat.

Az önarckép-versek nemcsak a forma terén érintkeznek, hanem motivikus szinten is több helyen párbeszédbe lépnek egymással. Kiemelt gyakorisággal fordul elő a vizsgált versekben a test, a látás, az anyagság, a természeti jelenségek, a tükör (öntükrözés) és az írás motívuma, valamint bibliai motívumok. A terjedelmi korlátok miatt most csak három – egymáshoz közel álló – motívum elemzésére térek ki: a test terére, a látás megragadására, illetve az autopoetikus gesztusra.

A festészetben az önarckép lehetőséget kínálja a művész számára, hogy mélyebb önismeretre tegyen szert, és egyben megmutassa magát „közönségének”; az önkifejezésnek egy olyan formája, amely szigorú önértelmezést kíván. Kézhez álló modellként kínálkozik az alkotó számára saját teste, mindig ott van, és nem csupán kívülről ismeri, hanem belülről is, így lehetősége van testi valón túlmutató elemeket is beépíteni az ábrázolásba. Megjelenítő és megjelenített ugyanaz, tehát egyfajta öntárgyasítás megy végbe az önarckép készítés folyamatában.

Az önarckép-versek is hasonlóképp ragadják meg alanyukat, azonban a test sokkal inkább önmagán túlmutató valójában jelenik meg. A testrészekhez, testképekhez a legtöbb esetben egy lelki folyamat is kapcsolódik, melyen keresztül tartalommal telítődnek a materiális elemek. Az önarckép-versekben felfedezhető individuumban tárgyasítását, dologivá tételét jól megvilágítja Foucault-nak *Az utópikus test* című tanulmányában található gondolatmenete:

Hiszen ez a test könnyű, átlátszó, súlytalan; semmi sem kevésbé dologszerűbb, mint a test: fut, cselekszik, kíván, ellenállás nélkül engedi át magát akaratomnak. Na, igen. Egészen addig, amíg belém nem hasít a fájdalom és üreget váj gyomromba, vagy a köhögés átjárja, kitölti és elszorítja a mellkasomat és a torkomat. Egészen addig, amíg a fogfájás csillagként nem sugárzik szét a számban. Ilyenkor már nem vagyok könnyű, súlytalan stb., dologgá válok, csodálatos és romokban heverő építménnyé. Igazából nincs szükség se varázslatra, se mágiára, nincs szükség se

lélekre, se halálra ahhoz, hogy egyszerre legyek homályos és átlátszó, látható és láthatatlan, élet és dolog: hogy utópia legyek: elég az, hogy test legyek.²⁴⁷

A Foucault-szövegben szereplő, az emberi testet építményjellegű motívumokkal leíró ábrázolásmód több önarcképen is tetten érhető, főképp az időskori önportrékon.²⁴⁸ Juhász Gyula lírai alanya például önmagát térbeli formák segítségével igyekszik megragadni, arcának vonásai épp úgy lehetnének egy épület, egy természeti képződmény vetületei, mint tulajdon arca. A „Fejemen a formák [...] vívtak”, a „nyúlt a koponyám”, a „nagy sötét szem ragyog fényt”, a „kor redői”, valamint az „árnyékot vessenek” részletek mind a formai, térelemszerű megragadás jelei. Vas István *Önarcképében* a lírai alany megragadás addig távolodik a saját testtől, míg egészen odáig jut, hogy az *ént* tájelemekből építi fel. A versbeli beszélő jellemzése a tájon keresztül valósul meg. A megjelenített arc nem emberi attribútumokat kapott, a sivatag, illetve az oázis analogikus megjelenítése által telítődik meg tartalommal.

Weöres önarckép-versén is tetten érhető a foucault-i gondolatmenet, az ábrázolt *én* a maga megragadhatatlanságában jelenik meg. A test nem kap hangsúlyos szerepet, sőt tulajdonképpen meg sem jelenik, csak a *másikkal* való találkozásban: a simogatásban, az érintésben.

Kedvesem és kutyám ismeri *simogatásom*,
de engem egyik sem ismer. Ócska hangszerem
rég megszokta *kezem* dombját-völgyét,
de ő sem tud mesélni rólam.

Pedig nem rejtőzöm -- csak igazában nem vagyok.
Cselekszem és szenvedek, mint a többi,
de legbenső mivoltom maga a nemlét.

Barátom, nincs semmi titkom.
Átlátszó vagyok, mint az üveg – épp ezért
miként képzelheted, hogy te látsz engem?

(Weöres Sándor: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁴⁹)

Az idézett részlet egybevág a már fentebb említett foucault-i gondolattal („Hiszen ez a test könnyű, átlátszó, súlytalan; semmi sem kevésbé dologszerűbb, mint a test: fut, cselekszik, kíván, ellenállás nélkül engedi át magát akaratomnak”), azonban Weöres a

²⁴⁷ FOUCAULT, *Az utópikus...*, i. m., 86.

²⁴⁸ Az általam vizsgált önarckép-versek nagy része időskori. Megfigyelhető, hogy jellemzően akkor próbálkoztak öntükrözéssel, mikor vonásaik plasztikusabbá, megragadhatóbbá váltak, mondhatni „állandósultak”.

²⁴⁹ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I.*, Helikon, Budapest, 2013, 272.

megfoghatatlanságot, átlátszóságot kiterjeszti a lélekre is. A vers tulajdonképpen egy „antiönarckép”-nek tekinthető, hisz önmagát a „nemlét” tükrében mutatja meg. Tehát az öntükrözés helyett a megismerhetetlenségére világít rá.

Az önarckép-versek nem értelmezhetők csupán a test felől közelítve, csökkenteni kell a fókusz területét az arcra, mint azt a verstípus elnevezése is sugallja. Az arc magát a személyiséget szimbolizálja, az egész embert magába foglalja. Sartre azt írja róla, hogy „az arc az emberi test legszélső határa, amit a test felől, abból kiindulva kell megérteni, az arc megteremt az egyetemes idő közepette a saját idejét.”²⁵⁰ Tehát a test teréből indulunk ki, azonban végeredményként az egész individuumot kell megtalálni benne.²⁵¹ Bacsó Béla a következőképp vélekedik az arcképről: „A portréba foglalt személy kitett-szubjektum, akinek az arca nem vonhatja ki magát a pillantás alól, sőt éppen az lesz teremtő elve, vagyis olyan módon bemutatott, hogy benne a személy, mint valamilyen egyszeri és egyedi, mintegy a pillanat műveként áll elő.”²⁵² A költői önarcképeken inkább a belső táj kivetülése, elemi vonások tükrözése jelenik meg a lírai én tolmácsolásán keresztül.

Emmanuel Lévinas szintén önmagán túlmutató elemként tekint az *arcra*, a kifejezés legfőbb felületeként értelmezi.²⁵³ Ismeretelméletében az *arc* nem vizuális elemként és nem is a világ részét képező tárgyként jelenik meg, hanem az *Én* és a *Másik* legtisztább feltárulkozási tapasztalataként. Az *arc* viszont nem eleve adott kapcsolatként tételeződik a *Másik* és az *Ugyanaz* között: *arccá* kell válnia. Amíg a test felületi jegyeit látjuk (mint a homlok ráncai) vagy a felvett pózokat, addig a másik nem arcként jelenik meg számunkra. Hasonlóan működik, mint a szem kettős tulajdonsága: egyrésztől tapintható vizuális jelenség, mely fizikai tulajdonságok révén leírható, másrésztől anyag nélküli tekintetként jelenik meg, amely nézésre, azaz kapcsolódásra is képes. Ez utóbbi őszinte *kifejezési* formát Lévinas a következőkben látja: „A maszkon átüt a szem, a szem leplezhetetlen nyelvezete. A szem nem világlik, hanem beszél. Az igazság és a hazugság, az őszinteség és az elleplezés alternatívája annak a kiváltsága, aki az abszolút őszinteség viszonyában leledzik, rejtőzködni képtelen abszolút őszinteségben.”²⁵⁴ A kép keretei között megjelenő *arc* és a befogadó, az *Én* és a *Másik*, az *Ugyanaz* és a *Másik* a

²⁵⁰ Jean-Paul SARTRE, *Gescihter = Die Transzendenz des Ego*, Philosophische Essays 1931-1939, 1937, 329. (Idézi: BACSÓ, *i. m.*, 243.)

²⁵¹ Jankovics Marcell is hasonló gondolatokat fogalmaz meg az *arc* népi felfogásával kapcsolatban, a *Jelképtár*-ban a következőt írja az ARC [képmás] szócikk alatt: „Eredendően az egész embert jelképezte. Egykor általánosan elterjedt hiedelem szerint az arcmás maga az ember. A természeti népek ezért félték eleinte a fehér ember fényképezőgépétől; úgy hitték, képmásukkal a lelküknek is birtokába jut.”

JANKOVICS Marcell, HOPPÁL Mihály, NAGY András, SZEMADÁN György, *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1996, 26.

²⁵² BACSÓ, *i. m.*, 245.

²⁵³ Vö. Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Jelenkor, Pécs, 1999.

²⁵⁴ *Uo.*, 48.

tekinteten keresztül találkoznak, a formai váz mögé tekintés a szemén keresztül történik meg, így az arc versbevételének motivikus vizsgálatát a szem felől közelítve teszem meg. A líra határain belül nem tud megjelenni a szem tere, azonban a szem (a nézés és a látás) motivikus szinten alapelemmé válik.

A szem alapvető képessége a nézés, a látás, a befogadás (a világ befogadása, hisz önmagát sosem forgathatja vissza magában, a látás csak a *másig, másigig* terjed). Merleau-Ponty a festészet középpontjába ezen témakör rejtélyét helyezi, s mivel az önarckép-versek gyökerének a festészet tekinthető, ezért elementárisan hozzájuk tartozik a szemhez-látáshoz kapcsolódó motívumok magukba foglalása.

A szem olyan műszer, amely magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem az, ami a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a kéz nyomain keresztül. Bármely civilizációban szülessen is, bármely hitből, indítékból, gondolatból, bármilyen őt körülvevő szertartásból, és még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy másnak van szentelve, legyen tiszta vagy nem tiszta, figuratív vagy sem, a festészet Lascaux-tól napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét.²⁵⁵

Merleau-Ponty alapján kimondható, hogy a festészet alapmotívuma a szem, vagy pontosabban, némileg tágítva a kategóriát a nézés, – a látás és a láthatóság dichotómiája. A szem nem csak néz, láthatják is, s a két szem tekintetének egybefonódása a lelkek találkozásának eleven aktusa. Ha a festészetben központi helyen szerepel a nézés/látás kategóriája, akkor a képi vonásokat magukon viselő versek vizsgálatából sem maradhat ki ezen motívum vizsgálata.

A szem motívuma már a korábbi önarckép-versekben is kiemelt szereppel bírt. Kassák Lajosnál és Juhász Gyulánál szó szerint is megjelenik. Kassák versében a szem pont azt teszi meg, amit Wittgenstein szerint nem tud: önmagára tekint, magába fordul. A szemén és a nézésén keresztül válik láthatóvá a belső láthatatlan világ, mintegy kapuként szolgál a külső és a belső megjelenítés között. A testben így a látható és a láthatatlan kereszteződik egyszerre.

Egy zord barátunk fáradt, régi mása:
Sok tört vonal és bágyadt durva rész,
S mint két szép ablak őszi ház falába,
Két nagy szem mely búsan *magába néz*.

(Kassák Lajos: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁵⁶)

²⁵⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 59.

²⁵⁶ KASSÁK Lajos, *Kassák Lajos összes versei II.*, Magvető, Budapest, 1970, 702. A versről bővebben lásd OSZTROLUCZKY Sarolta, „*Ez lennék én?*” *Képi önreprezentáció Kassák Lajos három versében*, Irodalmi Magazin 2023/2., 66–73.

Juhász Gyulánál a szemek egy csillag-metáforában testesülnek meg, majd fényadó tevékenységük következtében az emlékezés tereként állnak elő. A szem ábrázolásában megjelenik a világban és az egyénben egyaránt jelenlévő fény-árnyék ambivalencia. A csillag-metáfora az univerzum sötét káoszában jelenik meg, hasonlóképp mint az individuuum a világ zűrzavarában. A pupilla sötétje képes arra, hogy önmagán túlmutasson, s magából fényt fakasszon, ezzel mintegy egymásra vetítve a jelent, s az elmúlt korok emlékképeinek szövevényét. A szem tüzeiben (erre utaló szavak: *lángjánál, tüzek, hűnyó*) átvitt értelemben megjelenik a lélek, ami a tűz őselem volta miatt az idők egészében tűnik fel. A végig vonuló ellentétpárokból (rút-szép, sötét-fény, tűz-víz [„emésztő tüzek síró ismerősei”], egyén-világ) kibontakozó káoszban egyedüli nyugvópontként a szem jelenik meg. Kovács András Ferencnél a szem-motívum a verskezdő és verszáró zárójeles szakaszban jelenik meg, mintegy keretet adva a szövegnek. Az *én* a tükör víziójában válik láthatóvá, ahol a szemek egy nagyobb egész, mondhatni a mindenség részleteként testesülnek meg, – először a gyöngysor-metáforában, majd a mindenség pupillájának szinekdochéjában. Szintén erősíti a szem, a látás jelenlétét a szövegben az azonos hangalakú *homokszem* szó, amely a hang metáforájaként áll elő. Az *én* szóként, versként való megjelenítése maga után vonja, hogy a szem is egy lánc részeként (gyöngysor), szóelemként jelenjen meg. Látvány és hangzás egybemosódik.

(Lakatlan tükrök
mélyén hangod *homokszem*,
mosolyod szamurájkard
magánya, *szemed*
havon haldokló gyöngysor.
Vers vagy – szóharakiri.)
[...]

(Lélekverőfény –
szó vagy, védekezz! Lázadj
letakart tükrök
mélyén, lüktess *homokszem* –
mindenség *pupillája*.)

(Kovács András Ferenc: *Önarckép gyufásdobozra à la japonaise*, részlet,
[Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁵⁷)

A szem-motívum megjelenik még a sírás mozzanatának versbevételénél is. (K. A. F.: „Anyád / világvitrinben / törékeny kis bogár, kék / babaházban *sír*, / sóhajokat seperget”); Pilinszky:

²⁵⁷ KOVÁCS András Ferenc, *Tűzföld hava*, Kriterion, Bukarest, 1988, 25.

„*Sírása* hideg tengelyében / áll a fiú.”) A látószerv aktív, termelő részévé válik ilyenkor a világnak, Pilinszky-nél például külön térelemmé női ki magát.

Ezen kívül központi elemként jelenik meg az önarckép-versekben a látás aktusa is. Weöresnél egy olvasóhoz szóló kérdésben jelenik meg az individuuum láthatóságának problematikája. A vers a lírai ént a keleti filozófia azon nézete alapján jeleníti meg, miszerint a szubjektum „semmi”, tulajdonképpen csak egy tér, ami a világ hatásait fogadja be, s teszi sajátjává; de a magja, az én üres. A költői kérdés bár az űr felől szól, mégis egyesíti a megszólaló és a befogadó tekintetét.

Barátom, nincs semmi titkom.
Átlátszó vagyok, mint az üveg – épp ezért
miként képzelheted, hogy *te látsz engem?*

(Weöres Sándor: *Önarckép*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁵⁸)

Kovács András Ferencnél a látás a tükörképek, az álének mögüli kilátás kontextusában jelenik meg, – mintegy maszkból kileső tekintetként.

Tükörképek mögül ma még *kilátok*:
Bohóc-cipőkkel rosszkedvem tele,
S míg zord idő köpül sötét világot,
Szivárg a száj post mortem tejfele.

(K. A. F.: *Önarckép tükörcserépre*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁵⁹)

Orbán Ottó önarckép-versében Juhász Gyulához hasonlóan az emlékezés fonala jelenik meg a látáson keresztül. A látás jelenéből a látott (vagy épp csak tudott) múltidejűségébe kerül, majd végül tovább tágul, s a többes számú, felszólító módú megszólalással egybemossa a jelent és a múltat.

Most Róma romjait *látom* magam körül, s a hun lovashadat,
a nyílvevőktől zúgó ég alatt minden lángokban áll –
láttam már ilyet, tudom, mi következik,
a sötétség évei, évszázadai...
Ha előjöhettek bennük, csak mint festett pofájú jokulátor,
hogy bukfacezve adjam elő a Reneszánsz Ember című kuplét.
– Á-áh – ásítja el magát a Szent Hivatal hadnagya –, le a bohóc fejével!
S most *lássunk* valami szépet... öö, mondjuk... egy passiót!

(Orbán Ottó: *Önarckép a kilencvenes évekből*, részlet, [Kiemelések tőlem – Z. B.]²⁶⁰)

²⁵⁸ WEÖRES, *Egybegyűjtött költemények...*, i. m., 272.

²⁵⁹ KOVÁCS András Ferenc, *Fattyúdalok*, Magvető, Budapest, 2003, 10.

²⁶⁰ ORBÁN Ottó, *A keljőljancsi jegyese*, Századvég, Budapest, 1992, 52.

Petrinél (a már fentebb is idézett önarcképében) pedig a látás hiánya, a tudat nélküli kaotikusság jelenik meg:

Kifordult tenyerekkel megy a vak
a puha cethal-gyomor éjszakában

(Petri György: *Önarckép* [A fény nyirkos szalmáján...], részlet)²⁶¹

Az önarckép-versekben nemcsak a test, a látás tere kerül a műbe, hanem a szöveg tere is. Sok önarcképen felfedezhető, hogy kódolta saját megírását, s a lírai alanyon túl, annak szöveggel való viszonyát is megőrizte. Petrinél (*Önarckép 1990*) például miután a lírai én azonosítása megtörtént a „fura pók”-kal, annak szövedék (jelen esetben szöveg) szövő szerepe is áthelyeződött az azonosítotttra, így a beszélővel együtt teremődik meg a vers szövege is.²⁶² Kovács András Ferencnél (*Önarckép gyufásdobozra à la japonaise*) e gesztus odáig haladt, hogy a megszólaló magával a verssel azonosította magát: „vers vagy – szóharakiri” és „szó vagy, védekezz!”. Csoóri önarcképében (*Négy önarckép, emlékezetből*) pedig a lírai én a vers végére jut el önnön keletkezéstörténete megfogalmazásának autopoetikus mozzanatához: „Tornyok s jegenyefák a ceruzáim, / verset írok, hogy a szerelem hallhasson mindig önmagáról.”²⁶³

²⁶¹ PETRI, *Összegyűjtött...*, i. m., 199.

²⁶² Vö. „A szövedék autopoetikus trópusa a versben kiterjed a tematikusan rajta kívül eső »menekülőszálra« is (hiszen az is a versszöveg része), a végső soron mint »önarckép« válik azonosíthatóvá a folyamatosan mozgó »fura pók«-kal, a lírai szubjektum metaforájával, s ilyen minőségben egy sajátos költői-textuális identitás lehetőségét rajzolja ki.” HORVÁTH, *Petri György költői...*, i. m., 78.

²⁶³ Csoóri egy másik önarcképében (a már fentebb idézett négysorosban) is feltűnik a versírás önjellemző bevonása: „verset írok irkalapon, / rímet rímhez koccantok, / mást én nem is óhajtok”

Az önarcképvers-sorozatok

Végezetül essék szó egy különös együttállásról, az önarcképvers-sorozatról. Az önarcképet író költők között akad több is, akik Rembrandt-hoz vagy Picassó-hoz hasonlóan az idő haladtával öntükrözések egész sorát vonultatják fel: Juhász Gyulának hat,²⁶⁴ Petri Györgynek öt,²⁶⁵ Csoóri Sándornak nyolc²⁶⁶ önarckép-verse van. Mindhárom verssokorra igaz, hogy leírt alanyuk lényegileg nem változik, mindvégig ugyanazon belső forma megragadására törekszenek a versek, csupán más szövegben, más szövegtestben öltönek alakot.

Juhász Gyula Csoóri és Petri előképeként áll e sorozatalkotó költői törekvésben, mintegy a klasszikus modernségben megjelenő előfutárként tűnik fel. Az ő sorozatában pont az áll az előtérben, ami Petrinél később a háttérbe szorult: a változás. Az ő önarcképei mintha egy tudatos önmegőrző törekvés lenyomatai lennének, amik folyton detektálják az átalakulás jeleit. 1911-től kezdve pár évente (1911., 1918., 1919., 1923., 1924., 1933.) újra és újra elővette a témát, és leképezte lírai önmagát. Ami egységesként megszólal e sorozatból, az az öregedés bús, s mégis nyugodt tapasztalata: „Rút lett arcom, nyúlt a koponyám”, „Néhány gonddal több a gond az arcomon, / néhány könnyel több a fény a szemben”.

Petri verseinek összeolvasásakor egy roncsolt lírai alany körvonalazódik, Horváth Kornélia azt írja e szubjektumot fókuszba helyező költemények alanyáról, hogy „rothadó énként, illetve olyan személyességgént jellemzik, amelyeknek újra- és újra létre kell hoznia, körül kell írnia az őt működtető személyiséget.”²⁶⁷ Petri önarckép-verseiben a megszólaló mindvégig lefokozott pozícióba helyezi „fura” személyét, „jócskán ügye-fogyott horgász”-szal, „fura pók”-kal és „baromlány”-nyel azonosítja lírai alanyát. A versek kiragadott életképekként állnak egymás mellett, melyek nem a változást akarják megragadni, hanem inkább az én pillanatnyi vízióit tükrözik.

Csoóri Sándornál amilyen sok az önarcképek száma, olyan meglepő, hogy ezek nem lépnek egymással kapcsolatba (kettő kivételével, melyek ugyanabban a kötetben, a *Második születésben*, jelentek meg). Csoóri önarcképeinek gyakori témája a változás, az idő múlása, azonban mindez csak az adott versen belül kódolódik, nem utal vissza a korábbi pillanatképek

²⁶⁴ *Önarckép* [Fejemen a formák hiába vívtak], *Önarckép 1918* [Néhány ráncsal több a gond az arcon], *Önarckép* [Mit néznek ők, a csüggeteg szemek?], *Önarckép, 1923* [Tavaszon, nyáron, őszön és telen túl], *Önarckép* [Ez elfáradt fej mélyen meghajol már], *Önarckép* [Oly szépen indult minden, drága testvér]

²⁶⁵ *Önarckép* [Izzás szagára bódul...]; *Önarckép* [A fény nyirkos szalmáján...], *Önarckép hátulnézetből*, *Önarckép '88*, *Önarckép 1990*

²⁶⁶ *Önarckép, esőben*; *Négy önarckép, emlékezetből*; *Gyerekkori önarcképek*; *Önarcképek, hajdan-időmből*; *Önarckép, párás tükörben*; *Rejtett önarckép*; *Önarckép*; *Önarckép egyetlen tollvonással*

²⁶⁷ HORVÁTH, *Petri György költői...*, i. m., 72.

állapotára. Különös alcsoportot képeznek a több önarcképből összeálló versek (amikre már korábban is utaltam a négyosztásúgukkal kapcsolatban): a *Négy önarckép, emlékezetből* és a *Gyerekkori önarcképek*. A számozott versszakok keltetette látszólagos (szerkezeti) rendet megtörik az ellentétektől feszülő, látomásszerű, szürrealisztikus helyzetképek.

Csoóri Sándor: Négy önarckép, emlékezetből **Csoóri Sándor: Gyerekkori önarcképek**

I.

Füst-nyakú lovakra száll fel az öröm,
a mindennapos vágta elragad.
Falevelek hányják a szikrát, mint a kovakő,
folyók dülőútjai porzanak.
Elérek mindenüvé, hol befagyott víz a szem,
a száj meg vasdarab.

II.

Szögletes plakát-arcom szél feszíti,
négy világtáj mágnese húzza.
Ha föltámad számban a láng,
a látható időt tűz koszorúzza.

III.

Nevemet elfeledtem, a sokaság vagyok,
nagy meztelenségem a májust elbódítja.
Hét napig *kiabálok*, hét napig *hallgatok*.
Hallgatásom is ünnep, virágot-hozó holt fa.

IV.

Arcom előtt egy lánykézfej világít,
vezet ki éjszakámból.
Tornyok s jegenyefák a *ceruzáim*,
verset írok, hogy a szerelem hallhasson mindig
önmagáról.²⁶⁸

[Kiemelések tőlem – Z. B.]

I.

Tizenkét éves vagyok, felhő-szürke,
homályos ablakok mögött *ülök* –
Kétszer *meghaltam álmomban* már,
egyszer szikrázó sóhegyek között.

II.

Tarló: te vasszögekkel kivert búzaföld,
mezítláb *taposok* rajtad, bokámon vér csurog le.
Anyám elborzad? Hadd lássa inkább, hova szült –
Mint tavalyi szártuskót, rúgnám az Istent fejbe.

III.

Miféle hang ez? Cseléd kocsiké!
A decemberi hold mögött nyöszörögnek.
Lesem, hogy előbukkanjanak a lovak;
vályú szélén kiélesített baltafejek,
s a kastély tetőkre lezuhogjanak.

IV.

Meggyfák lakója: *hallgatom*, fúj a szél.
Szőlőhegyünk, mint léghajó, napközben lebeg.
Se dolgozom, se álmodom.
Madaraknak az égben kastélyt építgetek.²⁶⁹

[Kiemelések tőlem – Z. B.]

Mindkét vers az 1967-es *Második születésem* című kötetben jelent meg, mely Csoóri korszakváltását, érett költészetének a kezdetét jelentette. Görömbei András meglátása szerint a kötet kiemelt helyet tölt be az életműben, mert itt kezdődik a „lírai én felkészülése egy nagyarányú, sokrétű, a mindenség álmát őrző, de a realitások közegeivel szembesülő létezésre.”²⁷⁰

²⁶⁸ CSOÓRI Sándor, *Második születésem*, Magvető, Budapest, 1967, 12–13.

²⁶⁹ *Uo.*, 26–27.

²⁷⁰ GÖRÖMBEI András, *Csoóri Sándor*, Kalligram, Pozsony, 2003, 124.

A két vers szerkezetét tekintve majdhogynem azonos, a négyes tagolás letisztult, arányos és szimmetrikus szöveggépet sugall, azonban az egység mindkét esetben megtörik. A *Négy önarckép, emlékezetből* című versnél az első versszak sorai csordulnak túl, míg a *Gyerekkori önarcképek* című műnél a harmadik versszak extra sora teremt disszharmóniát. A forma rendjének megbomlását az álomszerű képek ellentétektől feszülő dinamikája is követi. Közös jellemzőjük továbbá a metapoétikus gesztus, a reflektív temporális tudat, az egyes szám első személyben megszólaló (ám megsokszorozott!) lírai beszélő társas környezethez való dinamikus alakuló viszonyának fókuszpozíciója, valamint a természeti elemek és a lovak központi szerepe.

A *Négy önarckép*...kezdetű vers lírai alanya négy különböző életszakaszban szólal meg. Leegyszerűsítve, az első versszak a beszélő fiatalságát, a második az érett, kiteljesedett korát, a harmadik az öregedését, a negyedik pedig a szerelem időtlen állapotát ábrázolja. Az első szakasz „hőse” lelkes, energikus, aki határokat nem ismerve „mindenüvé elér”, beszélője jellemével párhuzamosan az első két versszak képei is mozgalmasak, dinamikusak. A középső szakasz alanya már a tapasztaltabb, a „sokaság” felől szól, a saját hangját és nevét elvesztve. A feloldozást pedig a zárlatban feltűnő világító „lánykézfaj” adja meg, – az érte való, s róla valló verselés mozzanata. A zárlatban a jegenyék is feltűnnek és (mint mindenütt, ahol Csoóri verseiben megjelennek) magukban hordozzák a magasság vágyát. Motivikus szinten a négy őselemen túl (a tűz, a láng, a fény, a szél) a testrészek motívumhálója dominál, azok közül is főképp a világgal kapcsolatot teremtő szervek (mint a szem, a száj, a kéz) megnevezése. Metaforikájának középpontjában a versírás metapoétikus gesztusa áll, mely egyben a vers tétjét is jelenti. A versen végigvonul a szótlanság (szólni nem tudás) és az írás, a kiabálás formájában megvalósuló beszéd ellentétének kettőse. Az első versszakban feltűnő fagyos bezártság kétségbeejtő helyzetére („befagyott víz a szem, / a száj meg vasdarab”) érkezik feleletként, és egyben feloldásként a második versszakban a négyvilágtáj feszítéséből kipattanó tüzes erejű megnyilvánulás („föltámad számban a láng”). A harmadik versszakban a hallgatás és a kiabálás egyidejű disszharmóniájából megszületik a „virágot-hozó holt fa” paradox, de reménykeltő képe, mely tovább vezet a versíráshoz, a torony és a jegenyefa metaforában megjelenő ceruzák birtoklásáig, valamint magának a versnek az artikulálódásáig.

A *Négy önarckép*...kezdetű verssel ellentétben a *Gyerekkori önarcképek* lírai alanya retrospektív, a gyerekkor jelenében megszólaló passzív szerepet tölt be. A megfigyelés és a lézengés létállapotában van: az események megtörténnek vele, ahelyett, hogy ő alakítaná őket.

A megszólaló jelenlétét olyan aktivitást nélkülöző igék jelzik, mint az „ülök”, a „meghaltam álmomban”, a „bokámon vér csurog le”, a „lesem” és a „hallgatom”.

A hallgatás és a szenvedés megfigyelése felől megszólaló „tizenkét éves” a vers végére eljut az égi építkezés teremtő mozzanatához (melyet azért továbbra is átsző a gyakorító igeképzőben rejlő bizonytalanság): „Madaraknak az égben kastélyt építgetek.” Csoóri költészetének sajátossága a személyiség önazonosságának és egyidejű többarcúságának megjelenítése, mely az elemzett versek szerepróbalátásaiban is felfedezhető.

Boehm azt írja a képleírással foglalkozó tanulmányában, hogy „A modernitás története annak a tudatát közvetíti számunkra, hogy a kép és a nyelv között lévő határok ambivalens viszonyt képviselnek: elválasztanak és összekötnek”²⁷¹ Ugyanez az ambivalens viszony tetten érhető az általam vizsgált verscsoporton is. A modernitás nyomait magánviselő önarckép-versekben nem csak a kép és a szó ütközött egymásnak, hanem a megjelenített *én* is belső ellentétectől feszítve került a szövegbe.

A későmodern és a közelmúlt önarckép-verseinek rokon jegyei közé sorolható, hogy az önprezentálást távolításon és tárgyiasításon keresztül érik el, a „képet” testen túlmutató elemekből építik fel, az én a világ részeként, tájából, tárgyából, élményekből felépülő szubsztanciaként jelenítik meg. A fókuszban mindig az önértelmezés gesztusa áll. Pontosan nem húzhatók meg e verscsoport határai, azonban az elemzésekben feltáruló közös vonások mégis szoros rokonságot mutatnak köztük, ami arra enged következtetni, hogy egy verstípust alkotnak, mégpedig az önarckép-versét. Az önarckép-versek különböző formában testet öltött „Veronika kendőként” állnak egymás mellett: egytől egyig arclenyomatot örökítenek meg, csupán másképp értelmezik az arc fogalmát. Pilinszky János a következő párhuzamot hozza a vers és az arc között: „Egy vers tulajdonképpen [...] leginkább egy emberi archoz hasonlít. Olyan, mint egy arc, amely rettenetesen mond valamit és nem mond semmit.”²⁷² Ez a kijelentés – meglátásom szerint – az önarckép-versekre is igaz, s ennek értelmében az önarckép-versben az a két dolog talál egymásra, amely gyökerében azonos: az *arc* és a *líra*.

Az *Önarckép-vers* fejezetben arra kerestem a választ, hogy hol húzható meg ennek a verstípusnak a határa, milyen kapcsolatban áll a képzőművészettel és a prózával, hogyan viszonyul egymáshoz kép és szöveg, és miért pont a 20. század második felében terjedt el, milyen közös vonások mutatnak e versek, illetve hogy az *én* miképp jeleníthető meg bennük a nyelven keresztül. A magyar líra kontextusában még nem foglalkoztak ezzel a verscsoporttal,

²⁷¹ *Uo.*, 20.

²⁷² *A költői jelenlét = Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Budapest, 1983, 94.

az önarckép témáját eddig csak a képzőművészet felől vizsgálták, így bízom benne, hogy a fejezet kérdésfelvetéseivel hozzájárulhatok az önarckép-versekről való gondolkodás elindításához.

IV. A RAJZVERS

Mit tudok annyit nézni a lombtalan fán,
Mikor a levelek már mind leszálltak,
Az őszi rajznak titkos értelme van tán,
Amit írnak az összevissza ágak.
Hogy fejtssem meg? Hogy értsem? Mit csináljak?

(Szép Ernő)²⁷³

A disszertáció harmadik alappilléret a költészet és a képzőművészet peremvidékén elhelyezkedő verbovizuális természetű verstípus képezi. Jelen fejezet fókuszában a Tandori Dezső *Ördöglakat* című kötetében megjelenő, általam „rajzverseknek” nevezett, a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő szó–kép alakzatok vizsgálata áll. Különösen fontosnak tartom ezen mediális alkotások elemző, terminus tisztázó vizsgálatát, mivel megfigyelhető, hogy míg a vizuális költészet virágzásaként számontartott avantgárd és neoavantgárd korszakban megjelenő figurális versek (kalligrammák, képversek, síkversek stb.) meglehetősen nagy szakmai visszhangot kaptak és kapnak mind a mai napig,²⁷⁴ a rajzversek csendes szakmai reflexióval bírnak. A rajzversek műfaji körülírása és az ide sorolható művek részletes vizsgálata nemcsak az életművek alaposabb feltárása miatt, de líraelméleti szempontból is produktívnak bizonyulhat, mert ily módon – a rövidversek képi paratextusai és az önarckép-versek imaginárius képisége mellett – egy harmadik aspektusból is megvilágítást nyerhet a szó–és–kép viszonyok lírai reprezentációja.

Tandori Dezső pályáját végigkíséri a vizualitással való kísérletezés. Már az 1973-as *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetben is játszik a linearitás megbontásával, a szövegegységek és az írásjelek képi megjelenítésével.²⁷⁵ Később folytatódik a tendencia, *A feltételes megállóban* (1983, *Zárványok* című ciklus), *A becsomagolt vízpartban* (1987), az *Ördöglakatban* (2007), a

²⁷³ SZÉP Ernő, *Ákom-bákom = Uő.*, Szép Ernő összes versei, Szukits, Szeged, 2003, 12.

²⁷⁴ Vö. Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírából, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, ZALÁN Tibor, Magvető, Budapest, 1982.; *Képversek*, szerk. ACZÉL Géza, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984.; *Médium-art. Válogatás a magyar experimentális költészetből*, szerk. FRÁTER Zoltán, PETŐCZ András, Magvető, Budapest, 1990.; *VizUállásjelentés*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1995.; *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. KOVÁCS Zsolt, L. SIMON László, Felsőmagyarországi Kiadó–Magyar Műhely, Miskolc, Budapest, 1998.; *Aktuális avantgárd* tanulmánykötet-sorozat, szerk. BOHÁR András, L. SIMON László, Ráció, Budapest, 2002.

²⁷⁵ Buday Bálint meglátása szerint Tandori költészetében a nyelvben való kételkedés következményeként jelenik meg a rajzossá tétel. Hasonló fordulatot fedez fel a 20. századi képzőművészetben is, ahol szintén felerősödtek az olyan tendenciák, amelyek elvetik az elsősorban látványból építkező „retinás” festészetet (mint például Duchamp). Tandori ennek analógiájára az *Egy talált tárgy megtisztításában* a „fülköltészet” ellen fordul, és így egyes alkotásai erősen „retinássá” válnak.

Vö. BUDAY Bálint, *Amiről nem lehet beszélni, arról rajzolni kell! Ideogrammak Tandori Dezső életművében*, *Tiszatáj* 2021/3., 77.

Rilke és angyalaiban (2009), az *Úgy nincs, ahogy van* (2010) című kötetben szintén domináns elemként jelennek meg a kézírásos szavak és rajzok. Tandori utolsó könyvében, a *Nincs beszédülésben* (2018), valamint a posztumusz megjelent *Leplusztulás, felplusztulásban* (2021) és a „...most már csak néz beszédem” című (2023) gyűjteményben teljes mértékben eltolódik a hangsúly a kézjegyek irányába, a gondolatok fő kifejezőeszközévé a vonalrajzok és kézírásos szöszövevények válnak. Tóth Ákos meglátása szerint Tandori 2010-es évektől megszaporodott vizuális, kézírásos műalkotásai az új korszak kihívásaira és az irodalmi-művészeti médium megváltozott nyilvánosságára adott válaszkén értelmezhetők. Tandori az alkotókorszakának utolsó 10–15 évét nemcsak a kézírás elsődlegessége jellemezte, hanem a rövid formák felé való nyitás (mint a haiku-költészet, a köröm-költészet, az aforizma változatai) és a kompilatív szövegalkotó technikák alkalmazása is.²⁷⁶

A rajvers verstípusának vizsgálatához a címlaptól a kolofonig kézírással és rajzzal készült *Ördöglakat* kötetet helyezem elemzésem középpontjába. A mediális alkotás sajátosságainak feltérképezését a Hérakleitosz folyó-hasonlatát, valamint a *TD* monogramot tematizáló rajzversek elemző bemutatásán keresztül végzem el. Az írás során az említett verstípus poétikai körülhatárolásán túl a képi medialitás kiemelt szerepének vizsgálatára helyezem a hangsúlyt, valamint a rokon törekvések feltárását tűzöm ki célomul.

²⁷⁶ TÓTH Ákos, *Levelek Tandoritól. Megjegyzések a könyv keletkezéstörténetéhez* = TANDORI Dezső, „...most már csak néz beszédem”, Tiszatáj, Szeged, 2023, 242.

1. Tandori Dezső *Ördöglakat* című kötetének rajzversei

A műfaj neve: Tandori Dezső lett, a nyelvet a „tandorizmusok” tagolták hagyományos és nem hagyományos, fölismerhető és kevésbé vagy alig felismerhető versformává; a választott életformából nőtt ki az irodalmi megszólalás, és az irodalmi megszólalás hatotta át az életet.

(Fried István)²⁷⁷

A kötet sajátosságai

Tandori 2007-ben megjelent *Ördöglakat* című kötete esetében egy oldalszámok nélküli,²⁷⁸ teljes egészében kézírással készült „gondolkodás atlasz”-ról²⁷⁹ van szó. A négyzet alakú lapokon látható, de nem hallható költemények elevenednek meg. Nehéz elképzelni hangzová válásukat, mivel a kusza kézírás és a szabadkézi rajzok elválaszthatatlanul összenőttek. Ez a fajta néma „beszédmód” nem ritka jelenség Tandori költészetében, Bányai már az 1991-es *Koppar Köldüs* kapcsán is megfogalmazta a hangzová tétel ellehetetlenülését. Azt írja, hogy „[n]em biztos, hogy a Koppar Köldüs nyelve »beszélhető«, az azonban egészen biztos, hogy írható.”²⁸⁰ Gyulai Zoltán továbbviszi Bányai gondolatmenetét, és a következőképpen foglalja össze az *Ördöglakat* rajzverseinek némaságát:

(El)olvasható, de nem felolvasható, fel- vagy (el)mondható szövegek: a némaság, a hallgatás határait ebben az esetben a klasszikus versbeszéd elhallgattatásával is megkörményező képződmények, amelyek sok esetben egy lehetséges (vagy éppen lehetetlen) struktúra felmutatását viszik véghez, és – tárgyunkhoz közelítve – a későbbi rajzokhoz (képversekhez) hasonlóan a verbális közlés hagyományos módozataitól eltávolodva, logikai, nyelvi, poétikai (stb.) tények, működések, jelenségek (stb.) „ábrázolását” célozzák.²⁸¹

A kötet rajzversei esetében kulcsfontosságúnak bizonyul az *ábrázolás* kifejezés, mivel ez pontosan megragadja elemi működésüket, ami kettősségük – vizualitásuk és verbalitásuk –

²⁷⁷ FRIED István, *Tandori Dezső szabadsága*, Tiszatáj 2019/4., 11.

²⁷⁸ Jelen (*Tandori Dezső Ördöglakat című kötetének rajzversei* című) fejezetben több helyen is „idézem” a műalkotásokat. Mivel vizuális költeményekről van szó, a kötet pedig oldalszámozástól mentes, ezért az egyes rajzverseket képként másoltam be a dolgozat szövegébe, külön hivatkozást pedig nem készítettem hozzá. A fejezet minden rajzverse az *Ördöglakat* kötetből származik, ettől eltérőt csak a mellékletben tüntettem fel, ahol külön jelöltem a megjelenés helyét.

²⁷⁹ A „gondolkodás atlasz” autopoetikus megnevezés a kötet hátlapján található rajzversben szerepel.

²⁸⁰ Bányai János, „*A versfeledés költészete*”: *Tandori-vers a Koppar Köldüs után* = Uő., *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 116.

²⁸¹ GYULAI Zoltán, *Az „egy gondolkodás atlasza”*, Forrás 2008/12., 45.

révén érvényesül. Úgy sejtem, hogy ennek okán lehetnek képesek olyan tartalmak megragadására, amelyek kimondhatatlanok, – láthatjuk ezt az általuk megjelenített témák jó részénél. Bányai János hasonlóképp jelentősnek ítéli a kötet alkotásainak medialitását, úgy fogalmaz ezzel kapcsolatban, hogy Tandori „az írást és a rajzírászt mozdította át poétikába”²⁸². Majd később a kettős megjelenítési mód transzformációjáról a következőket állapítja meg:

Tandori az azonosságig közel hozta egymáshoz az írást és a rajzot, a kettőt egymásból eredeztette és egymásra írta, jelezvén, az ő írásában írás és rajz összeér, minnek nyomán a szavak, nem mellőzhető kivételek ellenére, ábrázolhatók, vagyis leírva, kézzel írva átmennek rajzba. Nemcsak a rajzok [...], hanem maga az írás, hiszen a szavak írása is rajz, szóként és rajzként egyszerre olvasható, egy-két helyén a könyvnek nézhető, de nem olvasható.²⁸³

Ahogy Bányai utóbbi megjegyzése is rámutat, úgy egy megszólítás („Olvasóm! Lapozó Nézőm!”) révén maga a kötet is reflektál befogadójának megváltozott szerepére, aki egyfelől megőrzi olvasói státuszát, azonban vele párhuzamosan nézővé is avanzsálódik.

Tandori rosttollal dolgozott az *Ördöglakat* oldalain, ebből kifolyólag az alkotások hangsúlyosan magukon őrzik a kézírás egyedi vonásait. Egy golyóstoll vonásával ellentétben így az is látszik, hogy melyik ívnél mennyit időzött a költő keze, a rosttollnál nyomot hagy a vonal vastagságában a nyomás erőssége és kanyargó vonalak bevételének iránya. A nehezebben olvasható írásképet adó eszköz választása is affelé tereli az olvasást, mintha az írás látványa hangsúlyosabb szereppel bírna, mint a betűk egyértelmű beazonosíthatósága. A kusza, néhol gyermeki vonalvezetés épp úgy hozzátartozik a kötet játékosságához, mint a befogadói aktivitásra épülő rejtvénytyszerű kérdések vagy a játékszer, amelyre a cím utal.²⁸⁴ Az utóbbit, valamint a külön oldalt kiérdemlő alcím jelentésrétegét érdemes részletesebben is megvizsgálni.

Az értelmező kéziszótár szócikke az 'ördöglakat'-ról – miszerint az „két, többszörösen meghajlított és egymásba akasztott, türelemjátékként szétszedhető drót” – mondhatni hiánytalan összegzését adja a művek működési módjának. A két drót helyébe odaképzeltük a kézírásos kötet verbális és vizuális elemeit, amelyek a megszokott hierarchikus viszony

²⁸² BÁNYAI János, *Szó és rajz (Tandori, Lator, Nádasdy, Tandori)*, Forrás 2008/12., 38.

²⁸³ *Uo.*

²⁸⁴ Bányai a játékossággal kapcsolatban érdekes észrevételt tesz, kiemeli a kéz műveleteinek fontosságát Tandori költészetében: „Aligha hihető, hogy a sorozatos át- és kimozdítások játék nélkül lehetségesek lennének. A kéz került a játékos szerepébe, a nem közvetítő kéz, a nem mechanikus mozdulatokat végző kéz, hanem a kéz maga mind az írásban, mind a rajzban. Nem egyszerűen kézzel írott könyv tehát az *Ördöglakat*, hanem a kéz műveleteinek, a kéznek, miként korábban az írógépnek, áttemelése a költészet világába.” *Uo.*

helyett jelen esetben azonos szinten állnak. Néha ambivalensen egymásnak feszülve, máskor egymást elemi módon kiegészítve állnak össze alapvetően fogalmi természetű művé. A „többszörös meghajlítottság” révén szétszalazásukhoz egyszerre van szükségünk megfelelő logikai készségre, kultúrtörténeti éleslátásra, valamint kitartó türelemre, ezek nélkül befogadásuk megmarad az egyszerű kijelentés-illusztráció páros szintjén, és nem tárul fel a két sík összjátékából adódó esszenciális többlet. Fried István túlmegy a kötet cím szószerinti megközelítésén, és az *ars poetica* értelmezői kerete felől ragadja meg azt. Úgy véli, hogy „[a]rs poetica akképpen, hogy a rajzba-szövegbe belefoglaltatik néhány perdöntően fontos eleme annak, amitől irodalomná, képverssé, véleményyé, aforizmává gondolható a kötet sugallta látási-olvasási élmény. De *ars poetica* azért is, mert megtörténik a *csoda*: az én és a nem-én belép a kulturális emlékezet világába: pontosabban szólva: a maga költői világává avatja a kulturális emlékezetet.”²⁸⁵

Az „50+1 év válogatása: aforizmak, képversek, vélemények” alcím új lapon kapott helyet, így a szokottnál nagyobb hangsúly kerül rá. Bár első ránézésre az *Ördöglakat* leginkább egy vázlatfüzethez hasonlatos, az 51 év megjelölés arra enged következtetni, hogy tudatos válogatás és kötetrendezés áll az oldalak mögött.²⁸⁶ Bányai az alcímből kiindulva életrajzként értelmezi (sőt felveti az önéletrajz lehetőségét is) az 50+1 év történetének fragmentumait megelevenítő rajzzal és szóval megtöltött oldalakat. Az életmű felől szemlélve kulcsfontosságúnak tartja a kötet jelentőségét:

[É]rdemes elidőzni az *Ördöglakat* szavainál és mondatainál, és eközben jól odafigyelni eredetükre, mert eredetükből olvashatók ki a költő és író, meg – ne feledjük – a rajzoló életrajza. Nem szokványos életrajz ez, nem a születés, a serdülés, a felnőttkor, az öregedés idejét ábrázolja, főként nem személyiségrajz, hanem a szellem és a gondolkodás térségein való barangolás, minek folytán az életrajz stációi egyidejűek lesznek. A könyv oldalain feltűnő évszámok, egy korábbi és egy későbbi évszám egybekapcsolva, jelzik, hogy a korábbi rajz és szöveg később kiegészült, átalakult, esetleg meg is változott, mindenképpen újraíródott meg újrarajzódott²⁸⁷

Bányai életrajz párhuzamon alapuló értelmezéséből kiindulva a kötet egészét tekinthetjük akár egy egybefüggő (hosszúversszerű) műnek, melynek oldalai az újraírás, újrarajzolás, valamint (szerzői) szerkesztői munka révén forrtak össze.

²⁸⁵ FRIED István, *Egy életmű szóban-rajzban elbeszélve. Tandori Dezső Ördöglakata*, Új Forrás 2008/1., 32.

²⁸⁶ Ezt erősíti, hogy az egyes oldalak sarkán a készülés éve is megjelölésre kerül.

²⁸⁷ BÁNYAI, „*A versfeledés költészete*”..., i. m., 63.

Hármas tipologizálás

Az életrajzi interpretációs lehetőség mellett műfaji megjelöléssel is iránymutatást ad a költő az alcímben. Három fő irányt határoz meg: az aforizmát, a képverset és a véleményt. Mindegyikről megállapítható, hogy besorolás szempontjából peremvidéken helyezkednek el. Míg az előbbi kettő napjainkra már részét képezi az irodalmi diskurzusnak, addig a vélemény (kommentár) leggyakoribb megjelenési formáiban inkább az esszéhez vagy a köznapi szöveg popularitásához közelít, mint a költészetéhez. Az alcím alapján tehát retorikai (aforizma), lírai (képvers) és reflektív (vélemény) szövegtípusból áll össze a kötet tartalma. Az *Ördöglakat* műveinek „szemlélése” közben én is egy (magam által felállított) hármas tipologizáláshoz folyamodtam, amely meghatározza a dolgozat soron következő fejezetének értelmezői keretét. Körülhatárolásom nem áll távol a Tandori által meghúzott csapásiránytól, alapját a kép és szöveg kettősének viszonya képezi.

Az első csoportba a csupán kézírásból álló, leginkább versszerű alkotásokat soroltam. Ezek néha egész minimalista szövegek, aforizmák, gnómák, rövidversek, szójátékszerű sorok, máskor pedig prózai hangon megszólaló, egész oldalt kitöltő írások, melyek önnön megírtságukról, a világ viselt dolgairól és az alkotó pillanatnyi állapotáról gondolkodtatnak el. A következőkben három példa látható az ide sorolt versek közül: egy aforisztikus, egy rímes, játékos mondókaszerű, valamint egy metapoétikus, önreflexív szöveg.²⁸⁸

A siker

A siker

Katasztrófea.

Katasztrófea.

FD 96/06

²⁸⁸ Bal oldalt az *Ördöglakat*ban szereplő kézírásos verzió látható, jobb oldalt pedig az általam begépett változata szerepel.

Ördöglakat,
 angyalhinta:
 Van-e rá tinta?

Angyalhinta,
 ördöglakat:
 ne legyen rám se szavad.

Régi mondóka

Lassanként 

Lassanként elfogy ez,
 Tollamból a nemez
 Nem ereszt több rost-tintát.
 Ilyen jó vége lesz?
 Ki hitte. Egyszeres,
 Nem ismétlik se hinták,
 Se látszat-ószeres
 Nem veszi semmihez;
 Zár, nyit engem?
 Már csak AT.

Ördöglakat,
 angyalhinta:
 van-e rá tinta?

Angyalhinta
 ördöglakat:
 ne legyen rám se szavad.

Régi mondóka

Lassanként

Lassanként elfogy ez,
 Tollamból a nemez
 Nem ereszt több rost-tintát.
 Ilyen jó vége lesz?
 Ki hitte. Egyszeres,
 Nem ismétlik se hinták,
 Se látszat-ószeres
 Nem veszi semmihez;
 Zár, nyit engem?
 Már csak AT.

A második csoportba azokat az alkotásokat soroltam, amelyek szinte kizárólagosan vizuális természetűek, verbális elemet csupán a datálás, a helymegjelölés, az aláírás, illetve a periférián elhelyezkedő, pár szavas magyarázat szintjén tartalmaznak. Ezek leginkább vázlatos emlékképek, satírozó mozdulatokkal megtöltött oldalak, melyek eltérnek a rajzversek kopár fogalmiságától. Az ide tartozó művek körét szintén három mintán keresztül szeretném

bemutatni. Az első egy lóverseny „pillanatfelvétele”, melyen a pályán fej-fej mellett haladó zsokék és az őket figyelő közönség látható.



A vázlatszerű rajzon kívül a dátum és a *Foto (1-5.)* cím szerepel még a képen. Tandori egy korábbi önértelmező esszéjében a fotó szóhoz a következő magyarázatot fűzi: „A foto (...) két többletet ad (két értelmezése van): a foto (fotó) a forgatókönyv szerint megvalósuló »filmhez« képest kimerevített, kövület-szerű valami; és a foto (mint foto) a képaláírásokat, szignókat idézi: FOTO EZ-MEG-AZ. (Hogy ki fényképezte a dolgot.)”²⁸⁹ Érdekesség a rajzzal kapcsolatban, hogy az alakok megsokszorozása és elmosódottsága azt a hatást kelti, mintha több kép lenne egymásra fotózva, esetleg egy hosszú exponálású képpel lenne dolgunk, ami a mozgalmasságot is magában őrzi. A kép illeszkedik a kötetben többször visszatérő ló, illetve sakk motívummal operáló versekhez, azonban nem lépi túl a vizualitás határát.

Bár a következő két kép első ránézésre nehezen értelmezhető, sötét foltként tűnik fel, a kötet verseiből, valamint Tandori ismétlődő tematikai elemeiből világossá válik, hogy a költő oly szeretett verebei szerepelnek a rost-rajzokon.

²⁸⁹ TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I.)*, Híd 1978/1., 73.

B/89/

B/89/



Szperó halott volt II.

A bal oldali (cím nélküli) alkotás ívelt vonalaiból egy szárnyas portréja áll össze, míg a jobb oldali sötét tömegben, mely a *Szperó halott volt II.* címet viseli egy nevesített „házikedvenc” tetemének ábrázolása látható.²⁹⁰ A '89-es alkotások a fenti *Fotóhoz* hasonlóan szintén a szemnek szólnak, megmaradnak a képzőművészet keretein belül.

Az utolsóként hozott példa pedig egy városrészlet skicce, melyet Tandori Gabriele Münter német expresszionista festőné emlékére készített.

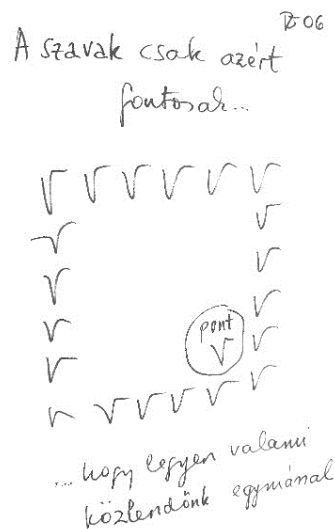


B.1994. X. 29.
In mem. Gabriele Münter

²⁹⁰ A fent említett alkotások értelmezői keretét az irodalom–képzőművészet skáláján az is az utóbbi felé mozdítja, hogy képi világukban Morris Graves *Blind bird* című festményéhez közelítenek, így akár annak parafrázisaként is interpretálhatók.

Münter 1962-ben hunyt el, a rajz datálása pedig jóval későbbi (1994. XII. 29.), amiből arra következtethetünk, hogy nem a művésznő halála volt az indító impulzus, hanem a táj látványa, így elsődleges funkciója az ábrázolás. Ennélfogva pedig a poétikai elemzés helyett az esztétikai megközelítés lenne adekvátabb.

Tipológiám harmadik, és egyben a dolgozat szempontjából mérvadónak tekinthető csoportját a kézírásból és rajzból összeálló alkotások, azaz a rajzversek képezik. A fentebb említett kategóriákba tartozó művek elemző vizsgálatával nem foglalkozom, mindazonáltal a kötethez adott motivikus tartalmukat figyelembe veszem az értelmezéseim során. Ezen konceptuális művészetbe tartozó mediális alkotások fő jellemvonása, hogy fogalmi természetűek, az azonos szinten lévő vizuális és verbális elemek egymást kiegészítő játékból adódik össze a filozofikus tartalom megformálása. A szöveges egység nem értelmezhető pusztán címként, a grafikus sík szintén túlmutat az illusztráció repetitív jellegű megjelenítésén. Mivel a tanulmány további részének fókuszában az ide sorolható alkotások állnak, ezért csak két példával szemléltetem a csoport fő jegyeit. „A szavak csak azért fontosak...” kezdetű mű jóformán egy mondatból áll, melynek mértani közepére²⁹¹ kerül a beékelte vizuális elem.



A gondolati mag a hiányjel és a pont karakteréből áll össze, hogy elmélyítse a mű zárlatát, amely azzal egészíti ki a fenti mondattöredéket, „...hogy legyen valami közlendőnk egymással.”

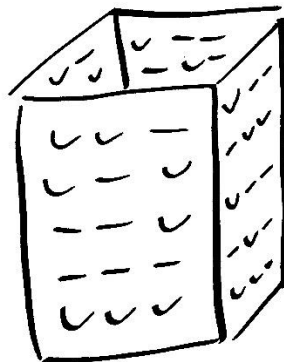
A rajzversek csoportjából *A versreszelő* című alkotás az egyik legismertebb mű: bár részletes elemzésére a szakirodalom ezidáig még nem tett kísérletet,²⁹² megfigyelhető, hogy

²⁹¹ A 10 szóból álló szöveges egység törése pont a felénél, az 5. szó után történik meg.

²⁹² Kutatásom során igyekeztem a Tandori-szakirodalom minél tüzetesebb vizsgálatára, olvasmányaimban nem találok *A versreszelő* néhány mondatnál hosszabb, kimerítő elemzésével. Az irodalom terjedelmes volta miatt azonban elképzelhető, hogy van olyan tanulmány, ami elkerülte a figyelmemet.

metapoétikus jellege okán a Tandori rajzos műveiről szóló tanulmányokban, előadásokban gyakori hivatkozási alap, mi több, még a szakközépiskolák tizedikeseinek szóló *Kommunikáció* tankönyv *Képversek* fejezetében is helyet kapott.²⁹³ A versreszelő címmel (vagy képaláírással) bíró alkotás a szó és kép összjátékán keresztül (feltehetően) egy köznapi sajtreszelő vázán visz véghez transzformációt, és emeli azt irodalmi létrangra.

B 1979/06



A versreszelő

A létező és fiktív verslábakat tartalmazó rajz lehetővé teszi a versreszelő metafora elképzelését, és így az ábrázolás tulajdonképpen a trópus kibontásának tekinthető. A szókép képletének feloldása ott válik bonyolulttá, amikor az azonosító és az azonosított egyértelmű megfeleltetését szeretné megtenni a befogadó, és felteszi a következő kérdéseket: Mi a vers? Mi a reszelő? Mit reszel a versreszelő? Mi a reszelék? Ki reszel? A legkézenfekvőbb értelmezési lehetőség, hogy a gondolati tartalmak attól válnak líraivá, hogy a költő versreszelőjén áthaladva elnyerik megfelelő formájukat. A reszelő kifejezés megmozgatja a kemény felületek megmunkálására szolgáló ráspoly, a test szépítésére használatos körömrészelő és a sarokreszelő jelentésréteget, valamint a zöldség, gyümölcs, sajt aprítására alkalmas multifunkcionális reszelő fogalomkörét is. A rajz alapján a négyoldalú, rozsdamentes konyhai eszközre gondolhatunk, melynek résein a ritmikus mozgás segítségével áthatoló étel transzformáción megy keresztül. A megmunkálás révén befogadhatóvá és élvezetessé válik fogyasztása. Amennyiben ezen olvasati lehetőség felől közelítjük meg a művet, adott a „szem” mozgásának iránya, akárcsak a reszelő tevékenység végzésekor a kéz mozdulatai: vízszintes, spirálszerűen haladó körkörös mozgás

²⁹³ *Kommunikáció* 10. = https://auth.nkp.uni-eszterhazy.hu/tankonyv/kommunikacio_magyar_10/lecke_04_010 (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

helyett, függőlegesen, föntről lefelé haladunk, és így egy egységnek (versszaknak? versnek? sornak?) egy oldalt tekinthetünk. Azonban a sajtreszeléshez hasonlatosan a mozdulat akárhányszor megismételhető: a gondolat addig reszelendő a mora jeleken keresztül, míg a ritmus és a forma párosa ki nem adja a kívánt alkotást. A józan ész logikáján túl értelmezésem alapja Tandori Dezső *Hérakleitosz H-ban* című kiállítása kapcsán írt önkomentárja, – katalógusában szintén egy köznapis reszelő képe felől közelít saját rajzához:

A versreszelőnek nevezett alakzat közönséges reszelőt idéz fel, és a vágások rajta: versláb-elemek. Különböző versformák (mondhatnám ezt idézőjelben is) „reszelhető” így. Továbbá valami abszurd arc-szerűsége is van a reszelőnek, élő lény ekképp, és vibrálását is látom, ami nem szemlesütés. A négy oldalt most nem jambus alkotja, hanem szöveg, „a versreszelő”-ből átreszelhető szavak azonnal („a verselőszer” stb., itt-ott kettős értelemmel), s ez megvillóztatja a képződmény fogalmát is (amiképpen, érzésem szerint, maga a reszelő is „vibrál” némileg).²⁹⁴

Meglátásom szerint a metaforának további felfejtési lehetőségei is adóttak, amennyiben tüzetesebben megvizsgáljuk az azonosító és az azonosított kitöltöttségét, valamint kapcsolódásuk alapját. A fenti önértelmezés esetében csonka metaforáról van szó, az azonosító szerepét a (vers)reszelő tölti be, feloldását pedig a forma (versforma, időmértékes sor képlete) adhatja meg. Amennyiben teljes metaforaként értelmezve elemeire bontjuk a szóösszetételt a következő azonosítást kapjuk: a vers egy reszelő. A vers az a szűrő, amin keresztül fogyaszthatóvá, befogadhatóvá válnak számunkra (olvasók számára) a világ jelenségei. Ezenfelül, a korábbi főnévi kategorizálás helyett tekinthetünk a versreszelőre, mint folyamatos melléknévi igenévre, ami ilyen értelemben a reszelés cselekvését végző személyre utal, azaz a költő az azonosítottja. Jelen esetben nyitott kérdésként áll a reszelendő anyag materiája, hisz ezt a szerepet betöltheti a korábbi meghatározási kísérletekben szereplő gondolat vagy nyelv is, azonban értelmezhető a ready made alkotási folyamatra tett utalásként is, melyben a megmunkálásra váró anyag pozícióját más (már meglévő) versek töltik ki. Ezen az úton haladva a költő saját magán mossa át mások alkotásait, és az újraformálás, rekontextualizálás révén teremt belőle új művet.

Korábban még nem látott kifejezés a *versreszelő*, Tandorinál azonban ezen egyedi, költői szóalkotás az életmű egészen végigvonul.²⁹⁵ Az alapstruktúra változatlan ezekben a művekben (egy négyszögletű forma reszelő réseinek helyét hosszú és rövid szótag jelölésére

²⁹⁴ *Hérakleitosz H-ban. Tandori Dezső kiállítása a Hatvany Lajos Múzeumban*, szerk. KOVÁCS Ákos, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1981, 6.

²⁹⁵ Az egyes alkotások megtalálhatóak a dolgozat mellékletében.

alkalmazott vonalak töltik be, a rajz alatt/fölött elhelyezkedő rövid szövegben szó szerint szerepel a „versreszelő” kifejezés), a részletek viszont eltérőek, így tautológia helyett újabb és újabb kontextussal telítődnek a variánsok. Az *Ördöglakatban*²⁹⁶ található 1976/06-os datálású alkotás tekinthető a széria első darabjának, ezt követi *A feltételes megállóban*²⁹⁷ (1980-as keletkezési dátummal) megjelent megegyező című variáns. Az utóbbi, mintha csak a '76-os verzió nagyobb méretű, más verslábakkal megtöltött újrarajzolása lenne.²⁹⁸ A következő két „versreszelős” alkotás Tandori 1984-es grafikai kiállításán jelent meg, melyek nyomtatásban a kiállítás katalógusában (1985) kaptak helyet.²⁹⁹ Ezek már kibővítik az eredeti cím szöveggörnyezetét, és az alkotási folyamat metaforáján túlmutató tartalommal dúsítják az egyszerű vonalrajz jelentésrétegét: az előzőekkel kvázi megegyező rajzolatú (de a rajta lévő verslábakban különböző) mű *A versreszelő (A közelítő tél)* címet kapta, míg a másik, lecsupaszított felületű, versláb reszelőktől megfosztott variáns az *Abszolút posztumusz versreszelő (A lopakodó jégszekerény)* címmel bír. Az 1987-es *A becsomagolt vízpart* című kötet szintén két variációját tartalmazza a témának: *A versreszelő (bús)*³⁰⁰ (1979–1985-ös datálás) kontúrjának szögletes vonalai változatlanok, azonban a hátravetett jelző azt sejteti, hogy a rajta keresztülszűrődő mű elégikus hangon szólal meg. Mivel a sorok egységesen három szótagosak (és nem a jambus és trocheust kiadó három morát vették alapegységnek), így a ritkább verslábak közül is bőven akad közöttük. Az első oldalon például a következőképpen követik egymást a sorok: bacchius (U — —, emelkedő), daktilus (— U U, ereszkedő), amphibrachys (U — U, semleges), creticus (— U —, semleges), antibacchius (— — U, ereszkedő). Egy emelkedő, két semleges és két ereszkedő versláb alkotja a frontális oldalt, ami, ha pontos analízist folytatunk, valóban finoman a trochaikus hangzás felé tolja a reszelékből összeálló művet, azonban a (karakteresebben kirajzolódó) jobboldal már négy semleges és egy jambikus sort tartalmaz, ami az emelkedő felé billenti a mérleget.³⁰¹ A verslábak analízise arra enged következtetni, hogy az ingadozó vonalakban nem a verstani megfeleltetésüket kell keresni, hanem sokkal inkább mint egységes szimbólumot érdemes számba venni azokat, hisz úgyse tudhatjuk, hogy a költő milyen kézmozgással reszeli le az adott valóságdarabot. *A becsomagolt vízpart* másik alkotása birtokviszonyba állítja a költői eszközt, és a reszelő kontúrjából kicsúszott verslábak

²⁹⁶ TANDORI Dezső, *Ördöglakat*, Pro Die Kiadó, Budapest, 2007, 158.

²⁹⁷ TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Budapest, 1983, 234.

²⁹⁸ Természetesen az eltérő mora -jelek, eltérő versformát eredményeznek, és ezzel együtt új mű létrejöttét is, – így a grafikailag csekélynek tűnő különbség irodalmilag jelentős eltérést eredményez.

²⁹⁹ Tandori Dezső grafikai kiállítása (Helikon Galéria, Budapest, 1985.)

³⁰⁰ TANDORI Dezső, *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987, 44.

³⁰¹ A második oldalon a verslábak a következőképpen követik egymást: Tribrahis (U U U, semleges), Creticus (— U —, semleges), Creticus (— U —, semleges), Bacchius (U — —, emelkedő), Tribrahis (U U U, semleges).

tulajdonosának *A magánhangzók szonettjének* szimbolista alkotóját nevezi meg. A főleg jambusokból és anapestusokból álló rajzvers a *Rimbaud versreszelője*³⁰² (1983–1985-ös datálás) címet viseli. Ezt követi az egyetlen regénykörnyezetbe ékelődött versreszelő (páros), a *Posztumusz versreszelő (A lopakodó jégsekrény)* és *A versreszelő (mint alvó Homérosz)*.³⁰³ Az *Egynyári vakjátzsma* trilógia második kötetében (*Tandori...? Nat Roid...? Tradoni...? - Egy regény hány halott...?*) helyet kapott a(z) – korábbi, 1984-es „posztumusz” jelzővel illetett műhöz hasonlóan – üres, esszenciális reszelőjétől megfosztott téglatest, mely pálcika lábaival karikatúraszerűen igyekszik ki a vers teréből. Némi szünet után, 2005-ben a *Bárka* folyóiratban jelent meg Tandori ars poetica jellegű önkomentárja, melynek élén szintén *A versreszelő* cím állt, (*Első Életszerkezet költemény*) alcímmel kiegészítve.³⁰⁴ A három gépelt oldalból álló mű a „Rajzoltam valamikor egy versreszelőt. Lásd ábra. Tettem néha egy-egy összefoglaló kijelentést.” – létösszegző felütéssel indul, és (a „mellékdalt” leszámítva) a versreszelő rajzával zárul. Bár sorainak térben és időben cikázó lüktetéséből nem egyszerű a sokat használt metafora egyértelmű megfeleltetését megadni, azonban az világosan kirajzolódik belőle, hogy az életmű kulcsfontosságú eleméről van szó. A *Bárkában* megjelent mű a „reszelőállag”-nak nevezett testet kiegészíti egy fogantyúval, mintegy fejfelé látja el az addig gazdátlan testet. Legalábbis a fogantyú képe egy jambussá összeálló rövid és hosszú szótagra emlékeztet, ami *A feltételes megálló* kötet versláb-verseiben arcmotívumként jelent meg (mint például a *Versláb-fej Kleenek (jambus-arc)* vagy a *Versláb-fej (Janus-arc)*).³⁰⁵ Tandori utolsó versreszelője (amennyiben a hagyaték nem tartogat további meglepetéseket) a 2008–2009-es évek „verstermését” tartalmazó *Úgy nincs, ahogy van* (2010) című kötetben jelent meg.³⁰⁶ A mű szövege hosszabb a megszokottnál („Mert por voltál / és / porrá szel: / [homokórába helyezett, épp működésben lévő, rövid-hosszú szótagokat hintő versreszelő képe]³⁰⁷ /A versreszelő porrá leszel!”), valamint a versreszelő rajza mellett feltűnik Tandori másik kedvelt motívuma is, a homokóra.

A versláb-versek és a versreszelő széria vonatkozásában felmerülhet a kérdés, hogy ugyanúgy érvényes-e rájuk a „néma költészet” ambivalens szóösszetétel, mint ahogy korábban alkalmaztam azt az *Ördöglakat* kötet rajzverseinek népes csoportjára. A versláb értelmezhető,

³⁰² TANDORI Dezső, *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987, 139.

³⁰³ TANDORI Dezső, *Egy regény hány halott...?*, Magvető, Budapest, 1989, D – E.

³⁰⁴ TANDORI Dezső, *A versreszelő (Első Életszerkezet költemény)*, *Bárka* 2005/4, 72-76.

³⁰⁵ *A feltételes megálló* című kötetben az említettekén kívül további két alkotás szerepel még, melyek a jambus vizualitásából kiépülő jelentéstartalomra építenek: *Jambikus táj*, *Jambikus táj (A vers)*. Ezeket követi *A versreszelő*.

³⁰⁶ TANDORI Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010, 169

³⁰⁷ A szögleteszárójelben szereplő rész a saját szavaimat tartalmazza, melyben a mű rajzos részét próbálom leírni. A teljes vers megtalálható a mellékletben.

mint néma kulturtechnika, mely hangzósság helyett látványként ad vissza egy hangot.³⁰⁸ Akárcsak egy kotta hangjegyeit, az egyenesvonalú és ívelt szótagjelek ritmikai képletét is értjük, azonban az „ti-ti-tá”-ként vagy „rövid-rövid-hosszú”-ként verbalizálva nem adja vissza az eredeti művet. Jelen esetben a ritmikusan ismétlődő (valós és fiktív) verslábak hangzás helyett a látványban nyerik el jelentésüket. Hasonló kérdéskört jár körül Tandori versláb-versei előzményének tekinthető Cristian Morgenstern a *Fisches Nachtgesang* [*Hal éji éneke*] című jelversében. A verstestet rövid és hosszú szótag jelek soronkénti váltakozása tölti ki, és hasonlóképpen „szó nélküli”, néma versnek tekinthető, mint Tandori fentebb elemzett alkotásai. Bármilyen szépen is énekelhet a hal, az emberi fül számára hallhatatlan, csupán a buborékok tanúskodnak ritmusos tevékenységéről.³⁰⁹

A versreszelő-motívum jelentősége a Tandori-életmű egésze felől szemlélve rajzolódik ki, azonban vannak olyan jellé vált rajzok, melyek már az *Ördöglakaton* belül is egységes szériát alkotnak. A kötet rajzversei között találkozhatunk visszatérő motívumokkal, mint a kör, a négyzet, a csillag, a homokóra, a fűszálak, a palack, a hullámvonal, a tojás, a gyertya vagy az ördöglakat, beleakadhatunk ismétlődő motívumokba, metaforákba, mint például a „mindenki sziget”, a „sakkfeladvány”, a „kör négyszögesülése” vagy a „homokóra”, valamint találkozhatunk filozófiai tézisek, művészetelméleti dilemmák intertextusként való beemelésével és kvázi szétírásával. Ilyen Kanttól „A csillagos ég felettem és az erkölcsi törvény bennem.”, Wittgensteintől az „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”, Héракleitostól a „Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba.”, illetve a „ready made” alkotások kérdése Duchamp *Forrás* című pizsoárjának egyszerűsített vonalrajza révén.³¹⁰

³⁰⁸ Jelen értelmezési mód esetben érdemes külön kiemelni a *kulturtechnika* szóban szereplő *technika* kifejezést, mely az írásra, mint technológiára tekint. Walter J. Ong az írást teljes mértékben mesterségesnek tartó elméletének alapjai egész Platónig visszanyúlnak: „Platón külsődleges, embertől idegen technológiának tartotta az írást – pontosan úgy, mint ma sokan a számítástechnikát. Társadalmunk mára olyan mélyen interiorizálta és mintegy saját magunk részévé tette az írást, ahogyan Platón és kora még nem (Havelock 1963), így hát nehezünkre esik technológiaként gondolni az írásra úgy, ahogyan általában technológiaként gondolunk a nyomtatásra és a számítástechnikára. Az írás azonban (és különösen a betűírás) igenis technológia, melynek működtetéséhez eszközre és felszerelésre van szükség: íróvesszőre, ecsetre vagy tollra, gondosan előkészített felületre [...] Az írás indította el azt, amit a nyomtatás és a számítástechnika csupán folytat: a dinamikus hang néma térbe való redukálását, illetve a szónak megélt, csak kimondott szót ismerő jelentől való elszakítását.”

Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2010, 76.

³⁰⁹ Érdekesség Christian Morgenstern alkotásával kapcsolatban, hogy jel-versének vizualitása megszólította Alfred Finsterer német festőművészt, és festménye középpontjába helyezte a *Fisches Nachtgesang* című mű „szövegét”. (Alfred Finsterer, *Morgenstern >Fisches Nachtgesang<*, 1983.)

³¹⁰ Továbbgondolásra érdemes Bányai János felvetése, miszerint a kötetben szereplő idézetek és utalások nemcsak egymásra vonatkoztatva értelmezhetőek, hanem egy életrajz állomásaiként is megállják helyüket: „[...] az idő feloldódott mind a szövegben, mind a rajzban. A Hamlet-kötetből származó idézetek és parafrázisok, a sárga könyvre való hivatkozások, de ezzel együtt a többször szóba hozott Kant és Wittgenstein, a megemlített Klee, a többször előtűnő Kafka meg a hivatkozott Babits és Weöres, legfőképpen persze, idézetben, átirásban, másokban Szép Ernő; Sziszüphosz és Herakleitosz, Cantor és Gödel, mind sorra elvonatkoztatva, stilizálva, átirva az életrajz

Hogy fény vetüljön a rajzversek mediális működésmódjára, két ismétlődő motívum elemző bemutatására teszek kísérletet. Vizsgálódásomhoz vonalvezetőként Fried István megállapítását veszem alapul, miszerint ezen művek értelmezésénél:

[S]em a köznapivá olvasás, sem a szakrálisban tartás, sem a megszokott jelentés, sem a merészebb értelmezés nem hozza el, nem hozhatja el a megnyugtatónak minősíthető választ. Ám kérdések tömegét fakaszthatja föl. Arra készíthet, hogy ne rögzüljünk le annál, ami az első pillanatban olyannyira kézenfekvő; ne higgyük azt, hogy rajz és szöveg könnyed azonosulási-értelmezési lehetőséget ajánl; ne álljunk meg az első adódó feleletnél³¹¹

Tandorinál már a korábbi kötetek verbovizuális alkotásai esetében is megfigyelhető, hogy egy-egy széria kontextusát egy filozófus közismertté vált szállóigéje vagy más alkotó jellemző motívuma adja. A filozófiai idézeteket alapul vevő rajzversekre egyaránt jellemző, hogy az adott gondolkodó népszerű, szinte már közhellyé vált sorait választja tárgyául, és egész a szétírás, pontosabban a „szétrajzolás” határáig viszi el. Hérakleitosztól³¹² például a folyó-hasonlatot, azaz a „nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba”³¹³ töredéket fejtí fel újra és újra az *Ördöglak*tban.

egy-egy állomása, mert Tandori mindent az írógéppel és a kézzel azonosított én nézőpontján át mutat meg és láttat.” BÁNYAI, *Szó és rajz...*, i. m., 40.

³¹¹ FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban...*, i. m., 38.

³¹² Hérakleitosz preszokratikus filozófus volt, akinek írásai töredékekben maradtak ránk. Az Akadémiai Kiadó *Filozófia* című kézikönyve azt írja róla, hogy „Az általa kimunkált kifejezési forma is egyedülálló. Prózában írott műve nem egyetlen összefüggő gondolatmenetet vezet végig, hanem aforizmákból és rövid, néhány mondatos eszme-futtatásokból áll. Bőségesen él költői eszközökkel, ugyanakkor a fogalmi absztrakció magas fokára jut el. Mondatai nem ritkán gondos értelmezést kívánó paradoxonok (ezért nevezik később a »homályos filozófusnak«).” *Filozófia*, szerk. BOROS Gábor, Akadémiai, Budapest, 2007, 37.

A fenti szócikk – meglátásom szerint – jól szemlélteti a főbb pontokat, ami miatt Hérakleitosz töredéke közelít Tandori költői világához. Mindkettőjükre jellemző a töredékesség és magasfokú absztrakció, valamint az ellentétek rejtett igazságaira való rámutatás.

³¹³ „Hérakleitosz azt mondja valahol, hogy minden mozgásban van, és semmi sem marad változatlan, és a folyó áramlásához hasonlítva a létezőket, azt mondja, hogy nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba.” (Platón: *Kratülosz* 402 A)

Hérakleitosz-motívum

A Tandorira oly jellemző paradox képalkotás fedezhető fel a folyó-hasonlat gondolati magvában is, – hisz első olvasatra jogosan merül fel a befogadóban a kérdés, hogy miért ne ismételhette meg újra a cselekedetét.³¹⁴ A művek révén kirajzolódik, hogy Tandori mit tesz hozzá az ábrázolás, valamint rekontextualizálás révén ezen filozófiai alaptételhez. Rajzverseiben vizuális metaforává duzzasztotta az egyszerű hullámvonal képét. Nem idézi szó szerint a folyó-hasonlat szövegét, hanem az egyszerű vonalrajz segítségével emeli a vers terébe gondolatiságát, és értelmezi tovább egy-egy újabb motívumon vagy kérdésfeltevésen keresztül. Hérakleitosz mint „hullámvonal” Tandori további kötetekben is megjelent (többek között: *Rilke és angyalai* (2009.); *Úgy nincs, ahogy van* (2010.)

A kötetben tizenháromszor jelenik meg a Hérakleitosz problematikáját jelképező hullámvonal, ebből négyszer majdhogynem ugyanúgy, egy téglalap formájú alakzatba zárva. A motívumpáros felfejtéshez magyarázatot ad Tandori a Balkon folyóiratban *Duchamp Duchamp után*³¹⁵ címen megjelent (kétrészes) önértelmező esszéjében.³¹⁶ Evidenciaként említi Hérakleitosz megfeleltetését a hullámvonalnak, sőt az alakzat tovább gondolható, és egyben változtatatható is, amennyiben megőrzi hullámozó természetét. Az alapmotívum tulajdonképpen végtelen variabilitást hordoz magában. Az *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után* című önértelmezésben a következő (egyenesvonalúan levezetett) metamorfózisnak lehetünk tanúi:³¹⁷

³¹⁴ A látszólagos ellentmondás a minden dologban jelenlévő abszolút változásra mutat rá. Bár a folyó egymástól eltérő időpontban tűnhet hasonlónak, kvázi változatlanak, az összetétele azonban egyik pillanatról a másikra átalakul. Ugyanígy van ez a keményebb anyaggal bíró létezők esetében is. A látszólag nyugalomban lévő vasedény is, vagy a tengerparton lévő kavicsok is módosulnak az idő haladtával. Az egyik a rozsdásodásnak adja át magát, míg a másik egyre kisebbé, és simábbá válik a hullámok csapdosásának következtében. Ezek a lapján beigazolódni látszik a tézis, miszerint a világegyetemben minden állandó változásban van, és ennek következtében nem hozható vissza az elmúlt pillanat.

³¹⁵ Mint ahogy a címből is látható Tandori Thierry de Duve *Kant after Duchamp* című könyvét vette alapul, és hívta játékba esszéjében.

³¹⁶ TANDORI Dezső, *Mindenki palackszáritó sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, Balkon 2005/1.

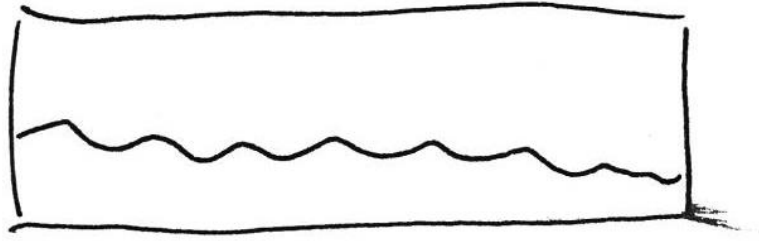
http://balkon.art/1998-2007/balkon05_01/01tandori.html (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

TANDORI Dezső, *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*, Balkon 2005/1.

http://balkon.art/1998-2007/balkon05_01/02tandori.html (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

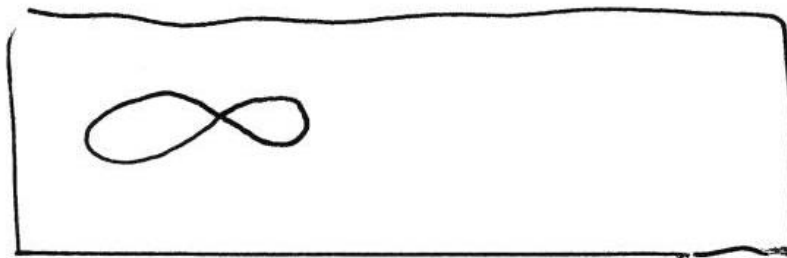
³¹⁷ Mivel Tandorinál gyakran találkozhatunk önelemzésekkel és kommentárokkal, kézenfekvőnek tűnik az általa meghatározott kereteket alkalmazni művei értelmezésénél. Az *Egy talált tárgy megtisztításához* fűzött önkomentárjában (*Mi mondató róla, mondható róla*) azonban saját felfejtésének szubjektivitására hívja fel a figyelmet. Ettől függetlenül kiindulópontnak mégis az ő meglátásait látom a legrelevánsabbnak, így azokat veszem elemzéseim alapjául. Saját nézőpontjáról a következőket írta: „A kizárólagosságot így értem: véleményem szerint a verseimnek van – elképzelhető – egy olyan felfejtési módja, amely a leghasznosabb változata a velük való foglalkozásnak; meghatározólag tehát magam csupán ezekkel az értelmezési variánsokkal törődöm, s a versek »minőségi« mérvadójának azt tekintem, van-e ilyen, ne kerteljünk, általam »kanonizálható« struktúrájuk. (Struktúrára más értéket, mint a tudományos szóhasználat; a két értelmezés egymásnak nem mond ellent; szeretném, ha egymást kiegészíthetnék. Céлом az is, hogy ezzel segítségére legyek az általános verselemző, irodalomtudományi kutatásnak. Erre a célra mintegy felajánlom, »a tudomány szolgálatában«, ezt a kötetemet.

„ha ez nekem
Hérakleitosz

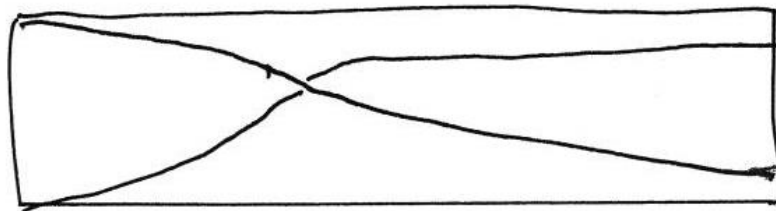


vagyis a hullámvonal, akkor különösebb figurázás nélkül, hogy „zárt Hérakleitosz” lenne a végtelen-jel, jöjjön ez:

A végtelen hérakleitoszi szintező maga:



Sőt, és ez a homokórához vezet át:



(Szebb ívvel is rajzolható, enyhén szólva. De se baj.)³¹⁸

Az utóbbi zárójeles megjegyzésből egyértelműen kirajzolódik, hogy a hangsúly a tökéletes esztétikájú ábrázolás helyett a fogalmi elem vizuális megjelenítésén van. Bányai János az efféle alkotási mód működését a következőképpen határozta meg: „a vizuálist az elvonttal, a láthatót a gondolhatóval, az elérhető az elérhetetlennel egyesíti, miközben az ént egészében feloldja az írásban és a rajzban”.³¹⁹ A fent látható rajzokat még nem sorolnám a rajzversek csoportjába, csupán egy gondolatfolyam szemléltetőeszközeinek tekintem, hisz hiányzik belőlük a kép és szó szétválaszthatatlan összjátéka, amely a címben és a rajzzal egybemosódó kommentárokból testesül meg.

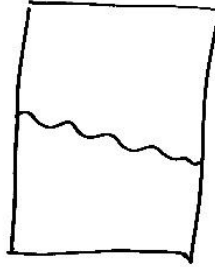
Meglátjuk, mely versei bírnak, állnak efféle elemzést. Mivel a felfejtéshez a »logika« – a verslogika stb. – eszközeit használom, szubjektivitásom aligha jelentősebb, mint bármely »kivülálló« elemző e kívülállásból fakadó hátránya.” TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I)*, Híd 1978/1., 72.

³¹⁸ TANDORI, *Anorex konceptualizmus...*, i. m.

³¹⁹ BÁNYAI, i. m., 39.

Nézzük meg ezen irodalmivá tevő gesztust a Hérakleisztoszt tematizáló rajzverseken. Az első, és egyben leginkább tautologikusnak tekinthető megjelenése a *Hérakleitosz-portré*.

Hérakleitosz -
-portré

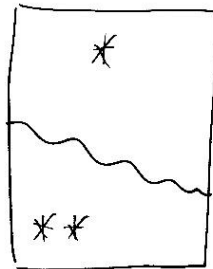


18 1979/06

A címből és képből összeálló alakzat játékba hívja a befogadót, és címével arra tereli, hogy az absztrakció terepére lépve arcképként értelmezze az elé táruló vonalegyüttest. Nem állít sokat, csupán az azonosítást teszi meg a rész-egész viszonyt feltételező képi szinekdochéhoz.

A kötetben vele párhuzamos oldalon elhelyezkedő rajzvers (*Melyik fél nem ugyanaz?*) többet tesz, mint pusztán cím általi azonosítás: kérdésfeltevésével a folyó-hasonlat esszenciáját helyezi játékos értelmezői keretbe.

Melyik fél nem ugyanaz?
*? **?



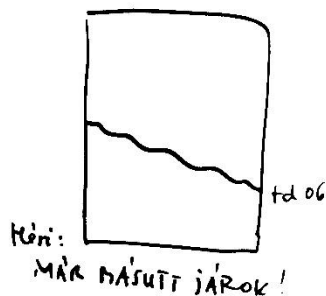
Hérakleitosz, elemzés
18 2004/06

A „Hérakleitosz, elemzés” képaláírás arra enged következtetni, hogy a felvetett dilemmában, és annak banális ábrázolásában a filozófiai probléma mélységének feltárására lelhetünk. A

címnek tekinthető kezdősor az „ugyanaz” fogalmának bizonytalanságát világítja meg. Két dolog, két egymástól függetlenül létező fél miképp is lehetne „ugyanaz”? A konkrétumok megjelölése nélkül, a csillag teljes sematikusságával jelölhető a felek különbözősége, és ezzel a kérdés paradox volta is felszínre kerül, azaz: hogy lehetséges, hogy az egyik fél azonos a másikkal, míg a másik tőle eltérő? A „címkérdés” mindenestre mintha az unalomig tárgyalt Hérakleitosz-töredék új oldalát világítaná meg azzal, hogy csak az egyik féltől vonja meg az „ugyanaz” által jelölt létmódot, miközben a másikat továbbra is a bűvkörében hagyja. Az elemzés ábrázolásának különlegessége továbbá, hogy az amúgy homogénnek tűnő, csillaggal jelölt elemeket épp a folyó hullámvonala határolja el egymástól, és ezzel teszi őket különbözővé.

A *Hérakleitosz miért is fotózkodna...* kezdetű alkotás azon túl, hogy eljátszik azzal a gondolattal, miszerint a Kr.e. 5. században élő filozófus fényképet készítene vagy (fényképet készíttetne) magáról, azzal a merész gesztussal is él, hogy „Héri”-ként becézve egyenes beszédben megszólaltatja.³²⁰

Hérakleitosz miért is
fotózkodna,
„jelenne meg”,
érintkezne...

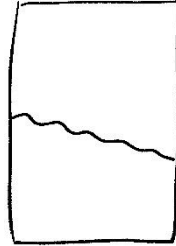


A csupa nagybetűvel írt megnyilatkozás paradox helyzetbe hozza az értelmezőt, hisz a hullámvonal, ami korábban egyértelmű megfeleltetéssel bírt, jelen esetben csak kiüresedett lenyomat, mivel a „MÁR MÁSUJT JÁROK!” megnyilatkozás alapján Hérakleitosz már a keret határain túl van. Ezzel behozza a gondolkodás terébe a végtelent, s annak megjeleníthetlenségének problémakörét.

³²⁰ Tandori nemcsak Hérakleitoszt illeti becézett néven, találkozhatunk nála például *Witt*vel (Ludwig Wittgenstein), *Ginie*-vel (Virginia Woolf) vagy *Winnie*-vel (Micimackó, 'Winnie the Pooh') is.

A kötet negyedik és egyben utolsó olyan verse, amely keretek közé zárja a hullámzást a matematika terepére tereli a végtelen kérdését.³²¹ A versben szereplő kettétört mondat így hangzik egészben: „A + és a - számsor Hérakleitosznál... is ugyanaz a halmaz.”

A + és a - számsor
Hérakleitosznál...



...is ugyanaz a halmaz

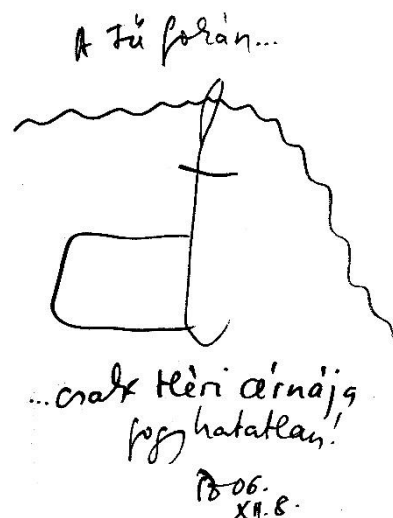
18 06

Itt megint egy paradox helyzettel találja szembe magát a befogadó, hisz két halmazt akkor és csak akkor tekinthetne egyenlőnek, ha elemeik ugyanazok, a két említett számsor esetében pedig ez kitétel nem valósul meg.³²² Továbbá a rajz erőteljes kétosztatúsága szintén a homogenitás, és egyben az „ugyanaz” létmódjának tagadását erősíti.

A következőkben két „Héri”-s rajzverset szeretnék párbeszédbe léptetni, amelyeknél kapcsolóelemként a már jól ismert hullámvonal az önírás alakzatának szolgálatába kerül.

³²¹ A kombinatív-matematikai gondolkodásnak (melyhez Tandori több műve is köthető) nagy hagyománya van az irodalomban. Robert Musil, Ottlik Géza és Esterházy Péter például azon írok közé tartoznak, akik magas szinten tanultak matematikát, így nem meglepő, hogy matematikai fogalmak és logikai paradoxonok jelennek meg műveikben (a *Törless iskolaéveiben*, az *Az iskola a határonban* vagy *A szív segédigéiben*). A prózai alkotásokon túl a lírában is előfordul matematikai szabályszerűség, mely a legtöbb esetben szövegszervező elvként vagy szimbólumként tűnik fel. Gondolhatunk itt a számszimbolika, a számmisztika esztétikai értelmezésére, a képversek geometrikus alakzataira vagy a kombinatorikus költészetre. A variáció és a kombináció koncepciója határozza meg például Papp Tibor *Disztichon Alfa* nevű digitális versgenerátorának működését, Örkény István *Változatok* című egypercesének átütő erejét, valamint Weöres Sándor *Téma és variációk* című versének a strófa képzését is.

³²² A matematikai gondolkodásmódhoz, a halmazelmélet és az irodalom kapcsolatához érdekes a dalék Esterházy párhuzamba állító felismerése. Mikor a Petőfi Irodalmi Múzeum „Ottlik 100” rendezvénysorozata keretén belül az irodalom határvidékeiről beszélgetett Esterházy Péter és Obádovics Gyula professzor, Esterházy kiemelte milyen nagy hatással volt rá matematikai tanulmányai során a halmazelmélet közben jött felismerés, miszerint az irodalom is külön halmazt képez. Így idézte fel az emléket: „amikor az első órák volt az egyetemen, a belépő professzor, köszönés helyett, így kezdte: tekintsük A-halmazt; [...] Ez nyomban elvarázsolt, lenyűgözött, és mondhatni az irodalom irányába lódított, mert a regény is A-halmaz, önálló világ, ahol – vegyük QED az első novellámat – minden létező önálló életet él, megtoldva azzal, hogy őket én teremtem.” JÁNOSY Lajos, *Ne ülj rá az Obádovicsomra!* = <https://litera.hu/magazin/tudositas/ne-uj-ra-az-obadovicsomra.html> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)



A *Kismosás*ban és *A Tűfokán...*-ban közös, hogy megjelenik bennük a kötet jellemző (borítón is szereplő) motívuma, a *td*. Ezek részei a rajzversek egyik alcsoportjának, amelyeket a monogram-versek elnevezéssel tudnék a legjobban megragadni. Tizenöt, a címlapon és a hátoldalon szereplővel együtt tizenhét olyan alkotás szerepel a kötetben, amelynek magját Tandori Dezső monogramjaként értelmezhető *td* betűpárosból kiépülő motívum (azaz Tandori Dezső) alkotja. A kétbetűs összeállítás formája és kontextusa révén kínálja a sírkőként való definiálás lehetőségét.

Meglátásom szerint a „d” hasa a sírkő maga, a „td” összeolvadó szára a fejfa, a „t” vízszintes vonala pedig az ezek tetején elhelyezkedő keresztet rajzolja ki. Önmagam monogrammá redukálása, majd annak sírkővé alakítása, és múlt időben való megjelenítése megkerülhetetlenül behozza a végesség felhőjét a jelen idő folyamatosságába. A halál felől felfogott élet, valamint a magamra mint már nem-létezőre való tekintés nyelvi és képi humor puhító leple alatt kerül ábrázolásra.

Hogy jön mindehhez Hérakleitosz? A kötet egészét elemezve megfigyelhető, hogy az eddig említetteknel valamivel tágabb a hullámvonal jelentésmezője: a folyó mellett társul hozzá a cérna, a szárítókötél, illetve a temető földjének képe is. A *Kismosás* című vers összetétele ambivalensen hat. Ha valóban mosásról van szó, hogy lehet egy folyékony halmazállapotú folyó alatt száradni? Ha mégsem szárítókötélként vagy vízfolyásként értelmezzük a hullámokat, akkor marad a talaj határát jelölő vonal – ami az *Ördöglakat* más műveinél is feltűnt már –, a fölötte ágaskodó kereszték, valamint a föld alatt száradó tetemek sora.

„A Tű fokán” kezdetű rajzversnél az alapot adó fordított monogramon túl két ismert szófordulat montírozódik össze. Az egyik a Bibliából származó „Könnyebb a tevének a tű fokán átmenni, mint a gazdagnak az Isten országába bejutni” – mondat, a másik pedig az „elfogy a cernája” köznapi metaforánk. A taglalt vers ezen intertextusoknak köszönhetően négy jelentéssíkot mozgat egyszerre: a monogram révén a saját halált; a hullámvonalon keresztül a megismételhetetlenség, valamint a végtelen kérdéskörét; a bibliai passzus megidézése által a túlvilágot, és az ottani megítélést; az „elfogy a cernája” szólással pedig a türelem és az élet végének pillanatát lépteti be az egyre táguló értelmezői keretbe. Ezenfelül a görög mitológiában szereplő moirák is teret kaphatnak a mű terében, akik az élet fonálát szövő, gombolyító és elvágó istennők. A szó és kép összjátékának köszönhetően a vers terében megbontható a linearitás, ezzel téve lehetővé az egymástól amúgy távol lévő fogalmi síkok összeérését. Tandori *Lábon vett filozófia. Zen vagy sem* című önértelmező könyvében jól szemlélteti az eddig taglalt alkotások többsíkúságának működésmódját, valamint azt, hogy miképp képesek felfedni új oldalukat a már „unalomig taglalt” filozófiai passzusoknak: „Ami nem vicc: a szó (a fogalmiság) és a jel (rajz) küzdelme, illetve valami küzdelem párosuk révén. Küzdelem, sejtetés, érintőlegesség... Rengeteg elágazás adódik: a rajzolat mint érintőlegesség; a fogalom mint érintőlegesség stb. Fogalmiságok, melyek lerajzolhatatlanok; rajzolatok, melyek nem felelnek meg pontos fogalmiságnak.”³²³ A fogalmiság és a rajz kettősének küzdelmén keresztül e verstípus képes olyan érinthetetlen témák minimalista megragadására, mint a végtelen, valamint az önazonosság kérdésköre.

„Végtelen-e Hérakleitosz?” – teszi fel Tandori a kérdést K. Gödelnek ajánlott versében. A szóban forgó kérdés itt valószínűsíthetően nem a filozófus halhatatlanságára vonatkozik, hanem a folyó-hasonlatra, azaz arra, hogy a dolgok folyamatos változása a végtelenbe tart-e vagy periodicitás jellemzi.

³²³ TANDORI Dezső, *Lábon vett filozófia. Zen vagy sem*, Terebess, Budapest, 2003, 13.

Végtelen-e
Hérakleitosz?



(K. Gödelnek
2006)

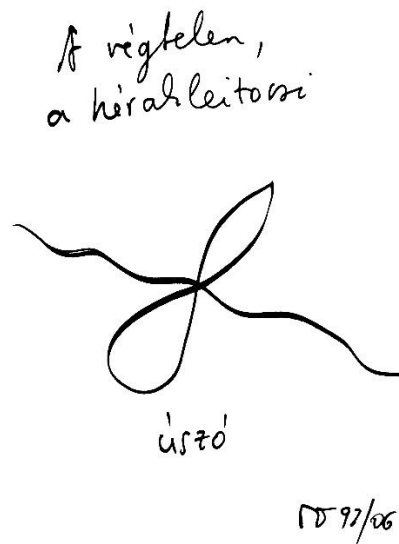
Az eldöntendő kérdés alatt szereplő, lefele tartó hullámvonal nem segíti egyértelmű válasz felé a befogadót. Bár a kerettől megszabadított, fogalmi síkra emelt folyó motívum a kezdőpont és a végpont bizonytalanságára enged következtetni, mégse tudnánk egyértelmű „igen”-nek tekinteni. Feloldása az ajánlásban keresendő, ami feltehetően Kurt Gödel³²⁴, osztrák matematikus, tudományfilozófusra utal. Gödel disszertációjában a Teljesség-tétellel foglalkozott, ami azt mondja ki, hogy ha egy elsőrendű elméletben egy tetszőleges mondat minden modellben igaz, akkor bizonyítható is. Később tovább dolgozik a teljesség kérdésével, és 1931-ben publikálja az *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme* című cikkében a nemteljességi tételt. Eszerint minden rekurzívan felsorolható axiómarendszer (ami tartalmazza az aritmetikát), ha ellentmondásmentes, akkor tartalmaz megoldhatatlan problémákat.

A „Végtelen-e Hérakleitosz?” kérdés értelmezése kapcsán számunkra Gödel azon gondolata lehet megvilágító, miszerint vannak olyan állítások, melyek eleve magukban hordozzák a megoldhatatlanság problémáját. Episztemológiai szempontból nézve a nemteljesség tétel megfogalmazható a következőképpen is: *Minden elég erős, ellentmondásmentes elméletben van olyan állítás, mely eldönthetetlen, miközben igaz.* (Itt az igaz fogalma arisztotelészi értelmezői keretben lép fel, aminek következtében magába foglalja, hogy minden kijelentés kizáró erejűen igaz vagy hamis, nincs köztes, átmeneti állapot. Eszerint

³²⁴ Kurt Gödel (1906-1978) matematikus, logikus és tudományfilozófus. Érdekesség vele kapcsolatban, hogy gyerekkorában „Herr Warum”-nak (tükörfordításban: Miért Úr) hívták állandóan érdeklődő attitűdje miatt. Példaképe Albert Einstein volt, nemcsak logikai rendszerének meghatározójának tekinthető a relativitás-elméletével, hanem egyben legjobb barátja, személyes bizalmasa is. Visszahúzódó, zárkózott életmódot élt, a feljegyzések alapján csak feleségében és Einsteinben bízott. Mindezeket a Tandorival való rokon vonások okán tartottam fontosnak megjegyezni.

minden erős elméletben lesz olyan állítás, melynek igazságtartalmáról nem fogunk tudni meggyőződni. Következtetésképp lehetetlen minden állítás igazságát levezetéssel megállapítani, tehát a formális rendszerek nem képesek az összes kijelentés igazságának eldöntésére. Mindez Tandori rajzversére vetítve egyfelől arra világít rá, hogy az élet nagy kérdéseire a válasz akár valóságosabban fejtődhet fel a jel és szó küzdelmének hálójában, mint a formális-axiomatikus rendszer zártságában. Másfelől a nemteljességi tétel alapján el kell fogadnunk, hogy vannak olyan állítások, amelyek igazságáról nem fogunk tudni maradéktalanul meggyőződni. Nagy valószínűséggel ilyen a végtelen, és azzal egyetemben a dolgok változásának periodicitását kizáró kérdés is.

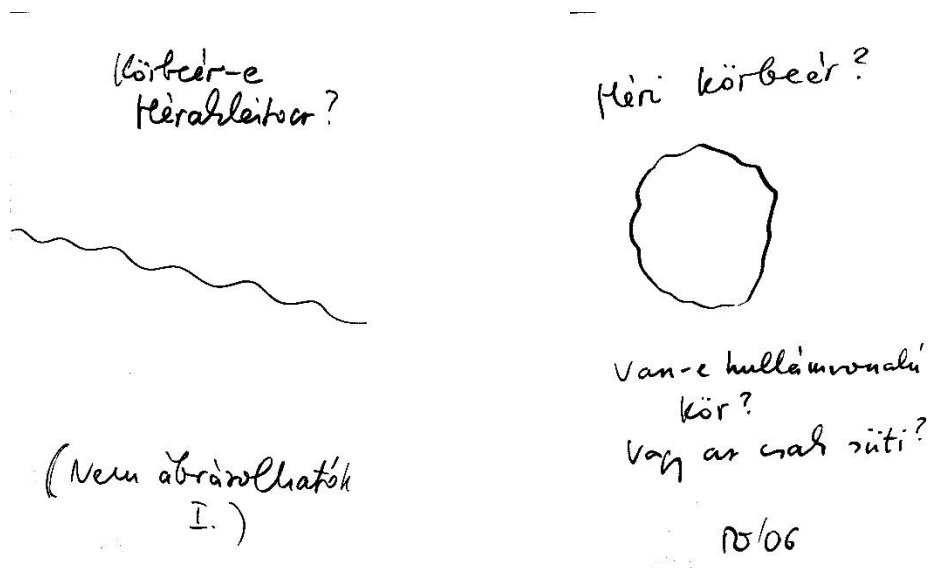
A kötet másik, végtelen kérdését szintén héraikleitoszi kontextusban versbevevő kísérlete „A végtelen, a héraikleitoszi úszó” szövegű mű.



Megközelítését kettős síkon érdemes megtenni, először a fogalmi, majd a képi réteg, végül pedig a kettőjük összjátéka nyerhet értelmet. A fogalmi szinten egy teljes metaforával találkozunk, melyben a végtelen és a Héraikleitoszi úszó kerül azonosításra. Darabos tördelése és a szöveges egységek közé betűzött rajz okán első befogadásra azt a képzetet kelti, mintha a Héraikleitosz maga lenne végtelen, és az úszó önmagában állna, kvázi külön szerkezeti egységet képezne. A rajz és a szöveges egységben szereplő vessző azonban egyértelművé teszi, hogy a „héraikleitoszi úszó” egybetartozó fogalom. A képi szinten a folyó hullámvonalával találkozhatunk, melyet egy nyolcas alakzatot beíró forma keresztesz. A képi és a fogalmi sík összeéréséből tárul fel, hogy a vonalrajz a vízen félig lebegő, félig alábukó úszót jeleníti meg, melynek bár két fele elméleti síkon megegyezőnek tekinthető (amennyiben nem vesszük figyelembe a kézi rajz pontatlanságát), Héraikleitosz hasonlata alapján mégsem lehetnek

azonosak. Ezzel párhuzamosan az úszó pongyola nyolcása egyben egy döntött végtelen jel is, amivel teljessé válik a szöveges egység megjelenítése. Jelen esetben az önmagába visszatérő alakzat és a hérakleitoszi folyóban alábukó úszó képe azonos. A könnyed vonalakkal felvázolt skicc további képi asszociációkat is megindíthat a befogadóban. A végtelen jel és a hullámvonal együttese egyfelől a felvetett problémát összefogó masni képeként is értelmezhető, másfelől pedig a kötet címében szereplő ördöglakat megjelenítéseként is érvényes olvasatot ad. A szavak síkján kimondott metafora a képi megjelenítés többértelműsége miatt telítetté és játékosá válik, mondhatjuk, hogy minimalista szűkszavúságából kitörve „versé duzzad”.

A következőkben ismételten két rajzvers együttes értelmezésére teszek kísérletet. Érintkezési pontjuk, hogy egyaránt a kör szimbolikus jelentéssel telített geometriai alakzata felől közelítenek a folyó-hasonlat felé. Egyaránt kérdésfelvetés áll az élükön: az egyik a „Körbeér-e Hérakleitosz?” címet viseli, míg a másik a „Héri körbeér?” címet.



A mondatokban rejlő dilemma már ismerős lehet, hisz a kör motívumán keresztül szintén a végtelen távlatát emeli be a vers terébe. A téma többszöri ismétlése felveti a kérdést, hogy nem pont az újraértelmezések hosszú sorával válik-e lezárhatatlanná, és azzal egyetemben végtelenné a folyó-hasonlat. Amennyiben osztjuk azt a nézetet, miszerint egy dolog addig létezik számunkra, valamint a világ számára, míg valakinek az emlékezetében (sőt, lehetőség szerint a közös emlékezetben) megőrződik, annyiban Hérakleitosz töredéke is az újírás és folyamatos újraértelmezés révén válhat végtelenné.

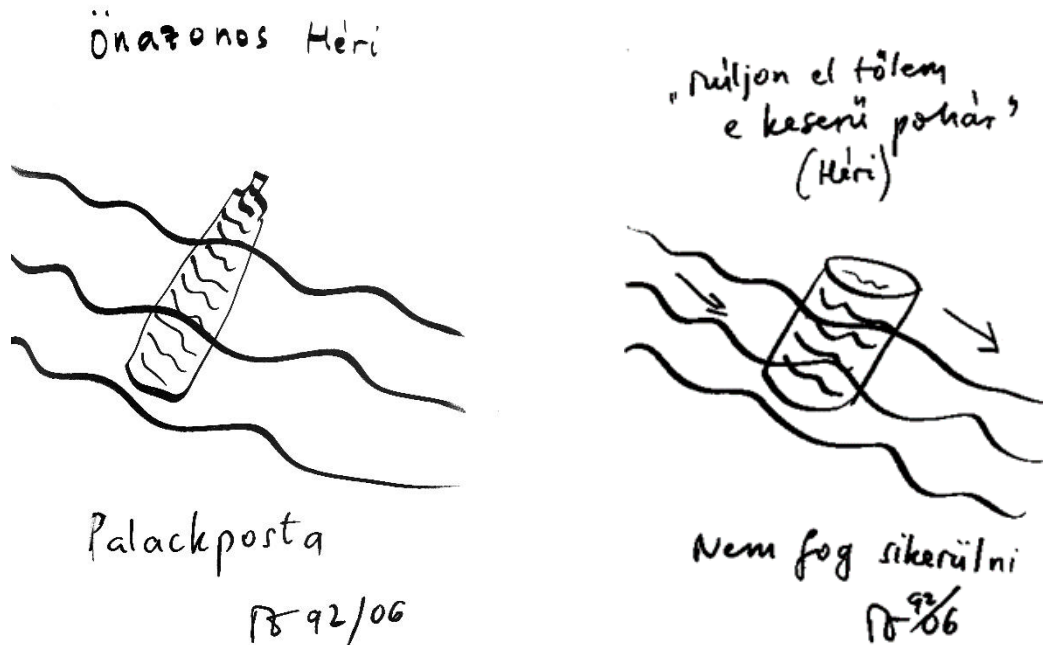
A kör a folyamatosság, az örökkévalóság, a tökéletesség, a harmónia, az egység és a végtelen szimbóluma. Mindemellett a mozgásban az állandóság jelképe, az ismétlődés és a

periodikus idő (mint a nap, hónap, év), ami visszatér kezdőpontjához.³²⁵ Az eddig elemzett rajzversek következtetései alapján, a „körbeérés” feltételezése mintha a folyó-hasonlat igazságartalmát ingatná meg, azaz amennyiben „igen” a címkérdésre adott válasz, abban az esetben Hérakleitosz aforizmájának validitása megdőlné, hisz a körkörösség révén lehetségessé válik a periodikus ismétlődés. A két mű további kézírásos része mintha a kezdeti elbizonytalanító törekvés után mégse cáfolná meg a „nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” állítást, csupán megtörné a bevett értelmezői keretét, és újragondolásra sarkallná a befogadót.

A „Nem ábrázolhatók I.” zárójeles megjegyzés nem zárja ki, hogy a saját valóságunkban mi csupán egy szeletét látjuk egy óriás körvonalnak, aminek ábrázolhatatlansága révén csak egy szakasznyi hullámvonal került a vers magjába. Az ezzel párhuzamba állított alkotás véleményem szerint ugyanazon gondolatot viszi tovább, mint amit az előbbi megkezdett az ábrázolhatatlanság problémakörével. A „Héri körbeérés?”-kérdés után még két további dilemmát vet fel a vers kézírásos egysége: „Van-e hullámvonalú kör? Vagy az csak süti?”. Az utóbbi felvetéseket mű fókuszát kitöltő, válaszként értelmezhető vonalrajz teszi indokolttá, hisz annak alapján úgy tűnhet, hogy a kör „beteljesült”, ábrázolásra került. Tüzetesebb vizsgálatot követően feltűnhet, hogy a körnek nem csupán a hullámvonal miatt szakad meg a folyamatossága, hanem egy miniatűr hiány miatt se tekinthető önmagába visszatérőnek, azaz teljesnek. A végső kérdésfelvetéssel pedig megadja a „kegyelemdőfést” az olvasónak, a süti kontextusba emelésével abszolút elbágyasztja a korábban komolynak tűnő dilemmát, és ezzel a befogadó egy végtelen játék részesének érezheti magát. Úgy vélem, jogosan vetül fel a kérdés, hogy e gondolat kísérlet-jellegű folyam miképp fedi fel új arcát a folyó-hasonlatnak. Jelen esetben kulcsmozzanatot a posztmodern megközelítési mód fesztelenségében látom, abban, ahogy közvetlenné teszi számunkra a szikár antik kijelentést. Rávilágít a kételkedő befogadó nézőpontjára, és ezzel a gesztussal görbe tükröt tart számunkra. Bár ésszel be tudjuk látni Hérakleitosz igazságát, megérzéseink, mindennapi tapasztalataink azért könnyen a látszat faktumok irányába terelnek. Itt gondolhatunk arra, amikor úgy érezzük, ismétljük önmagunkat, és mindig ugyanazokat a hibákat követjük el, vagy akár gondolhatunk a *deja vu* jelenségre. Tandori a totális rekontextualizálás, sőt önmagából való végső kiforgatás révén segít megdönteni az előfeltevéseinket, rossz beidegződéseinket, és ezzel lehetővé teszi a folyó-hasonlat valós befogadását.

³²⁵ Vö. HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 2004, 174–176.

A következő két rajzversben az „ugyanaz” létmódja, az önazonosság kérdése kerül a versek terébe.

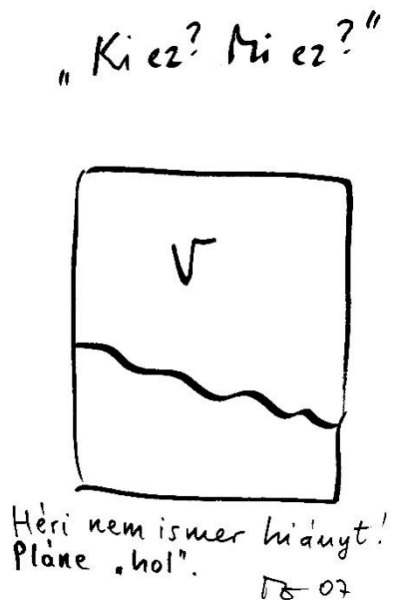


Az *Önazonos Héri* címet viselő mű vizuális szintjén a szokásos hullámvonal mellett egy palackkal találkozhatunk, melynek tartalma kétféleképpen értelmezhető. Egyfelől tekinthető kézírást utánzó vonalegyüttesnek, amennyiben a rajz alatt szereplő „Palackposta” kifejezésből indulunk ki. Ennek értelmében a rajzvers centrumát kitöltő hullámok autopoetikus gesztusként is felfoghatók, melyek utalnak saját megírtságukra, és ezzel eleget tesznek a címben szereplő önazonosság kitételnek. Másfelől a palackban szereplő hullám megfeleltethető az őt körülvevő folyóval, így emelve az azonosság létmódjára a folyót és annak üzenetét, vagy más szavakkal élve a folyó-hasonlatot és az azt megalkotó filozófust.

A mellé állított, „múljon el tőlem e keserű pohár” idézettel induló műben hasonló motívumrendszerrel találhatja szembe magát a befogadó: három hullámozó vonallal megjelentett, lefele áramló víztömeg, és vele haladó, benne lebegő „tárolóeszköz”, mely vizet vagy kézírást szállít magában. A „Hérinek” tulajdonított sorok intertextusának a Bibliában Jézus fohászaként elhangzó mondat tekinthető. A jézusi szenvedéstörténetben kiemelt jelentősége van ezen atyai akaratot elfogadó, teljes önátadást bennfoglaló imának, így mind a négy evangélistánál megtalálható, – Máté evangéliumában a következőképpen szerepel: „Egy kissé továbbment, arca borult, és így imádkozott: „Atyám, ha lehetséges, távozzék el tőlem ez

a pohár; mindazáltal ne úgy legyen, ahogyan én akarom, hanem amint te.”³²⁶ Tandorinál az átalakított vendégszöveg megőrizte lényegi vonását, a „keserű” szó sűrítő erejű beemelésével az elmúlás tényén túl a pohár tartalmának nehézsége kerül hangsúlyos szerepbe. Míg a Szentírásban a kereszthaláltól való megmenekülés vágyára utal, addig a Héris szájába adott mondat megfeleltetését már nehezebb megtenni. Egy lehetséges felfejtésnek vélem, hogy a folyamatos változást, átalakulást magában őrző létező (lásd: folyó) nem tudja kivetni magából ezen elemi tulajdonságát (lásd: folyóval töltött pohár), így megállni sem tud, hanem folyamatosan halad önnön „keserű poharával”, és vele együtt alakul. A zárlatban szereplő „Nem fog sikerülni.” kijelentés egyaránt felelhet a bibliai fohászra, valamint a héraikleitoszi problémára.

Az *Ördöglakat* kötetben szereplő „héris” rajzversek közül az utolsó³²⁷ megközelítése – értelmezésem szerint – egy régi játék felől kezdhető meg.



1963-ban a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat jelentetett meg egy *Ki ez? Mi ez?* című műveltségi kártyacsomagot. Az inkább felnőtteknek szóló kérdéseket tartalmazó lapok képzőművészetre és építőművészetre vonatkozó feladványokat tartalmaztak. A *Ki ez?* csomagban a lap egyik felén magyar képzőművészeti alkotások szerepeltek, míg a másik felén az alkotóra vonatkozó rövid leírással találkozhatott a játsszó. Ezek alapján kellett kitalálnia, hogy mi az adott mű címe és ki készítette. A *Mi ez?* pakli kártyáin külföldi épületek szerepeltek, a

³²⁶ Magyar Bibliatársulat újfordítású Bibliája (1990) Máté evangéliuma 26. fejezet

³²⁷ Nem a kötet eredeti szöveg helyének szempontjából tekinthető utolsónak, hanem az elemzés sajátos sorrendjét figyelembe véve.

hátoldalukon pedig azokra utaló leírások segítették a rejtvényen gondolkodót. Itt azt kellett megfejteni, hogy pontosan melyik építészeti alkotásról van szó, és az hol található. Ha a játék feladványai felől közelítünk, indokoltá válik a mű idézőjellel keretezett zárószava, a „hol”. A négyszög körvonalán átívelő hullámvonal, valamint a fölötte lebegő hiányjel tekinthető a kártya megfejtésre váró tartalmának, az alatta lévő sorok pedig a megfejtést segítő rövid leírásnak. A címre felelhetnénk, hogy Hérakleitosz és a folyó-hasonlat, azonban ezek teljessége mellé belép a hiány fogalma is, ami rögtön tagadásra is kerül a „Héri nem ismer hiányt!” kijelentéssel. A mű helymeghatározási kísérlete, valamint a hiány centrális szerepe megkerülhetetlenül intertextussá emeli számomra Tandori *Egy találkozás megbeszélése* című versét³²⁸. Az említett vers esetében szintén két (alapvetően összetartozó) fél viszonyáról van szó, melynek tere és ideje meghatározhatatlan, a találkozás mégis biztosnak tekinthető.

³²⁸ „Ott leszek / hol nélkül, / te is, / mikor nélkül. / Kettőnk közül / majdnem szemközt ülök le.”
TANDORI Dezső, *Egy találkozás megbeszélése* = Uő, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973, 21.

Monogram-motívum

Az előző fejezetben a *Kismosás*, valamint *A Tű fokán...* versek kapcsán már megemlítettem az *Ördöglakat* kötetben szereplő rajzversek *td* betűpárt tartalmazó alcsoportját, melyet Tandori Dezső (T. D.) nevére vonatkoztatva monogram-versek néven illetttem. A folyó-hasonlatot taglaló elemzéseim után, jelen fejezetben a monogram-versek önértelmező csoportjának vizsgálatára térek ki.³²⁹ A címlapon és a hátlapon szereplővel együtt tizenhét olyan alkotás szerepel a kötetben, melynek fókuszában Tandori Dezső monogramjaként értelmezhető *td* betűpárosból kiépülő motívum áll.

Egy monogram versbevétele egyszerre vonja maga után a tulajdonévként és aláírásként való definiálás lehetőségét. Lőrincz Csongor Kovács András Ferenc *J. A. szonettje* című versét elemezve megállapítja a név-effektusról, hogy a monogram mnemoteknikai funkciót tölthet be a szövegben. Meglátása szerint a „monogramra való redukció a felejtés mozzanatát hozza magával [...] »J. A.« itt nem annyira tulajdonnév a tiszta referencia értelemben, hanem a név textualizált formája vagy katakrézise, elszakítva a referenciát a szótól. [...] a »J. A.« monogram »tematikus szóként«, egyfajta hipogramma inherens katakretikus-felejtési mozzanatára vonatkozik.”³³⁰ Lőrincz az olvasónak is kiemelt szerepet tulajdonít a monogramot tartalmazó versek vonatkozásában, hiszen a befogadó „feladata” hitelesíteni vagy ellenjegyezni az aláírás gesztusát. Úgy vélem, hogy a fenti – *J. A. szonettjével* kapcsolatos – meglátások a *td* monogramos rajzversek vonatkozásában is érvényes megállapításokat tartalmaznak.

A kétbetűs összeállítás formája és kontextusa révén többféle értelmezési lehetőséget is kínál. A motívum az életmű szerves részét képezi, több kötetben is visszatér. Maga a költő a következőt írja róla a *Keletbe-füлт kísérletek* című könyvében: „Hány és hányszor megcsináltam saját névbetűimből könnyen alakuló sírkő-motívumomat/tréfámat. (Mert többlet, ha tréfának is vesszük, »keletiesen« mulatunk a dolgon.)”³³¹ Olvasatomban a „d” hasa a sírkő maga, a „td” összeolvadó szára a fejfa, a „t” vízszintes vonala pedig az ezek tetején elhelyezkedő keresztet rajzolja ki – így a betűpáros egyszerre jeleníti meg a költői én monogrammá redukált alakváltozatát, valamint ugyanazon személy sírját, azaz saját emlékművét, a múltba, a múltidejűségbe helyezett „faragott” alakját. Ezen értelmezési úton haladva az ide sorolható

³²⁹ Mivel az említett két mű (a *Kismosás* és *A Tű fokán...*) elemzésére már fentebb kitértem, így jelen fejezetben azok ismételt vizsgálatától eltekintek.

³³⁰ LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában*, Kalligram 2006/3-4.

<http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2006/XV.-evf.-2006.-marcius-aprilis/JOZSEF-ATTILA/Nev-alairas-es-inskripcio-a-liraban> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

³³¹ TANDORI Dezső, *Keletbe-füлт kísérletek*, Terebess, Budapest, 1999, 105.

alkotások egytől egyig a saját halál víziójának nyelvi és képi humorral dúsított, önironikus lenyomatai.

Az *Ördöglakat* kötettel foglalkozó elemzésekben a „td” alakzat többféle definíciós kísérletével is találkozhatunk. Gyulai Zoltán, hozzám hasonlóan, ezt a kötet legfontosabb motívumának látja, értelmezésében ő is e monogram felől közelít, de a sírkővé való összeépülés mellett a pozitívabb olvasatot adó hajó variációját is felveti.³³² Buday Bálint meglátása szerint az *Ördöglakatban* vissza-visszatérő fordított monogram az „életmű figurális allegóriájaként értelmezhető, esetleg az alkotói jelenlétre hivatott felhívni az olvasó/néző figyelmét”.³³³ Fried Istvánnál „TD-inverz” -ként kerül említésre a motívum, melynek érdekessége, hogy a kötetben a *t* karakter többször is „zászlóvá gömbölyödik” és szöveges tartalommal telítődik.³³⁴

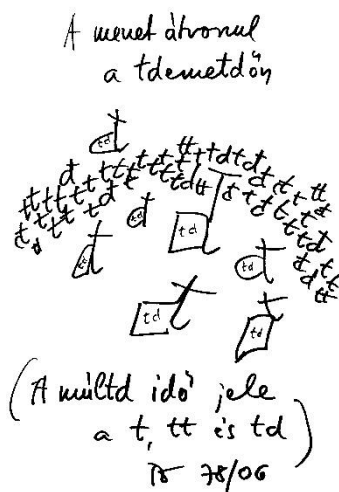
Érdekes befogadói tapasztalat, hogy a (sírkőként való értelmezés révén) „öntemetőként” körvonalozó művek esetében sokkal inkább az olvasóban/szemlélőben éledhet fel a szégyen érzete, mint magában a lírai alanyban, aki saját nem-létét szégyentelen merészség, filozofikus mélység, valamint gyermeteg vonalvezetés társításával pozicionálja a rajzokból formálódó versek során. A saját test megtörtsége, az ismeretlentől való félelem, az életből való kilépést általánosságban körül lengő elhallgatás, tapintat és gyötrelem nyomai nem fedezhetők fel ezeken a rajzversekben. A mit sem sejtő befogadóban viszont pont e nyíltság okán éledhet fel a zavar és a szégyenérzet. Az olvasás során különösen közel kerülünk egy „idegen” *saját halálhoz* való viszonyulásához. Azonban, amint túl tudunk lépni megrökönyödésünkön, az elmúlás jeleiből egy komplex versvilág bontakozik ki számunkra. A filozófiai intertextusok, az alkotások egymásra vonatkozathatósága, illetve a képi humor révén a halálnak egészen új, mondhatjuk sokszorosan rekontextualizált arca jelenik meg.

A kötet leginkább „múlttal telített” műve *A menet átvonul a t demetdön*. A múlt idő jeleként használt *-t, -tt*-ből kirajzolódó kereszt, valamint a halmozásukból összeálló temető képe már korábban is megjelent Tandori rajzverseiben, azonban az önmaga tárgyiasításaként felfogható *td* új, személyesebb keretbe helyezi a már ismert *-t* motívumot.

³³² GYULAI, *Az „egy gondolkodás atlasza”, i. m., 51.*

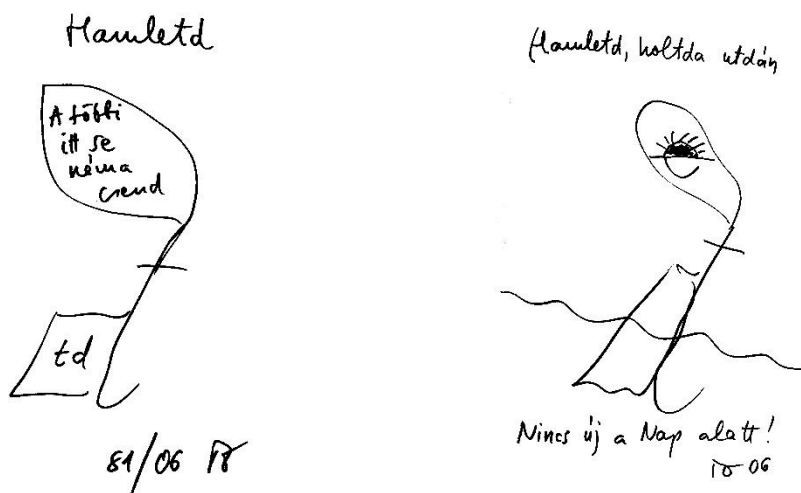
³³³ BUDAY, *i. m., 85.*

³³⁴ Vö. FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban ..., i. m.*



A menetet a múlt idő karakterei jelenítik meg, a temető képe pedig a sírkőként heverő *td*-k sorából áll össze. Az öntemető vízióját a monogram kettőzése teszi igazán karakteressé: a „d” kockatag hasában mintegy sírfeliratként jelenik meg a monogram két – jelen esetben különálló – betűje. Ezenfelül szójátékként is beépül a betűpáros. A *temető* és a *múlt* lexéma szokott szóképe megtörik, ahol *t* karaktert várna a szemünk, ott *td*-vel találkozunk, ami megkerülhetetlen újraértelmezés és jelentésteremtés elé állítja a befogadót. Bányai János elemzésében a vonuló menetben rejlő szomorúságon és mély fájdalomon túl megjegyzi a kimondhatatlanná alakított „tdemetdön” szó némaságát, valamint a szemlélhetősége okán képpé transzformálódását.³³⁵

Hasonló „szótörő játékkal” találjuk szembe magunkat a Hamlet halálát és a saját halált egybemosó rajzversekben (*Hamletd* és *Hamletd, holtda után* című művek).



³³⁵ Bányai a következőt írja a „tdemetdön” szóalkotásról: „Van valami mély szomorúság és fájdalom abban, ahogyan a népes menet Tandori rajzos szövegében átvonula temetőn, azaz a „tdemetdön”. A temető neve, ahogy írva van, kimondhatatlan, tehát nem mondható hangosan, csak némán, a semmi jegyében mondható. És mint „rajz” nézhető, szemlélhető.” BÁNYAI, *Szó és rajz...*, i. m., 39.

Fried István Shakespeare *Hamletjének* és a Tandori-féle *Hamletd* párhuzamát a következőkben látta:

[A] cím megerősíti a tulajdonnevek, illetőleg név és jelölés egymásba íródását, amely hatással van a *Hamlet* című színdarab szövegére (pontosabban annak Arany János(!) készítette magyar változatára). Jóllehet két rövid szó bővíti csupán a *The rest is silence* magyar megfelelőjét, rövidségében lényegi a módosulás. Az *itt* a helyet jelöli, szűk térbe vonja azt, ami az „eredeti”-ben akár világnyi csendként is értelmezhető volna. A *se* nem egyszerűen tagadja a színmű állítását, hanem kiterjeszti a kijelentés hatókörét, s a meg nem nevezettet ideérteti, sejtet egy olyan hátteret, mögöttességet, amelyre szószerintiségében nincsen magyarázat. Legfeljebb azért, hogy a Hamlet *td*-jét a *dt*-rajz Hamletjével hisszük párhuzamosnak, hasonlóknak, semmiképpen nem azonosnak.³³⁶

Az *ars poeticaként* vagy *önarcképként* is értelmezhető *Hamletd, holtda után* című műben Tandori továbbmegy a monogramját versbevevő mozaikszó készítéssel, és nem csupán a dráma főhősének nevét formálja magához hasonlatossá, hanem a *holtda* és az *után* szó is átalakításra kerül. Míg az utóbb említett rajzversben félig a föld alá süllyesztett monogramból száll fel egy lemenő napot ábrázoló gondolat, addig a jobb oldali *td* alakulat gondolatfelhőjében Hamlet utolsó szavainak átírata jelenik meg. Shakespeare *Hamletjében* így szerepel ez a részlet:

Ó! meghalok, Horatio.
Túlzajg az ádáz méreg lelkemen!
Nem élhetem meg az új híreket;
De íme, jóslok: Fortinbrasra száll
Az ország; övé haldokló szavam.
Beszélj el ezt neki, s minden körülményt,
Mi okozá – A többi, néma csend.³³⁷

Mi a fő különbség Hamlet utolsó mondata és a Tandorinál szereplő gondolat között? Mindössze egy „itt se” betoldás, ami mégis gyökerében változtatja meg a kijelentést. Mint tudjuk, Hamlet halálát sem követte néma csend. A síron túl, vagy más értelmezésben *td* valóságában, vagy éppenséggel az elmúlása utáni időben se telepszik meg a csend. Mintha állandóság lenne, nem változna semmi.

³³⁶ FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban...*, i. m., 38.

³³⁷ William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*, Arany János-fordítás, Ötödik felvonás, 2. szín

A szintén Hamlet témára írott mű (*Hamlet, holdta után*) „Nincs új a Nap alatt!” bibliai eredetű (Préd 1,9) szövege is a dolgok változatlanságát, ismétlődését állítja tárgykörébe. Minden, ami volt, ugyanaz, és ami elkövetkezik, az is ugyanaz lesz, semmi új nem történik. Az idézett szöveghelyek felől szemlélve olyan, mintha az elmúlás misztikusságának lecsupaszítása, deszakralizálása történe meg. Mintha a vers *td*-je azt mondaná ki, hogy a saját halál tapasztalata nem sokban különbözik a több milliárd előtte lévő és utána eljövendő ember halálától.

A *Honi Képregényke* rajzvers-sorozat az előbbiekhöz hasonlóan módon érzelmi felindultságot kerülve, semlegesén vall saját létének végéről. Az életből való kilépés, valamint a „sírban lét” könnyűségének elgondolását járja körül a „képregényke” négy kockából álló sorozata.

Honi
Képregényke (I)
Sírmat ápolják...



Hányomra mondogatam (II)
én ezt életemben!



(III) Az első ibolya-jász



Az élet ez (IV)
1. (Nehéz!)



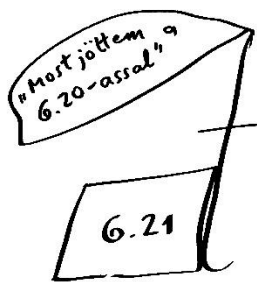
4. Holott ily egyszerű után alulról
-rospelenaribofát, val
bi kell várni:



A számozott képkockák mintha megfordítanak az időrendet: a sír ápolásának tárgyilagos ábrázolásával indul, a földalatti mozdulatlansággal folytatódik, majd végül az élet nehézségének megállapításával és a föld alá kerülés három fázisával zárul. A négy szakasz központi magvát nyelvünk egyik halálra használt eufemizmusa, az „Alulról szagolja az ibolyát” kifejezésünk alkotja. Az „ibolya-jószagon túli” lét, a „végre nem megyek sehova” állapot mozdulatlansága kívánatos könnyedséggel kecsgett az élet nehézségeihez képest. A saját halál víziója szinte viccé válik az ibolyás párhuzam következtében, így itt is megállapítható, hogy szégyentelen ábrázolásmódról van szó. Ez pedig maga után vonhatja a befogadó megborzongását.

Tandori következő két rajzverse szintén profanizálja, és groteszk köntösbe bújtatja a halál közeledtét. Az *Egy perc az élet*, valamint a kötet hátlapján helyet kapó párverse a címben szereplő kijelentés szó szerinti értelmezése – azaz a 6.20 és 6.21 között megtörténő lét – révén mutatnak rá a rohanó életen való sopánkodás fölöslegességére.

Egy perc az élet



1992



EGY GONDOLKODÁS
ATLASZA
7 000 000 000 : 1

A monogram motívum *t*-jének megjegyzése, miszerint „most jöttem a 6.20-assal”, a sírkőként értelmezhető *d* kockatag hasával keretezett 6.21-es számban testesíti meg a címben ígértet. Míg a kezdősor (megegyező címe miatt) Komár László *Egy perc az élet*³³⁸ romantikus táncdalának könnyedségét juttathatja eszünkbe, addig a szövegbuborék tartalma egy pontos időponttal megjelölt vonatút (mint életút) kontextusát sejteti, amihez szintén köthető egy ikonikus dal, a Bergendy Együttestől a *6.20-as*³³⁹ című száma. A 6.20-as jelölés egyben

³³⁸ KOMÁR László: *Egy perc az élet*

https://www.youtube.com/watch?v=RfaPFPfMKQ&ab_channel=MusicOfHungaroton (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

³³⁹ Bergendy Együttes: *6.20-as*

https://www.youtube.com/watch?v=Fh2d6zrSiNo&ab_channel=BergendyEgy%C3%BCttes-Topic

szimbolikus tartalommal is bír, hisz behozza a mű kontextusába a '90-es évek budapesti szólását. A „nem vagyok műveletlen” jelentéssel bíró, közszájon forgó mondás azonban eredetileg negációban használta a kifejezést: „Nem most jöttem a 6.20-assal”. A 6.20-as vonattal a fizikai munkások futottak be a pályaudvarra, az irodisták valamivel később kezdtek, így az említett mondat az ő szellemi fölényüket hangoztatja. Ha a Tandori-mű vonatkozásában nem is tartjuk magunkat szorosan a szólás értelméhez, annyit mindenképp érdemes megjegyezni vele kapcsolatban, hogy egy korai (akár az élet hajnalára vonatkoztatható), sokak számára ismerősen csengő kezdést jelöl, ami egy szintén korai véget vonz maga után.

Valószínűsíthetően mindenki került már olyan helyzetbe, amikor átbukott az illendőség tűréshatárán, és rosszalló tekintetek mellett megkapta a „Vannak dolgok, amivel nem szabad viccelni” – okító mondatot. Az esetek többségében az elmúlás témaköre is azok közé tartozik, aminek kapcsán felülírja a humor megnyilvánulási formáit a kegyelet kötelessége.³⁴⁰ Tandori saját halált tematizáló monogram-versei meglehetősen megdöbbentő képalkotásuk révén mégis képesek semmissé tenni ezen megragadhatóságot és megértést gátló védőkorlátot. Ez a gesztus érhető tetten az életutat, mint vonatutat és annak végállomását megragadó alkotásban is.

Az *Egy perc az élet* továbbírásának tekinthető, hátlapon szereplő, *EGY GONDOLKODÁS ATLASZA* képaláírást tartalmazó, szintén 6.20 és 6.21 közé zárt létet megjelenítő mű, mely szófelhőjének szövege a következő: „túlélésekről akkor beszélj, ha már meghaltál. 6.20”. Fried István felfedezte, hogy a t-ből felszakadó kijelentés kapcsolatban áll Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségével*, mégpedig Tandori (Parnasszus folyóirat 2007-es nyári számában megjelent) *Hajnali halálfélelem* című versének közvetítésén keresztül. A kapcsolódást az alábbi sorok átírata adja: „mit is csinálók? mit teszek? / jaj, mit tegyek, jaj, meghalok, / nyegleségeket nem / fogok / mondani többé / ekképp, / *hogy túlélésekről még / ne beszélj, amíg meg nem haltál, / és hogy nem elég / unni a város minden szögletét, / még bele is kell halni*”³⁴¹ A hátlapon szereplő vers kapcsán még további két dolgot érdemes megjegyezni.

(Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

³⁴⁰ Nem ritka jelenség a költőknél, hogy megverselik saját haláluk vízióját. Gondolhatunk itt Petőfi Sándor *Szeptember végénjére*, Kosztolányi Dezső *Őszi reggelijére* vagy akár Oravecz Imre *távozó fa* és Orbán Ottó *Az éjnek rémjáró szaka* című kötetére. A hagyományvonalról elmondható, hogy inkább az időskori költemények sajátosságaként jelenik meg a saját halál megelégedése: távolságtartással, nem várt, de mégis véstesen közelgő „elmúlásként” jelenik meg. Tandori ide sorolható verseihez leginkább Petri György *Amíg lehet* című kötetének ironikusan megjelenített, „öneltemetés” gesztust tartalmazó költeményei állnak a legközelebb. Hasonlóképp borzongást váltanak ki a befogadóból például a *Halálomba belebotlok* vers könnyed rímű, négyosztagos sora mögött rejtőző „halálvallomások”, a *Bach kapcsán* ironikus fordulata („Mint anyaöl várja már régtől, / hogy visszafogadja a sír. / Tudom, ez a poén úgy serceg, mint a zsír, / no de én magam volnék a tepertő, / s most értem jött a Halál, s letepert ő!”) vagy a *Búcsúzás* végnapokat megjelenítő zárata („mint inyenc a húsos cubákokat / – csontig lerágom végnapjaimat”).

³⁴¹ Vö. FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban ...*, i. m.

Az egyik a csupa nagybetűvel írt „gondolkodás atlasza” autopoetikus megnyilatkozás, a másik pedig az alá feljegyzett arányszámok (7 000 000 000 : 1), , amelyek a kötet kontextusa felől szemlélve létösszegző gesztusként értelmezhetők. A számsor egy térkép méretarányára emlékeztet, azonban fontos különbség, hogy Tandori esetében fordított arányokról beszélhetünk. A „gondolkodás atlaszában” nagyításról van szó (gondolatfolyamok, összefüggések, dilemmák felnagyításáról), mivel itt 7 milliárd aránylik az egyhez. Fried ezen gesztuspárban létösszegzésre irányuló törekvést vél felfedezni:

„zárás, az összegzés, hiszen ez a kötetegészre viszonylag könnyűszerrel vonatkoztatható: az 50 + 1 év alatt rajzba, gondolattöredékbe, képversbe kívánczó töprenkedések egyetlen, vastos kötetbe foglalva, különös tekintettel a messzire vezető folyamatra, a föltérképezés lehetőségét kínálják föl az értelmezőnek. [...] [A] *t* szárából fölagazó zászlóba jegyzett aforizma, valamint az egymást követő, netán egymást módosító időjelölés, nem is szólva az akár enigmatikusnak tetsző számtani példáról, amely lehet osztási művelet, egy arány leírása, az 1, az *én* viszonya zömhöz, a sokhoz.”³⁴²

Az autópoetikus megnyilvánuláson túl ironikus nyelvfilozófiai kommentár is található a *td* betűpárral operáló rajzversek között. Tandori Wittgenstein *Tractatus*ának legismertebb (mondhatni a „túltárgyalás” révén már közhellyé vált) passzusát idézi, miszerint „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”



Tandori önértelmező esszéiből kiderül, hogy jól ismerte Wittgenstein episztemológiáját. Nyelvfilozófiájával kapcsolatban az 1999-es *Keletbe-fült kísérletek* című írásában vallja meg nézeteit. Szorosan szövegekvető értelmezés helyett átformálja, és sajátos tartalommal tölti meg

³⁴² *Uo.*, 36.

a fentebb idézett mondatot. Meglátása szerint „Witti” három fontos dolgot mond.³⁴³ Először, hogy létezésünk (és önkifejezésünk) nem a világ, hanem csak annak határa. Másodsor, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Végül pedig azon állítását emeli ki, miszerint csak a boldog, filozofikus élet a helyes. A rajzvers gondolati magvát képező idézetéhez fűzött megjegyzéseit érdemes tüzetesebben is megvizsgálni. Ezzel kapcsolatban a következőket írja:

Azt mondja továbbá Witt: amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Ez témánkba vág, hiszen a „jobban-létezés” fogalmát (henye szó ugyancsak) a legjobban írja körül. A magam mondása erre:

„Aki jobban VAN, mint ahogy viselkedhet, ne viselkedjék”.

Haiku formába lehet törni, s ennyit a „versformákról”; árnyalatnyit vannak csak „odébb”, mint a közléstartalmak (ergo: a tartalom ugyanolyan erőtlén, mint a forma, két erőtlenség erősíti egymást „Nyugat” és „Kelet megnyilvánuló” világában:

Aki jobban VAN,
mint ahogy viselkedhet,
ne viselkedjék.³⁴⁴

A *Keletbe-fült kísérletekből* vett idézet egyfelől Witt és *td* között zajló párbeszéd átfordításában segít, másfelől a tördelés kiemelt szerepének detektálásában. Amennyiben Witt megnyilvánulását a létezésfokra tett kijelentésként értjük, annyiban a szövegbuborékban megjelenő nagybetűs, dupla felkiáltójellel zárt ironikus felelet értelmezhető a viselkedés hiányának megnyilvánulási formájaként. A lét mértékének felfokozottsága, valamint a társadalmilag elvárt magatartásforma mellőzése megvilágíthat mélyebb igazságokat. Jelen esetben a beszéd esetlegessége mellett rávilágít elkerülhetetlen voltára. A vers abszurd vonalát erősíti továbbá, hogy pont a sírként megtestesülő „monogram alak” szólal meg, akinek alap vonása a hallgatás, a síron túli csend lenne.

Az „Aki jobban VAN,/ mint ahogy viselkedhet,/ ne viselkedjék” mondat haikuvá tördelése világossá teszi, hogy Tandori értelmezésében a forma épp annyit tesz a mű jelentésrétegéhez, mint a tartalom. A wittgensteini passzus szakaszolása során keletkezett enjambement-ok fókuszba helyezik a *lehet* és a *kell* kettős viszonyát. Egy lehetőség meg nem valósulására egy *kell* szóban megtestesülő kötelesség a felelet. Tandori kommentárjával mindez a beszéd alapvető természetére mutat rá. A szövegbuborék tartalma háromféleképpen

³⁴³ Vö. TANDORI, *Keletbe-fült...*, i. m., 9–10.

³⁴⁴ *Uo.*

értelmezhető: egyfelől az előtte elhangzottak helyesléseként, másfelől ironikus megjegyzésként Witti kijelentésére („ez aztán a beszéd” – értelemben), végezetül pedig rámutatásként, mintegy definícióként. Meglátásom szerint a korábbi kötetek tükrében az utóbbi a legindokoltabb.³⁴⁵ Innen nézve a beszéd (tágabb értelemben a kommunikációnk) alap tulajdonsága, hogy mindig kevesebbet mondunk, mint amit valójában közölni szeretnénk, annak okán, hogy a diskurzusban megragadni kívánt tartalom alapvetően idea természetű. A mondatokban elillan a szubsztancia, de jobb híján nem tudunk mit tenni, beszélünk, és viseljük megnyilvánulásunk paradox voltát.

Bár a versbe vett nyelvfilozófiai gondolat napjainkra már közhelyszerűen hat, úgy vélem a rajzvers rekontextualizáló megjelenítése révén frissé vált, és új tartalommal telítődött, akár csak a folyó-hasonlat fókuszú rajzoknál.

Wittgenstein Tandorihoz hasonlóan használta a rajz egyedi jelentésteremtő szerepét, munkái plasztikussá tételére nem egyszer használta a kézjegyet őrző vonalakat. Relevanciája így túlnyúlik az elemzett művön, képről vallott nézetei fejezet egészére nézve érvényesek. A *Filozófiai grammatikában*³⁴⁶ hosszan foglalkozik a képjelentés problémakörével. Nyíri Kristóf a wittgensteini vizualitás precíz és lényegretörő összefoglalását adja a *Képek mint eszközök wittgenstein filozófiájában* című dolgozatában. Összegzésében a *Filozófiai grammatika* következő gondolatait emeli ki:³⁴⁷

A 145. oldalon Wittgenstein így ír: „Képzeljünk el egy jelekből álló nyelvet, »absztrakt« nyelvet, olyanra gondolok, amelyik idegen számunkra, amelyben nem érezzük magunkat otthon, amelyben, ahogy mondanánk, nem gondolkodunk ..., és képzeljük el ezt a nyelvet egy mondhatni egyértelmű — az ábrázolandók perspektivikusan festett képeiből álló — képnyelvre történő fordítás által értelmezve.” A 163. oldalon két föltűnő megjegyzés: „Bármi bárminek képe lehet: ha a kép fogalmát megfelelően kiterjesztjük.” És: „A gondolkodás egészen képek rajzolásához hasonlítható.” A 164. oldalon ezt olvassuk: „ahhoz, hogy a kép mondjon számomra valamit, nem szükséges, hogy reá tekintve szavak jussanak eszembe. Mert hiszen a képnek kellene a közvetlenebb nyelvnek lennie.” A 165. oldalon következik: „A kép tehát önmagát mondja nekem. – S hogy mond nekem valamit, az abból áll, hogy benne tárgyakat ismerek föl valamely jellegzetes csoportosításban.”³⁴⁸

³⁴⁵ Ezt az olvasati lehetőséget erősíti az *Ördögglakat* kötet bevezetőjének következő gondolat is: „A szavak azért vannak, mert különben nem tudnánk egymásnak mit mondani. Mikor rájöttem, hogy a rajzok is, rajzolgatni kezdtem.”

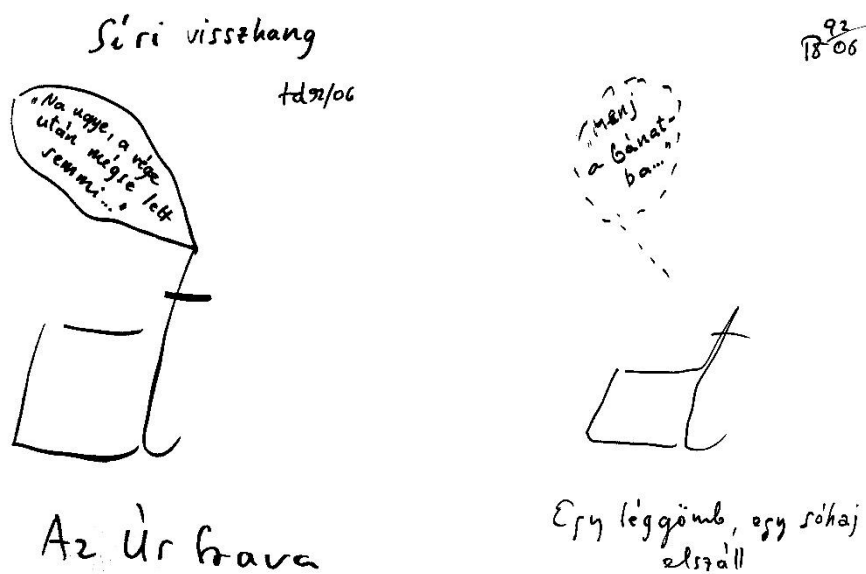
³⁴⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, = *Schriften 4.*, szerk. Rush RHEES, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969.

³⁴⁷ Az oldalszámok Wittgenstein *A filozófiai grammatika* című művének oldalaira utalnak.

³⁴⁸ NYÍRI Kristóf, *Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, *Világosság* 2002/1., 5–21.

A fenti összegzésből az *Ördöglakat* vonatkozásában egyrészt a gondolkodás és a képek rajzolásának paralel működését tartom kiemelt fontosságúnak. Tandorinál hasonló analógiára találhatunk az „Egy gondolkodás atlasza” megnevezésben. Másrészt a rajz közvetlensége, nyelvhez nem mérhető és át nem fordítható voltának gondolata mutat rokonságot. Vélekedésem szerint ennek okán lehet olyan magas fokú sűrítettségre képes a rajz és az írás együtteséből összeálló rajzvers.

A következő két alkotás szintén az elmúlás témaköréhez kapcsolódik. Míg az „Egy léggömb, egy sóhaj elszáll” főszövege egy dühtől fűtött kijelentés jelen idejű távozására utal, addig a *Síri visszhang* halál utáni múltidő bölcsességével vall a „semmiről”.

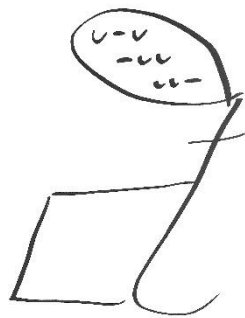


Az *Egy léggömb...* érdekessége, hogy az *Ördöglakat* többi versétől eltérő a központi monogram-motívum vizuális megjelenítése. A *t* és *d* közös szárából egy (bezáratlan) égbe mutató hegyesszögű háromszög keletkezik, ami türe emléketető formája okán a vers terében tartja a léggömb kipukkadásának vibráló feszültségét. A szófelhő lufivá transzformálása és szaggatottsága révén távolodásra, elmúlásra utaló vonala is eltér a kötet megszokott ábrázolásmódjától.

A *Síri visszhang* esetében nem egyértelműen eldönthető, hogy a lap tetején vagy a lap alján lévő sor tölti be a cím szerepét. Jelen esetben ez azért tekinthető releváns kérdésnek, mert amennyiben *Az Úr Szavát* vesszük kezdőpontnak, annyiban a *td* monogram átalakul az *Úr* jelölőjévé, és ezzel a szövegbuborékban lévő idézet az isteni ígét képviseli. Ha a *Síri visszhangot* tekintjük a rajzvers címének, akkor a „Na ugye, a vége után mégse lett semmi...” ironikus mondatkezdemény a sírkő mögül visszaszóló *td* szövege. Ez esetben az *Úr* válasza

csupán jelölve van, azonban valójában tartalmilag kitöltetlenül marad. Meglátásom szerint az utóbbi tekinthető az érvényes értelmezési útnak.

A monogram-versek alcsoportjának elemzését két irodalmi természetű mű bemutatásával zárom. Különösen hangozhat verselemzések kapcsán külön kitenni az irodalmi jelzőt, azonban az *Alszom egy verset*, valamint a *Mégis-Függelék* esetében azért tartom említésre méltónak, mivel autopoetikus elemeikkel a kötet egészének megírtságára, alkotásmódjára vonatkoztathatóak.



Alszom egy verset

92
18/06

„Ez szellemkönyv volt.”

MÉGIS-FÜGGELEK

(fü-kellék)

lovaknak és angyaloknak

06/07

Az *alszom egy verset* a (fentebb már említett) *Versreszelő*vel mutat rokonságot, hisz mindkettő a vers működésének elemi részét próbálja megragadni, – amit a ritmusban talál meg. Míg a *Versreszelő* jellemzője, hogy a versteremtő lüktetést létező és fiktív verslábakkal fejezi ki, addig az *alszom egy verset* szófelhőjének négymorás verslábai között csak daktilussal (— u u), anapestussal (u u —) és amphibrakhisszal (u — u) találkozhatunk. A hosszú és rövid szótagokat jelölő képletek erőssége, hogy zeneiségük mellett erős vizualitást is hordoznak magukban. Tulajdonképpen úgy tartalmazza a líra alapvonalait, hogy verbális tartalma közben „üresen” marad, így a jelentés (a befogadó aktív szerepének követelményével) a hangzóság és képiség kettőséből teremődik meg. Mit mond el mindez a versírásról? Az *alszom* kifejezés az alkotói folyamat spontaneitását emeli ki, hisz akkor inkább csak álmunk „rabjai” vagyunk, mint irányítói. Ezt alátámasztja a ’60-as évektől induló, a 20. század második felében csúcsonló világ- és nyelvfelfogásban megmutatkozó átalakulás, melynek során a nyelv (urallhatatlan) alkotótársként lép a költő mellé. Bókay Antal azt írja a posztmodern poétikáról, hogy „megjelenítő-megjelenített viszony radikálisan véletlenszerűvé válik, azaz olykor

elcsúszik egy mélységesen fragmentált valóság leképzése irányában, máskor megszűnik mindennemű megjelenítés, és a nyelv a maga materialitásában működik, illetve maga a hang, a beszélői hozzáállás lesz változékony. Az egész jelentérendszer meghatározó pozíció ilyenkor olvasatává válik, a hermeneutikai-grammatikai megértés retorikailag felülíródik.”³⁴⁹

A *Mégis-Függelék* felé se lehet a megszokott hermeneutikai-grammatikai szemlélet felől közelíteni. A többi monogram-vershez képest meglepően sok szöveges elemet tartalmaz, melyek széttartó jelentésréteget ragadnak meg. Egy függelék jellegű művel kapcsolatban támasztott prekonceptiónk, hogy a kötet vége felé (a záróverset követően) helyezkedik el, azonban az *Ördöglakatban* középen kap helyet, ezzel is jelezve, hogy ne a köznapi jelentést várjuk tőle. A címként értelmezhető sor körüli vonalak egy szögre felakasztott tábla körvonalait adják ki, amely így tautologikusan jeleníti meg a függelék (mint kifüggesztett dolog) jelentését. Emellett egy hangzáson alapuló szójáték is társul mellé: „függelék” – „fű-kellék”. A zárójelben jelzett fű, valamint a monogramot közrezáró fücsomó-rajzok Tandori visszatérő motívumai, melyek gyakran a sakkversekre és a ló motívumra való utalást is magukban hordozzák.

Záró mondatában egy ajánlást tartalmaz a mű, ami meglátásom szerint nemcsak az adott oldalra érvényes, hanem az egész kötetre vonatkoztatható, hisz már a fentebb említett *Mondókában* is kulcspozícióban jelent meg az ördöggel ellenpontoszó angyal kifejezés („Ördöglakat, / angyalhinta: / van-e rá tinta?”). Ezenfelül szintén autopoetikus gesztusként értelmezhető az idézőjelben szereplő kezdőmondat („Ez szellemkönyv volt.”), mely analógiát mutat a kötet „gondolat atlaszként”³⁵⁰ való definiálásával, valamint a benne szereplő alkotások konceptuális művészetként való értelmezésével.

A kézi rajzból és kézírásból összeépülő alkotások elemzése során igyekeztem tartani magam Fried István (fejezet elején idézett) meglátásához, miszerint a kötetben szereplő rajz és szöveg párosok nem adnak könnyed azonosítási lehetőséget, így az első értelmezési lehetőség elfogadása helyett mélyebbre kell ásni, hogy feltáruljon a valós jelentésréteg. A Héri- és monogram-téma körüljárása után úgy vélem, az *Ördöglakatban* lévő rajzversek kettős kódolásuk és fogalmi természetük révén a konceptuális művészethez közelítenek a leginkább. A metafora szerepébe lépő képi jelek sokszor tautologikusnak tűnhetnek, azonban a szoros „olvasat” során feltárul, hogy képesek újat mondani a már túltárgyaltak, közhelynek tűnő tartalomról (mint például a folyó-hasonlat). A kötet sajátos arculatában erős ellentét feszül, mely a kézírás (naplószerű) intimitásából és a nyomtatás révén adódó univerzalitásából,

³⁴⁹ BÓKAY Antal, *A líra az ezredfordulón - poétikaelméleti szemszögből*, Alföld 2000/2., 40.

³⁵⁰ A hátapon szereplő „Egy gondolkodás atlasza” megjegyzés alapján.

irodalmivá válásából fakad. Fried ezen egymásnak feszülést a következőképpen oldotta fel: „Amit látunk, az csak »másodfokon« Tandori Dezső kézírása, valójában e kézírás »lenyomata«, könyvterjesztés céljából elkészített változata. S ez a könyvforma, ez a bekötött, megtervezett, képszerkesztett, nyomdailag előkészített változat teszi lehetővé azt, ami önminősítésként a kötet élén áll: »50+1 év válogatása«.”³⁵¹

³⁵¹ FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban...*, i. m., 28.

2. A rajzversek helye a vizuális költészetben

Hogy a nyelv lenne a régi város! Vagy úgy, ezért
merészelhetek én efféléket rajzolni. Wittgenstein ismét
megoldja az összes kérdést. Nyílt titok, zárt evidencia
marad továbbra is: a madár? vagy a tojás?

(Tandori Dezső)³⁵²

Ingadozó fogalomhasználat jellemzi a Tandori életművében jelenlévő, a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő szó-kép alakzatok megnevezési kísérleteit. Átfogó elemzésük és hermeneutikai vizsgálatuk szempontjából nehezen megállapítható, hogy a képzőművészet vagy az irodalom tárgykörébe tartoznak az ide sorolható alkotások. Amennyiben feltárásukhoz az intermedialitás felől közelítünk, fókuszpozícióba kerül, hogy hol helyezkednek el a vizuális költészet hagyományvonalán, valamint annak a kérdése, hogy a verbalitás vagy a vizualitás irányába mozdulnak-e el ezen verbovizuális alkotások. Ennek megállapításához először a terminushasználat megvilágítása szükségeltetik, majd a képvers műfaj különféle alakzataihoz való kapcsolódásának vizsgálata, illetve pontos pozicionálása a 20. századi izmusok szövevényes kölcsönviszonyában.

A terminushasználat két irányvonal mentén határolható körül: egyfelől a szerző önértelmező esszéiben megjelenő fogalomháló révén, másfelől a szakmai visszhangban megjelenő definíciós kísérleteken keresztül. Tandori több helyütt is elemzi saját vizuális alkotásait, írásaiban legtöbbször medialitásukra utalva többszavas, kimondhatatlanság problematikájára adott reakcióként írja körül e kettős kódolású alkotásokat. Néhol rajzként vagy rajzolatként hivatkozik rájuk, máshol pedig versként, rajzversként vagy rajzossá tett költészetként.

Az 1999-es *Keletbe-fült kísérletek* elmélkedés folyamában a következőket jegyzi meg Tandori a kézzel készült rajzos, szöveges alkotásai kapcsán:

Tudni kell, hogy azok is, ezek is „segédegyenesek-görbék”, „jobb-híján-rajzolatok” csak. „Nem jó, de jobb híján a legjobb”. Ez utóbbi: szellemeskedésnek is minősíthető. Vagy ha valaki huszonöt ilyet csinált (jött neki ilyen 25), az többet teljesített szellemileg, mint aki csak szerves szövegeket, történeteket, birsalmákat írt le stb. (két képtelen véglet, de nem mellőzhető gondolat). Versekről lévén szó, zavarbaejtő lehet [...]”³⁵³

³⁵² TANDORI, *Rajzok, képversek, i. m.*, 4.

³⁵³ TANDORI, *Keletbe-fült...*, i. m., 27.

Miután „jobb-híján-rajzolat”-ként definiálta, az esszékötet későbbi részében már *rajzvers*ként hivatkozik az efféle műveire. Később így utal rájuk (minden magyarázatot mellőzve): „Függelékbe teszem a »Feltételes« rajzverseit. Kommentárt nem kívánnak, az Olvasó »addigra« már jócskán elboldogul velük.”³⁵⁴

Tandori a 2003-as *Lábon vett filozófia. Zen vagy sem* című kötetben szintén kísérletet tesz e mediális művek műfaji körülhatárolására. Egyértelmű elhatárolódást tesz a grafikától, míg lényegi vonásként az erős gondolati természetüket határozza meg: „Fogalmam sincs, hogy... ám itt álljunk meg. Amit elmondhatok, »lerajzolhatok«, a fogalmak határán jár, rajzba nem megy át valóján, hiszen ahhoz nekem Leonardónak, Dürernek stb. kellene lennem. Hogy rajzolni merjek. Sosem rajzoltam.”³⁵⁵ Az önértelmező kötet további oldalain szintén kérdésfelvetésként, megoldatlan dilemmaként jelenik meg a rajzos, kézírásos alkotások műfaji hovatartozása. Először kérdőjelek közé helyezi a rajz fogalmát „Nagyon sok kérdés megoldhatatlan itt. [...] (Ha rajzról van még szó! rajz fogalma is kétségessé válik. Rajzok ezek?)”³⁵⁶, majd a következő oldalon egy felsorolással adja meg a kétesé tett fogalom nyugvópontját: „Marad a fogalom és a rajz, a szó és a stb.”³⁵⁷

Az ugyancsak 2003-ban megjelent *Két kísérlet (I. A kör négyszögesedésének kérdésköréről)* című tanulmányában a homokórás rajzai kapcsán a *képvers* univerzális definíciójával határolja körül e műveket. Így ír róluk: „Mivel pedig »Vázlatok homokórára« címmel már írtam jó harminc-harmincöt éve képverset (csináltam szöveges rajzolatot).”³⁵⁸ Egy oldallal később (a Tandori munkásságában gyakran visszatérő paradoxon) a kör négyszögesülése kapcsán *rajz-szövegek*ként utal a geometriai alakzatok transzfomációját vizuális és fogalmi síkon is kódoló alkotásaira. A laza vonalakkal egymás mellé felvázolt kör és négyzet rajza fölött a következő magyarázat szerepel: „Végre beugrottam a szerintem legjobb rajz-szöveg (rajz-fogalom) változat. Ahogy én kedvelem; s a felső cím azért lehet ez, mert az olvasó már tudja, mi a kérdés [...] Ez komplex, ugye.”³⁵⁹

A Híd hasábjain 2009-ben megjelent, a *MAGAM: RÓL. Gondolkodni: költészetben a leginkább* című esszéjében Tandori egyértelműsíti és egyben tovább élesíti a rajzversek intermediális keretrendszerét. Babits Mihály *Esti kérdése* alapján készített vizuális alkotása

³⁵⁴ *Uo.*, 57.

³⁵⁵ TANDORI Dezső, *Lábon vett filozófia ...*, i. m., 10.

³⁵⁶ *Uo.*, 14.

³⁵⁷ *Uo.*, 15.

³⁵⁸ TANDORI Dezső, *Két kísérlet (I. A kör négyszögesedésének kérdésköréről)*, Tiszatáj 2003/5., 49.

³⁵⁹ *Uo.*, 50.

kapcsán megjegyzi, hogy „Ebben a rajzossá tett költészetben egy gondolati változat kezd élni.”³⁶⁰

Az idézetben említett rajzvers érdekessége, hogy egyetlen betűt sem tartalmaz, csupán kontextusában (a babitsi vers révén), s ezáltal fogalmiságában költői. Egyetlen nyelvi jelként értelmezhető része a vízszintesen fekvő és függőlegesen meredező fűszálak rendezett sorából összeépülő ismétlőjelek, melyek a pretextus zárósorainak dilemmájára utalnak („miért nő a fü, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?”). *A sakkfeladvány* című verséhez fűzött megjegyzése (mely a négyzetrácsos rajzon és a címen túl egyetlen szöveges sorból áll: {Megfejtés: Mi lesz a 65. mező?!}) a korábbiakhoz hasonlóan egyértelmű definíció helyett a kettős kódolás (verbális és vizuális) kiemelésén keresztül – a maga bizonytalanságában – határozza meg az említett alkotást. Így ír *A sakkfeladványról*: „A rajz (félíg képzöm. alkotás, félíg vers) saját magában gondolkodik (brr), én sakkban (brr), de a szó jó használata szerint: ebben a »feladványban« fejeztem ki a feladatokkal és a gondolható megoldásokkal kapcsolatos »véleményemet«”³⁶¹

Míg Tandori a *rajz*, „*jobb-híján-rajzolat*”, *vers*, *rajzvers*, *képvers*, *rajzossá tett költészet* kifejezések ingadozó fogalomhasználatával hivatkozik az egyes alkotásokra, addig a szakirodalomban szintén megfigyelhető a bizonytalan terminushasználat jelensége. Bedecs László monográfiájában³⁶² *képvers*ként, *kalligram*ként és *vers-rajz*ként kerülnek említésre ezen művek.

Fried István a teljes egészében kézírás és rajz elegyéből felépülő *Ördöglakat* kötet formai körülhatárolásával kapcsolatban a következő megjegyzéseket teszi: „szavas-rajzos kötet lényege is (legalább távolról) megcélozható: a versszerűség kritériumai összhangba kerülnek az írásképpel, azaz a vélemény meg az aforizma és a képvers egyként olyan közlést szolgál, amely *formaként*, megalkotottságként a felszíni jelentéshez »mögöttes« tartalmat szervez.”³⁶³ A „szavas-rajzos” kötetdefiníció után az egyes művekre *rajz*ként, illetve a *szöveg-rajz* szóösszetétellel reflektál. Az összetételben lévő egyedi szóalkotás jelentősége, hogy kiemeli a szó és a rajz egyenrangúságát és elválaszthatatlanságát a formában. Frieddel ellentétben Gyulai Zoltán az *Ördöglakatról* szóló recenziójában³⁶⁴ nem olvasztja össze a két kódolási lehetőséget, néhol *vers*ként, néhol pedig *rajz*ként hivatkozik rájuk. Jánosa Eszter a *Mindenki szigettel*

³⁶⁰ TANDORI Dezső, *MAGAM: RÓL. Gondolkodni: költészetben a leginkább*, Híd 2009/1., 4.

³⁶¹ *Uo.*, 6.

³⁶² BEDECS László, *Beszélni nehéz – Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Kijárat, Budapest, 2006.

³⁶³ FRIED, *Egy életmű szóban-rajzban...*, 27.

³⁶⁴ GYULAI, *i. m.*

foglalkozó írásában³⁶⁵ a *rajzvers* kifejezést használja, akárcsak egyes önértelmezéseiben Tandori. Buday Bálint (Tóth Ákost követve) *ideogrammaként* definiálja az *Ördöglakatban* szereplő mediális alkotásokat. Terminológiáját a következőképpen indokolja:

A műfaj alatt azokat az írásjel-rajz alakzatokat értjük, melyek a betűk és írásjelek figuralitását kiaknázva szerveződnek képpé, ami által egy kettős, vizuális és verbális befogadásra adnak lehetőséget a néző/olvasónak. Tandori terminológiájával ezeknél a rajzverseknél (kvázi a szöveg képeként értelmezhető alkotások) egy olyan erős [...] viszony teteleződik szöveg és kép között, amely megszüntetni látszik a két médium egymástól függetlenített értelmezhetőségét azáltal, hogy a kép az írásjelek felismerése következtében válik valaminek a képévé.”³⁶⁶

A recepcióban tehát a Tandori által használt *vers*, *rajz*, *képvers*, *rajzvers* kifejezések mellett megjelent a *kalligram*, *vers-rajz*, *szöveg-rajz*, *ideogramma* elnevezés is. Az említettek közül a kizárólagosan vizuális vagy verbális tulajdonságra vonatkozó definíciókat hiányosnak vélem. A *kalligram* vagy *képvers* problematikusságát összegző jellegében látom, azaz hogy magába foglalja a figurális képvers, a tipografikus vers, a konkrét vers, a lettrista vers, a talált vers, a síkvers, valamint az ábravers alakzatát is, ennél fogva túl tágas a pontos meghatározáshoz. Az *ideográfiát* ('fogalomírás') és az *ideogrammát* ('fogalmat jelentő írásjel a képírásból fejlődött (pl. óegyiptomi, kínai) írásrendszerekben') mint kultúrtechnikát történeti determináltságuk révén érzem pontatlannak. Jól sejteti a mediális műveket meghatározó konceptuális jelleget, azonban ókori gyökerekre utaló jelrendszer lévén hiányzik belőle az avantgárd újításának, formabontásának felhangja. A *vers-rajz* és a *szöveg-rajz* idegenül hatnak, problematikusságuk a magyar nyelvhasználattól való elrugaszkodásukban rejlik. Általános névadási stratégiának tekinthetjük, hogy először a formát vagy tematikus érintkezést meghatározó fogalom áll, majd ezt követi – az egyszerre műnem és műfaj jelölő – vers kifejezés (például tájvers, hosszúvers, képvers, szabad vers, létösszegző vers, önmegszólító vers). Az egyéni kézjegy lenyomatát is magukon viselő verbovizuális művek megnevezésére a (Tandori Dezső és Jánosa Eszter által is használt) *rajzvers* kifejezést vélem a legalkalmasabbnak, így a disszertációban is ezen terminussal hivatkozom rájuk. Meghatározásom szerint a vizuális költészet alfajának tekinthető rajzvers definíciója a következő: *A rajzvers a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő, konceptuális természetű verbovizuális verstípus, mely képi jellegét a*

³⁶⁵ JÁNOSA Eszter, „Tárt-tér a lény-s-lény közt” Szubjektív tér és etikai dimenzió Tandori Dezső élet-művében a Mindenki sziget című rajzvers alapján, Új Forrás 2016/2., 56–65.

³⁶⁶ BUDAY, i. m., 78.

figurális beírtság helyett, a szavaktól elkülöníthető, a szöveggel mégis szerves egységet képező konkrét rajzok révén nyeri el.

Megfigyelhető, hogy míg a kalligrammák és a képversek, amelyek szintén a vizuális költészet kategóriájába tartoznak, jelentős szakmai visszhangot értek el, addig a rajzversek recepciója sokkal visszafogottabb. Ennek okán elengedhetetlennek vélem a tágabb kontextus vizsgálatát, amely egyrészt a rokon műfajok feltérképezése felől tehető meg, másfelől pedig a korszakban jelenlévő irányzatok eszmei háttérének megvilágításán keresztül. Bár kétségtelenül hozzátartozik a távoli gyökerek vizsgálata is a (Kibédi Varga Áron fogalmával élve)³⁶⁷ szó-és-kép viszonyok felfejtéséhez, jelen írásomban a széttartás elkerülése végett nem kívánok visszamenni sem i. e. 2700-ig a hieroglif írás vizuális rendszerének elemzéséig, sem i. e. 4. századi görög kéziratokban található urna alakot beíró megemlékező szövegekig, sem a barokk irodalom rózsaverseinek, rejtvényeinek és kubusainak bemutatásáig.³⁶⁸ Rövid áttekintésemben a 20. század vizuális költészeti hagyományára és hatásmechanizmusára térek ki.

A vizuális költészet és a képvers kifejezést legtöbbször egymás szinonímájaként használja a szakirodalom a (javrészt avantgárd és neoavantgárd) képvers-alakzatok összefoglaló elnevezéseként. A vizuális költészet alfajának tekinthető a képvers, a szabadvers, a konkrét vers, a mintaköltészet, a kombinatorikus költészet, az experimentális költészet, a figuratív kalligramma, az ábravers, a számvers, a betűvers, a lettrista mű, a plakátvers, a szöveges fotóintervenció, a talált költemény, a tipográfiai költemény, a síkvers, – és meglátásom szerint a Tandori-féle rajzvers is.³⁶⁹

A 20. század első felében több helyen is kísérleteztek a költészet vizuális elemekkel tarkított megformálásával. Világirodalmi viszonylatban Johanna Drucker³⁷⁰ mindennek négy meghatározó terepét különíti el. Első próbaterepként az orosz futuristák alkotásait (Vaszilij Kamenszkij „ferro-konkrét” versei, Ilja Zdanevics nyelvkísérleti költészete, El Liszickij és Alekszander Rodcsenko grafikai formakísérletei) jelöli meg. Ezek a szervezettségük egyediségével kitűnő szövegek a „nyomdai betűszekrény tartalmát tekintik grafikai nyelvük

³⁶⁷ Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 300–320.

³⁶⁸ A képvers első magyar megjelenéseinek kiváló összefoglalója található a Kilián István által szerkesztett antológiában: *A régi magyar képvers*, szerk. KILIÁN István, Felsőmagyarország Kiadó–Magyar Műhely Kiadó, Miskolc–Budapest, 1998.

³⁶⁹ Vö. SZ. MOLNÁR Szilvia, *Vizuális költészet vagy képvers? A képvers-értés szempontjai a magyar irodalomtörténet-írásban*, *Iskolakultúra* 2001/10., 26–38.

Vö. Johanna DRUCKER, *Experimentális, vizuális és konkrét költészet: történeti kontextus és alapfogalmak*, ford. SZEKERES Andrea, *Helikon* 2003/4., 366–388.

³⁷⁰ DRUCKER, *i.m.*

meghatározó formaelemének. [...] [M]agasnyomás ólomszedésen alapuló nyomdatechnikájára épülnek, felhasználva a tipográfiailag adott vízszintes, függőleges és átlós elemeket. Ennek nyomán megjelenésükben van valami szigorúan formális, jellegében erősen szervezett és hatásában erőteljesen grafikai minőség.”³⁷¹ Drucker a verbovizuális kísérletezések második meghatározó terepének az 1900-as évek első évtizedeinek Párizsát tekinti, benne Apollinaire kalligrammatikus verseivel és Pierre Albert-Birot plakátverseivel. Ezek újdonsága, hogy a „szavak elrendezése által felismerhetővé tett képi formák erőteljes használata mutatkozik”.³⁷² A kísérletek harmadik műhelyét az Filippo Tommaso Marinetti nevével fémjelzett olasz futuristák képezik. Marinetti vizuális jellegű alkotásmódjának sajátossága, hogy próbálkozott a költői nyelv reduktív jelölési rendszerét használni, valamint alkotásaiba matematikai szimbólumokat és alakzatokat is bevont. Munkáit „tipográfiai változatosság, elenyésző mértékű képiség és nagy fokú kaotikusság jellemzi.”³⁷³ Drucker szerint a futuristák „kisajátítják a tömegmédiák és a közkultúra problematikáját, a nyelv mint képi anyag történetét pedig a huszadik századi avantgárd költői gyakorlatának részévé teszik.”³⁷⁴ A vizuális költészet negyedik meghatározó avantgárd irányzatának a dadaisták tekinthetők. Drucker Tristan Tzara és Raoul Hausmann munkáiban látja a kép és szöveg találkozásának legmeghatározóbb terepét: „kivágással és ragasztással, zsarolólevélszerű tipográfiával létrehozott műveik azt a dadaista műtípust fémjelzik, amely a kollázsolás érzékenységére építve teremti meg a létező nyelvi anyagokból újrakombinált költői szöveg létfeltételeit. Ezeknek a poliglott és polimorf verseknek a vizualitása alapvetően a nyelv társadalmi-közösségi jellegét hangsúlyozza, s a költői megnyilatkozást a nyelvi kifejezés sajátos, ámbar esetleges megnyilvánulásaként demonstrálja. E tekintetben líraiság- és szubjektívitélességének mértéke minden más avantgárd gyakorlaton túltesz.”³⁷⁵

A vizuális költészet hazai virágzása szintén az avantgárdra és a neoavantgárdra tehető, azonban gondolatiságának továbbélése a modern és posztmodern poétikában is megfigyelhető. Az avantgárd képviselői mellett az azonos időben alkotó, ám avantgárd irányzathoz nem kapcsolható szerzőknél – mint például Nagy László, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Utassy József – is találkozhatunk képverssel. A figurális kalligrammjaik fő jellemzője, hogy írásképpükkel erősítik meg tartalmukat, azaz a beírtságuk alakzata egyben a szöveges tartalom „tautologikus” újramondása. A magyar avantgárd irodalmából Kassák Lajos és Barta

³⁷¹ *Uo.*, 367.

³⁷² *Uo.*, 368.

³⁷³ *Uo.*

³⁷⁴ *Uo.*

³⁷⁵ *Uo.*, 369.

Sándor képverseit, valamint Tamkó Sirató Károly konkrét költészeti költeményit érdemes kiemelni. A 20. század második felének vizuális kísérletezői közül (Tandori mellett) Papp Tibor, Zalán Tibor, Géczi János, Petőcz András, Szombathy Bálint és Ladik Katalin neve emelhető ki a hosszú listából.

Meglátásom szerint a rajzversek alakulástörténetére a lettrizmus, spacializmus, konceptualizmus, valamint szerializmus eszmerendszere volt a legnagyobb hatással, így a következőkben ezen irányzatok bemutatására szorítkozom.

A kísérleti vagy experimentális költészet különféle irányzatai a hagyományos irodalmi, képzőművészeti és zenei műfajok határterületén jöttek létre. Fő törekvésük arra irányult, hogy az egymástól elszakadt művészeti ágak között újra megteremtsék a kapcsolatot. Az írásjegyeket nem pusztán jelként, a gondolat helyettesítőjeként képzelik el az irányzat alkotói, hanem formai megjelenésüknek, térbeli elhelyezkedésüknek is hangsúlyos szerepet tulajdonítanak.³⁷⁶ A kísérleti költészet kategóriájába sorolható, P. Garnier nevéhez fűződő spacializmus, vagy más néven a térbeli költészet irányzata, mely az írásjegyek és írásjelek háromdimenziós elrendezését helyezi a fókuszba, valamint a lettrizmus, azaz a betűköltészet, mely a betűkkel és kalligráfiával dolgozó festészeti és grafikai irányzatot jelöli.

Bár az *Ördöglakatban* szereplő intermediális természetű rajzversek előzményének tekinthetők a lettrizmus és a spacializmus törekvései, leginkább mégis a konceptuális művészettel rokoníthatóak, hisz alapvetően fogalmi természetűek. Az azonos szinten lévő vizuális és verbális elemek egymást kiegészítő játékból adódik össze a gondolati (néhol irodalmi, néhol filozofikus kontextusú) tartalom megformálása. A szöveges egység nem értelmezhető pusztán címként, a grafikus sík szintén túlmutat az illusztráció repetitív jellegű megjelenítésén. Tandori önértelmező esszéjében túllép az 1960-as évek második felében minimalizmusból kialakult concept art irányzatán, és rajzos műveit a modernebbnek vélt szerializmus fogalmával jelöli meg. A visszatérő motívumok újabb és újabb kombinációjának működését a *Balkon* folyóiratba írt kétrészes önértelmező esszéjében határolta körül. *Duchamp Duchamp után* alcímmel megjelent esszéje Thierry de Duve *Kant after Duchamp* című könyvének gondolati íve mentén építette fel.³⁷⁷ Ebben a következőképpen vall rajzverseiről: „A konceptualitás egyszerű, laikusoknak tetszetős példája a maibb szerializmus. (Lásd ábráink.) Ha megteremtjük a kontextust, benne konceptuálisan alakíthatók a tárgyak.”³⁷⁸

³⁷⁶ Vö. <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/experimentalis-kolteszet/> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

³⁷⁷ TANDORI Dezső, *Mindenki palackszáritó sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, *Balkon* 2005/1. TANDORI Dezső, *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.* = *Balkon* 2005/1.

³⁷⁸ TANDORI, *Mindenki palackszáritó... , i. m.*

Már a korábbi kötetek verbóvizuális alkotásainál is megfigyelhető, hogy egy-egy széria kontextusát egy filozófus közismertté vált szállóigéje (melyhez egy viszonylag banális analógiát működtető motívum is kapcsolódik) vagy más alkotó jellemző motívuma adja. Ilyen például Hérakleitosz esetében a „Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” szövegű töredék, valamint a vizuális síkon megjelenő hullámvonal összekapcsolása, és permanens rekontextualizálása.

A verbális sík a legtöbb esetben nem segíti az egyértelmű megfeleltetést, a rajzhoz kapcsolódó cím vagy kommentár az értelmezéshorizont leszűkítése helyett újabb és újabb összefüggésrendszer feltételezésére, szeriális kompozíciók megalkotására készíti az olvasót. Az egyes oldalak sorozatosságuk révén „más képekkel is összekapcsolódnak, bevonva ezzel más, egyébként első ránézésre hozzá nem kapcsolódó rajzokat az összefüggésrendszerbe, ezáltal a szavak hiába látszanak egyértelműsíteni a rajzon látottakat, a rajz maga a jelentéshalasztódás eszközévé válik, amennyiben egy végpont nélkül szerteágazó utalásrendszerbe kapcsolódik.”³⁷⁹ A szériák alkotásának tendenciája Tandori későbbi vizuális köteteiben is felfedezhetőek. A 2018-as *Nincs beszédülésben*, a 2021-es már posztumusz megjelent, de még a szerző aktív közreműködésével készült *Leplusztulás, felplusztulásban*, valamint a megjelenés előtt álló, „most már csak néz beszédem” című kötetben szintén a sorozatosság révén válnak a költészet részévé a kézírásos, rajzos alkotások.³⁸⁰

Tandori mediális alkotásai ellenállni látszanak annak, hogy tisztán nyelvként, tisztán képként, tisztán kinetográfiai lenyomatként konceptualizáljuk őket. A betűk és írásjelek teresítése éppen az írás médiumára, a mondhatóság és kimondhatóság problematizálására való reflexió lehetőségét képes megteremteni azáltal, hogy a képiség kiküszöböli a túl direkt jelentésképzést. Tétjük elsősorban mégsem egyszerűen a nyelvi kétely örökös újratematizálása, hanem a gondolat játéka.

³⁷⁹ BUDAY, *i. m.*, 79.

³⁸⁰ A (Tisztatáj gondozásában) megjelenés előtt álló „*írásbeliség, írásjeliség*” című Tandori-kötet szeriális motívuma például Gertrude Stein rózsája. Textuális és grafikus megidézése szintén az ismétlés és a variabilitás elemiségét hivatott kihangsúlyozni. Az amerikai költőnő 1913-as *Sacred Emily* című rövid mondatokkal töredeztetett „zakatoló” versének alapeleme az anafora, a körkörös ritmikusság és a hangzásbeli ismétlés; meghatározó sora (mely a Tandori-vers intertextusának tekinthető) a „Rose is a rose is a rose is a rose.” Stein *Hogyan íródik az írás* című esszéjében írja az ismétlésről, hogy azért fontos kérdés, mert valójában képtelenek vagyunk rá, hisz csak újabb és újabb variációkat hozunk létre, amelyek sosem egyeznek egymással. A variánsok közelsége azonban fenntartja a figyelmet és mozgófilmese jellege, a kimerevített pillanatok csekély különbözősége okán közelebb vezet a dolgok lényegéhez. Tandori-szeriái is megközelíthetőek ebből az irányból, és így feltáruhat a befogadó számára a költőóriás alkotásmódjának sajátos vonulata.

Vö. Gertrude STEIN, *Hogyan íródik az írás*, ford. ERDÉLYI Annamária = *A filozófus az amerikai életben*, szerk. BECK András, Tanulmány Kiadó, Budapest, 1995, 105-113.

3. Kitekintés

A mondhatatlan:
 motozhatatlan,
 csak-nincs-zseb-se alakban.
 Ha nincs felettem,
 ha nincs mögöttem,
 alattam, se mellettem.
 A mondhatatlan
 nincs se alattam,
 nincs-alakban, alakban.

(Tandori Dezső)³⁸¹

A régi magyar irodalom alkotásai között nagy számban találhatunk kézzel írott műveket, esztétikusan elhelyezett sorokat, a mondanivalót alátámasztó formába beírt verseket, valamint illusztrációként szolgáló rajzokat. A könyvnyomtatás megjelenése előtt az írók kézjegye természetes velejárója volt a szövegeknek, akárcsak a vizualitás és verbalitás erőteljes kapcsolódása. A magyar rajzvers gyökerei visszanyúlnak Szenczi Molnár Albert kitűnő kubusaiig, Jannus Pannonius és Balassi Bálint képverseiig, valamint Kozma Mihály rózsaverséig. Világirodalmi kiindulópontját több kutatásban visszavezetik egész az ókori barlangrajzokig, faragott jóscsontok jelszerű ábráiig, valamint a piktografikus, ideografikus írások kialakulásáig.³⁸² Minél természetesebb a rajz jelenléte a kódexek és barlangfestmények idejében, annál meglepőbb a könyvnyomtatás elterjedésének korszakában, valamint a 21. század digitális forradalmában.

Illusztráció és rajzvers

Az 1960-évek utáni irodalomban az avantgárd és a neoavantgárd vizuális költészetén túl is megfigyelhető a gondolati tartalom többsíkú kifejezésére való törekvés, a szövegek grafikus elemekkel való színezése, rétegessé tétele. A kortárs irodalomban ismét egyre több olyan kötetben találkozhatunk, ahol a lírai (vagy épp prózai) művek mellett képek is szerepelnek a kötetben. Ez a jelenség érhető tetten például Erdős Virág *Világító testek* (2016) vagy *Ötven plusz* (2018) című négyzet alakú képes-verses gyűjteményeiben, ahol a saját készítésű fotók ugyanúgy szerves részét képezik a kötetnek, mint a néhány soros versszövegek.

³⁸¹ TANDORI Dezső, *Weöres-igyekezetem*, Eső 2009/3., 8.

³⁸² Vö. NAGY Pál, *A vizuális költészetről = A régi magyar képvers*, szerk. KILIÁN István, Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Miskolc – Budapest, 1998, 7.

A mesekönyvek esetében szintén gyakran együtt jár a kép és szöveg kettőse. Összetartó egységet képeznek, főképp, ha az író, a tipográfus és a grafikus egyazon személy. Ilyen együttállásról beszélhetünk Quentin Blake karikaturista könyvei vagy Ivan Bilbin szecessziós mesekönyvei kapcsán. A kortárs magyar irodalomban is találkozhatunk vizuálisan telített, kettős kódolást kívánó mesekönyvekkel, – többek között ilyen alkotás a Mosonyi Aliz által írt és Háy Ágnes által rajzolt *Mesék Budapestről* vagy a Lackfi János írta és Lackfi Margit rajzolta *Szakimesék*. Világirodalmi viszonylatban különösen közel érzem a rajzversekhez Kenneth Patchen, amerikai költő mesés karakterű festett verseit ('painted poem'), mint a képi és lírai egység szétválaszthatatlan egységeit.

Mindezek után, megkerülhetetlen a kérdés tisztázása, hogy hol húzható meg az illusztrált versek és a rajzversek közötti határvonal. Korábban a vizuális költészet alcsoportjába tartozó, intermediális természetű, rajzos és írásos elemet is tartalmazó verstípusként definiáltam a rajzverset. Bár az illusztrált versek esetében is beszélhetünk rajzos és szöveges (akár kézírásos) egység egy lapon való megjelenéséről, és ezzel párhuzamosan azonos idejű befogadásáról, azonban a verbális és vizuális rész keletkezési ideje és legtöbb esetben az alkotója is eltér egymástól. Kibédi Varga Áron kategorizálásában szó-és-kép viszonyát tekintve az illusztráció másodlagos viszonyt jelent, mivel a szó és a kép egymást követve jelennek meg.³⁸³ Ez azt vonja maga után, hogy a később megjelenő elem a korábbinak redukciója, a róla tett „állítás” révén tehát uralja az eredetét (ezzel kergetve szemantikai dilemmába a befogadót). Ha a szó előzi meg a képet, „illusztráció” -ról beszélhetünk, míg, ha a kép előzi meg a szót, Kibédi szerint az „ekphraszisz” vagy a „Bildgedicht” a megfelelő fogalom a viszony megjelölésére.³⁸⁴ Bármilyen viszonyrendben is kövesse egymást szó és kép, az előbb említett kategóriák mindenképp eltérnek a rajzversektől az időbeliség tekintetében. A rajzversek esetében az alkotás és a befogadás aspektusából is szétválaszthatatlan egységet képez a mű verbális és vizuális rétege: szó és kép a konceptuális tartalom egyidejű „megtestesítői”.

Tandori Dezső, Weöres Sándor és Nagy László

Tandorinál a rajzversek első kötetbe rendezett, teljes ciklust kitöltő tematikus egysége az 1983-as *A feltételes megálló* című kötet *Zárványok* ciklusában jelent meg. Ebben az időszakban két másik kézírásos-rajzos verseskötet is megjelent, melyek akár a rajzversek előzményeinek vagy

³⁸³ KIBÉDI, *A szó-és-kép viszonyok...*, i. m.

³⁸⁴ *Uo.*, 310–311.

rokon jelenségeinek is tekinthetők: az egyik Weöres Sándor kézírásos könyve (1981), a másik Nagy László posztumusz kiadott *Kísérlet bánat ellen* (1980) című könyve.

Weöres és Tandori gyermeki látásmódjában, lételméleti kérdéseket fejtegető attitűdjében, kísérletező alkotásmódjában rejlő rokonságot nemcsak az irodalomtörténészek fedezhetik fel könnyűszerrel, hanem már az említett költők is tudatában voltak mélyen gyökerező hasonlóságuknak. Weöres például állatbarátként (sőt jelen esetben állatfüggőként) érzi kettejük lelki rokonságát, és a Kortárs hasábjain 1981-ben megjelenő, Tandorinak címzett költeményében a következő baráti felütéssel indítja sorait:

Kedves verébpapa,
 mert sose mindegy és semmise mindegy
 semmi (de mért nem mindegy, ha semmi?)
 például te a verebeiddel / és én a macskákkal, nem tudunk
 utazni, mert mi lesz az álla-
 tokkal akkor, miféle álla-
 potba (kerülnek) kerülnek³⁸⁵

Tandori több ízben is elismerőleg ír Weöres költészetéről. 1977-ben az egybegyűjtött írások megjelenése kapcsán visszaemlékezik első találkozásukra, aminek alkalmával mély benyomást tett rá vitájuk, mely során a költőóriás a teljesség-fájává nőtt szemében. Így idézte fel a találkozást a Tiszatájban megjelenő esszéjében:

Aztán – ennek is jó tíz éve – egyszer személyesen is találkoztam Weöressel, hallhattam „elégedetlenségét”, láthattam udvariasan őszinte, tanító legyintését... miről is volt szó? Talán bizonyos „tragikus hegyesszöveget” emlegetett ideálként (életmű-ideálként) bizonyos fiatal poéta, „a teljes körből eredendően és evidensen kiharított cikkelyt” vagy mit. Legyen a költő, mondta erre Weöres, éppen ellenkezőleg, barackkal, dióval, fügével, mindennel beoltott almafa, körtefa, trópusi ilyen meg olyan, mindenféle fa; legyen – hadd legyen – a termés minél teljesebb kör. Az a sokkal fiatalabb, egykori vitapartner látja: ő maga sosem változhat ilyen teljesség-fájává, mint amilyen maga Weöres³⁸⁶

Tíz évvel később, a költőtárs ars poeticája kapcsán szintén elismerő, a vers esszenciáját átérző hangon vall Tandori:

Igen, ilyennyire közelbe-jön Weöres, az oly igen „örök” költő [...] – szeretettel is, mívesen csakígy etc. –, a hangalak esendőségét tökélyig fejlesztve-mutatva, a

³⁸⁵ WEÖRES Sándor, *Tandori Dezsőnek*, Kortárs 1981/ 8., 220.

³⁸⁶ TANDORI Dezső, *Weöres Sándorról. Az egybegyűjtött írások ürügyén*, Tiszatáj 1977/1., 70.

„tartalom” azonnali-gyakorlati használhatóságáról sokszor önként lemondva – [...] Weöres Sándor verses élete-műve ilyen.³⁸⁷

A két költő rokonlelkűsége miatt nem érzem tévútnak az *Ördöglakattal* párhuzamba állítani, és akár kötet párjának tekinteni *Weöres Sándor kézírásos könyvét*. Mindkét kiadvány megtöri a szokványos könyv formátumot, és a téglalap helyett négyzet alakú lapokból állnak össze, a bennük rejlő alkotások befogadása pedig vizuális fókuszot kíván meg. Bár előfordul, hogy az egyes művek párbeszédbe lépnek egymással (akár egy motívumon keresztül, akár a szemközti elhelyezkedés révén), alapegységnek mégis minden esetben az oldal tekinthető. Akárcsak egy festménynél vagy grafikánál, a „vászon” arányos, esztétikus megtöltése a cél, az alkotások határai erősen korlátozottak, nem lóghatnak át a szomszédos területre. Mindkét rajzos versgyűjteményre jellemző, hogy teljes egészében kézírással készült, melyek mellett szabadkézi rajzok tűnnek fel. Fő különbségük a kép és szöveg viszonyában rejlik. Míg Tandorinál az egyszerű vonalrajzok jelként állnak elő, időről időre motivikusan ismétlődnek, és ezzel kvázi szóképekké válnak, addig Weöresnél sokkal inkább térkitöltő elemként, egyes versekhez kapcsolódó, konkrét rajzként jelennek meg, funkciójuk pedig legtöbbször az ábrázolás. Weöres kézírásos könyve javarészt improvizációkból áll, az *Ördöglakat* válogatás kötet, így a tudatos szerkesztettség miatt szorosabb motivikus háló köti össze az egyes rajzverseket. Közös vonásuk a szövegek rövidege, a szójátékok magas száma, a töredékesség, valamint az elliptikusság.

Weöres Sándor kézírásos könyve Szántó Tibor könyvadományozó gesztusának köszönhetően jött létre. A tipográfussal már korábban is dolgozott együtt, az *Egysoros versek* (1979) című album 77 rövidverse Szántó Tibor grafikáival vált látomásossá. Szántó a korszak legkiválóbbnak vélt költőit megajándékozta egy-egy üres lapokból álló, bekötött könyvvel, és arra kérte őket, hogy írják bele legújabb verseiket. Weöres küldte vissza elsőként, megtöltötte az albumot kézírás és rajz elegyével.

A két részből álló, 240 oldalas kódex-jellegű könyvön 1979. december 28. és 1980. május 14. között dolgozott Weöres. Az első része olyan improvizációkból áll, melyek rögtön (vagy egy-két apró javítás után) a könyvbe kerültek, így szervesen összetartozik a rövid fogalmazvány és az ábrázoló vonalrajz. Néhány oldal akad ugyan, amely eredetileg üresen maradt, és csak később telt meg tartalommal. Ilyen például a korábbiaktól eltérő tollnyomot hagyó íróeszközzel készült *Kétsoros* a 118. oldalon, valamint a 172. oldalon szereplő *A halott*.

³⁸⁷ TANDORI Dezső, *Szabadiskola (7.) Weöres Sándor-kettős*, Jelenkor 1992/7–8., 607.

A 180. oldalon található a rögtönzések utolsó darabja, a *Kettősség*, mely a sötét-világos pár átlójával húzza meg a kötet cezúráját. Ezt követi egy oldalnyi gyerekkori emlékből felsejülő szöveg lejegyzése, a kötet hátralevő része pedig 1978–79. közötti (még publikálatlan) szövegeket tartalmaz.³⁸⁸

Az első egységet lezáró vers datálása 1980. május 10., míg az utolsó oldalon a következő búcsúsorok találhatóak: „Bevégeztem / 1980 május 14 / béke veled”³⁸⁹. Ez arra enged következtetni, hogy a kötet lezárása, a korábbi alkotások válogatásából álló második rész lejegyzése és rajzokkal társítása mindössze négy napot vett igénybe. Az itt található szövegek hosszabbak, hangzósságuk szempontjából „erősebbek”, azonban vizuális oldaluk visszaszorult, így közelebb állnak a vershez, mint a rajzvershez. Mivel esetenként a teljes oldalt kitölti a kézírás, a grafikus elemeknek inkább díszítő szerep marad, nem tűnnek el, azonban néhol hullámvonalra, mintasorra vagy ismétlődő körökre, vonalakra egyszerűsödnek.

Weöres nem képzőművész, egy levelében utal is rá, hogy elemista fokon van rajztudása, így térkitöltő illusztrációinak legfőbb ereje naív ábrázolásmódjukban rejlik.³⁹⁰ Őszinte egyszerűségük illik a gyermekkori rigmusokra, nyelvjátékokra emlékeztető szövegekhez. Az oldalnyi terjedelmű rajzos-verses kompozíciók nem állandósítanak motívumokat, mint Tandori rajzverseiben a hullámvonal, a homokóra vagy a *td* monogram, téri-vizuális szervezettségük azonban meghatározó eleme a benne lévő alkotásoknak.³⁹¹ Az esztétikum mind a keletkezésnél, mind a befogadásnál kiemelt szereppel bír.

Weöres kézírásos könyvéhez hasonlatosan Nagy László posztumusz megjelent *Kísérlet a bánat ellen* című kötetének világát szintén közel érzem az *Ördöglakat* verbovizualitásához. Nagy Lászlónak 1980-ban szinte párhuzamosan jelent meg két albuma: a 1968–1977 között teleírt „spirálos, zöld fedelű, kéziratot füzetek”-ből a *Szárny és piramis*ban jegyzetfüzetek színesebb, grafikusabb oldalai kaptak helyet, a *Kísérlet a bánat ellen*ben pedig a versek születésére utaló, kontextust adó alkotások és szövegtörödékek.³⁹² Az utóbbi kötetnél szintén kézírás és rajz elegyéről beszélhetünk, mint a Tandori-könyv esetében. Az Arany Kapcsol

³⁸⁸ Ezt maga a költő jelzi a kötetben prózai formában: „Idáig improvizációk, fogalmazványok, válogatatlanul és csiszolatlanul, legfőljebb egy-két szónyi javítással. Utólagos bejegyzés csak a 118, 172 és 180 lapszámú. Itt utólagos bejegyzések kezdődnek: versek 1978-79-ből.”

WEÖRES Sándor, *Weöres Sándor kézírásos könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 182.

³⁸⁹ *Uo.*, 241.

³⁹⁰ „Mivelhogy ezek rövid versek, nagyon sok úgynevezett levegő keletkezik körülöttük: üresség. Azt ki kellett tölteni valamivel, és annak ellenére, hogy nem tudok rajzolni, csak olyan elemista fokon, sőt óvodás fokon, annak ellenére rajzokkal töltöttem ki a hézagokat.” WEÖRES, *Egyedül mindenkivel...*, i. m., 395.

³⁹¹ Mivel a versek jelentős része eredetileg is ebbe a kötetbe készült, így az oldalon belüli vizuális elrendezettségen túl az oldalpárok téri elhelyezkedése, egymással való összjátéka is tudatosságra utal, – például az egymással szemközt lévő lapon (130-131. oldalon) található nap és a hold szintén szembenéz egymással.

³⁹² Vö. BODRI Ferenc, *Egy palást kihantolása. Nagy László: Kísérlet a bánat ellen*, Tiszatáj 1981/12., 70–73.

könyvéhez hasonlított³⁹³ albumban egy metaforikus napló képsorába tekinthetünk bele, mely a versek műhelynaplóit, összefirkált kéziratokat és rajzos irodalmi gondolatáradatokat tartalmaz. Nagy László pályája elején festőnek és grafikusnak készült, így a *Kísérelt...*-ben található grafikák távol állnak a naivitástól, vonalaik erősek és jól irányzottak, a legtöbb helyen önállóan is, a szöveglábak támogató ereje nélkül is megállnak.

³⁹³ Vö. BODRI Ferenc, *Szárny és piramis. Nagy László rajzainak és képeinek albuma*, Tiszatáj 1981/5., 83–86.

4. A kettős kódolású alkotások befogadói pozíciója

Hiába füröszted önmagadban,
Csak másban moshatod meg arcodat.
Légy egy fűszálon a pici él
S nagyobb leszel a világ tengelyénél.

(József Attila)³⁹⁴

A rajzversek esetében egyrészt a gondolkodás és a képek rajzolásának paralel működését, másrészt a rajz közvetlensége, nyelvhez nem mérhető és át nem fordítható voltának megragadását tartom esszenciális elemnek. A verstípus alá sorolható alkotások kettős (verbális és vizuális) kódolásuk, fogalmi természetük révén a konceptuális művészethez közelítenek a leginkább. A metafora szerepébe lépő képi jelek sokszor tautologikusnak tűnhetnek, azonban a szoros „olvasat” során feltárul, hogy képesek újat mondani a már túltárgyaltnak, közhelynek tűnő filozófiai téziszről.

Mint fentebb megállapítottam az *Ördöglakat* című kötet intermediális természetű rajzversei előzményének tekinthetők a lettrizmus és a spacializmus törekvései, azonban leginkább a konceptuális művészet (concept art) rokoníthatóak fogalmi természetük révén. Az azonos szinten lévő vizuális és verbális elemek egymást kiegészítő játékból adódik össze a néhol irodalmi, néhol filozofikus kontextusú (fogalmi természetű) tartalom. Tandori önértelmező esszéjében ennek okán lépett tovább a concept art megnevezésen, és használta inkább a szerializmus kifejezést művei hatásmechanizmusának vonatkozásában.

A rajzversek esetében a kézírásos, azaz a verbális síknak tekinthető egység jellemzően nem segíti a képi jel egyértelmű megfeleltetését, – a rajzhoz kapcsolódó cím vagy kommentár az értelmezéshorizont leszűkítése helyett újabb és újabb összefüggésrendszer feltételezésére, szeriális kompozíciók megalkotására készíti az olvasót. A betűk és írásjelek teresítése éppen az írás médiumára, a mondhatóság és kimondhatóság problematizálására való reflexió lehetőségét képes megteremteni azáltal, hogy a képiség kiküszöböli a túl direkt jelentésképzést. Tétjük nem csupán a nyelvi kétely örökös újratematizálása, hanem a gondolat játéka is, melynek során a befogadó aktív résztvevőként (jóformán alkotótársként) fedezheti fel a sorozatosságból adódó szerteágazó utalásrendszer kapcsolódási pontjait, és konstruálhatja meg belőlük saját mentális kompozícióját.

³⁹⁴ JÓZSEF Attila, *Nem én kiáltok* = József Attila összes versei, szerk. DOMOKOS Máttyás, Osiris, Budapest, 2006, 167–168.

Tandori verbovizuális alkotásai esetében nemcsak az irodalomtörténeti kontextusháló felvázolása állítja kihívás elé a szakavatott „olvasót”, hanem a verstípus pontos megnevezése és definiálása is. Mint ahogy azt *A rajzversek helye a vizuális költészetben* című fejezetben már bővebben kifejtettem, a terminushasználat kutatása során azt figyeltem meg, hogy Tandori a *rajz*, „*jobb-híján-rajzolat*”, *vers*, *rajzvers*, *képvers*, *rajzossá tett költészet* kifejezéseket használja önkomentárjaiban, a recepció pedig (a Tandori által használt fogalmakon túl) *kalligramként*, *vers-rajzként*, *szöveg-rajzként*, *ideogrammaként* hivatkozik a rajzos-szöveges alkotásokra. A felsorolt kifejezések közül – a költő által is használt – a vizuális költészet alfajának tekinthető *rajzvers* kifejezést találtam a legpontosabbnak. Definícióját a következőképpen határoztam meg: *A rajzvers a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő, konceptuális természetű verbovizuális verstípus, mely képi jellegét a figurális beírtság helyett, a szavaktól elkülöníthető, a szöveggel mégis szerves egységet képező konkrét rajzok révén nyeri el.*

Zárásként elengedhetetlen az „alkotótársá” váló befogadó pozicionálása, és lehetséges olvasási stratégiájának tárgyalása. Mint ahogy Tandori is jelzi az „Olvasóm! Lapozó Nézöm!” megszólítással az *Ördöglatat* kezdetén, befogadójának egyszerre kettős szerepbe kell helyezkednie, hogy műveihez közelebb kerülhessen. Egyazon időben szükséges magára húznia a verbális beállítottságú olvasó pozícióját, valamint a vizuális beállítottságú műértelmező pozícióját. A mediális alkotások esetében az olvasói hanglétesítés felfejtéséhez Paul de Man *antropomorfizmus* fogalma vezethet közelebb. Az antropomorfizmus de Man értelmezésében már nemcsak trópus, hanem azonosítás is a szubsztancia szintjén. „Az egyik entitást fölcseréli egy másikkal, és ezáltal a fölcserélésük előtt egyedi entitások létezését implikálja, valamit valami másnak *vesz*, amit aztán *adottnak* lehet tekinteni.”³⁹⁵ Ez a képek, jelek, vizuális elemek vonatkozásában azt jelenti, hogy a képit felcseréli egy „értelemre”, egy fogalomra.

A mediális alkotások által megkívánt olvasási stratégia elemi részét képezi a dualitás, egyfelől az ironikusságot és játékosságot magába foglaló beállítottság révén, másfelől magában az iróniában feszülő kettősség révén. A görög eredetű (‘eironeia’) *irónia* szó jelentése ’valamit változtatni’, ’csalni’, mely tulajdonságok megtalálhatóak a belőle alakult helyettesítésen alapuló retorikai alakzatban is, melynek alapja, hogy az ellenkezőjét mondjuk, mint amit gondolunk. A minden jelenségekben jelenlévő kettősség feszültségét felerősíti, hogy egyszerre társulhat hozzá a tragikum és a komikum esztétikai minősége. Az irónia fogalmával foglalkozó

³⁹⁵ Paul DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem: válogatott írások*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 371.

írások sora hosszú³⁹⁶, ami azonban a rajzversek szempontjából mérvadó, az a modern és a posztmodern irónia új elemében keresendő: a nyelvben való elemi kételyben. Wittgenstein kijelentését követően, mi szerint „Az embert gyakran becsapja egy szó. Például az a szó, hogy tudni.”³⁹⁷, nemcsak a költő alkotófolyamatában van jelen a nyelvvel való permanens küzdelem, és az uralhatóságában, megmunkálhatóságában rejlő kétely, hanem az olvasó befogadásának is szerves részét képezi. A kételyek közt fogant szöveg magával vonja a befogadó bevonását a bizonytalanság diskurzusába, amely kritikus, folyton újraértelmező, nyughatatlan attitűdű (nyugvópont nélküli) olvasót eredményez. Tátrai Szilárd pragmatikai szempontú meglátása alapján az „irónia alkalmazásával lehetővé válik az implicit értékelés: a megnyilatkozó kétségbe vonja az ironikusan mondottak eredeti kiindulópontjának (értékelési centrumának) megfelelőségét, helyénvalóságát az adott diskurzusban, és egyúttal az általa ajánlott értékelési centrum adekvátabb voltát implikálja, amelyhez általában leginkább kritikai attitűd kapcsolódik.”³⁹⁸ Meglátásom szerint az *Ördöglakat* rajzversei pont ezen kritikus, ironikus olvasásmódot követelik meg, melynek során az olvasó szemei előtt mindvégig ott lebeg a beszélő én és a nyelvi közölhetetlenség kételye.

Bár Tandori önértelmező esszéiből az derül ki, hogy (az esetek többségében) a költői szándék alapján komolyság és logikus rend uralja rajzos alkotásait, azonban humorról telített nyelvi világuk, megszólaltatott beceneveik (mint Witt, Héri), groteszk vonalvezetésük mégis megnyitják az utat az ironikus olvasási stratégia előtt. Emellett nem egy önironikus gesztus is található a rajzversek motívumai között, ilyen például az öntemetőként és sírként használt *td* monogram, melynek humoráról maga a költő is vall a *Keletbe-fült kísérletek* című könyvében.³⁹⁹

A posztmodern paradigmaváltás kapcsán sokszor egymás mellé kerül Tandori Dezső és Petri György neve, nincs ez másképp az ironikus szemléletmódjuk esetében sem. Margócsy István Petri költészetével kapcsolatban kiemeli a német romantika tragikusan ironikus látásmódjának szerepét. Véleménye szerint ez az a látásmód, mely

³⁹⁶ Néhány fontos tétel az irónia (szak)irodalmából: Soren KIERKEGAARD, *Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, ford. SOÓS Anita, MISZOGLÁD Gábor, Jelenkor, Pécs, 2014.; Paul De MAN, *Az irónia fogalma* = UŐ., *Eszttikai ideológia*, Janus – Osiris, Budapest, 2000, 175–204.; BACSÓ Béla, „Az iróniáról”, ford. KATONA Gábor = UŐ., *Írni és felejtetni*, Kijárat, Budapest, 2001, 147–166.; Klaus VIEWEG, „A romantikus irónia mint esztikai szépség”, *Pro Philosophia Füzetek* 2004/37., 3–19.; Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Az irónia*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Typotex, Budapest, 2018.

³⁹⁷ John M. HEATON, *Wittgenstein és a pszichoanalízis*, ford. CSERNA György, Alexandra, Budapest, 2000, 34.

³⁹⁸ H. Ujlaki Csilla idézi Tátrai Szilárd *Az iróniáról* című készülő tanulmányából: H. UJLAKI Csilla, *Az irónia magatartásformája és megjelenésének nyelvi alakzatai Petri György költészetében*, *Iskolakultúra* 2007/8-10., 155.

³⁹⁹ Vö. TANDORI, *Keletbe-fült...*, i. m., 105.

[...] ugyanannak az életjelenségnek, tárgynak vagy princípiumnak egyszerre kétfelől (pl. kívülről és belülről, alulról és felülről, a természet felől és a társadalmi megítélés oldaláról stb.) lehetséges megpillantásában és felmutatásában ismeri fel önmagát, az egységes és homogén megítélést mind a dolgok egészére, mind részleteire nézvést lehetetlennek állítja s elutasítja, s az életjelenségeket és princípiumokat ugyanabban az aktusban tünteti fel szétválaszthatatlanul magasztosnak és gyarlónak, tragikusnak és nevetségesnek.⁴⁰⁰

Tandori verbovizuális alkotásaira hasonlóképp érvényesnek érzem Margócsy meglátásait, miszerint az ironikus ábrázolásmódban benne rejlik az életjelenségek többszempontú, ellentétől feszülő megragadása. Ennek okán a kettős kódolású alkotások ironikus olvasói stratégiája szükségszerűen számot vet a humor és a kétely eshetőségével is.

Az ésszerű kételkedés befogadói pozícióján túl jótanácsként, jószerevével használati utasításként állhatnának a rajzversek mellett Gadamer *A játék mint az ontológiai explikáció vezérfonalának* játék és játszó őszinte viszonyáról valló sorai:

Hiszen a játék csak akkor nyeri el célját, ha a játszó feloldódik a játékban. Nem az a komolyság teszi a játékot játékká, amely mintegy kivezet belőle, hanem csakis magának a játéknak a komolysága. Aki a játékot nem veszi komolyan, az játékrontó. A játék létmódja nem engedi meg, hogy a játszó úgy viszonyuljon a játékhoz, mint valami tárgyhoz. A játszó jól tudja, hogy mi a játék, s hogy amit tesz, az „csak játék”, de nem tudja, hogy mi az, amit „tud”.⁴⁰¹

A rajzversek óhatatlanul megkívánják olvasójuktól, „lapozó nézőjüktől” a játékosságot, a cinkos összekacsintást, hogy aminek épp közös résztvevői (azaz az értelmezés aktusának) az egy igenis komoly szabályrendszer követő találkozás, melynek tétje a filozófiai magasságokba való emelkedés.

⁴⁰⁰ MARGÓCSY István, *Petri és az irónia*, Holmi 2001/12., 1663.

⁴⁰¹ Hans-Georg GADAMER, *A játék mint az ontológiai explikáció vezérfonala* = Uő., *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 134.

V. ÖSSZEGZÉS

A mesterséges rendteremtés azonban – egy írásban – *IS* tematizálás, tematizmus. Egzisztencializmusa a cselekvésnek, de nem egzisztencialitás. Így ezek a máshonnet vett darabok ide kerülnek; részletek a fejezetben, az egész, melyből vétettek, egészként lesz a könyv egészében, az egész könyvben. Nincs azonban kiigazítás. Az ilyen kiigazítás egzisztencialitás-fogyatkoztató lenne. És ha már valaminek lennie kell, legyen az: egzisztencialitás. Nem kevesebb.

(Tandori Dezső)⁴⁰²

A disszertáció végéhez érkeve érdemes visszatekinteni a kezdő mottó soraira, mely a jelen kutatás egészére érvényes gondolatot fogalmaz meg: „Munkám irreálisnak látszik, de hát a parány- és csillagvilágról készült fényképek sem azonosak a napi látványokkal, mégis realitás a céljuk, és a tudásnak, s a társadalomnak továbbsegítése.”⁴⁰³ A célkitűzéseim felvázolásakor oly irreálisnak éreztem az előttem álló feladatot, mint amikor valaki a csillagok számlálásának áll neki. Szó és kép viszonyáról, vizuális irodalomról tengernyi tanulmány született már, újra mondásukkal igaz ugyan, hogy a saját tudásom gyarapodott volna, azonban kevésbé lettem volna az olvasó társadalom hasznára. Annál nagyobb öröömre szolgált a felismerés, amikor az előttem álló végtelen szövegtörzsből kirajzolódni látszott az 1960-as évek utáni magyar líra három különös szegmense, melyek eddig még nem kerültek a figyelem középpontjába.

Az általam keretezett, majd verstípusként tárgyalt *rövidvers*, *önarckép-vers*, valamint *rajzvers* a későmodern és a „posztmodern” irodalom mikro jelenségeinek tekinthetők, melyek a korszak nyelvtapasztalatának átalakulásáról, vizualitás felé fordulásáról tanúskodnak. Úgy vélem, hogy az elemzett három verstípus sajátos megszólalásmódja a 20. század medializálódásának fontos lenyomata, így a korszak egészéről is képesek újat mondani. Mindemellett azonban kétségkívül sok „talán” és „esetleg” társul az elemzésükhöz, melyek a művek tömörségéből, enigmatikusságából, kettőskódolásából és a paratextusaikban rejlő bizonytalanságból adódnak. Ennek okán műértelmezéseim sokkal inkább egy lehetséges befogadói út ajánlatának szerepkörét kívánják betölteni, mint kizárólagos érvényű kijelentéseket sorakoztatni a versek mellé.

Míg a fent említett, a dolgozat egészére kiterjedő vezérmondat Weöres Sándortól származik, az *Összegzés* mottóját Tandori Dezső *ÖN(alz)képp* című szövegéből választottam.

⁴⁰² TANDORI Dezső, *ÖN(alz)képp*, Tiszatáj 2015/2., 14.

⁴⁰³ *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 59.

A munkásságuk előtt való tisztelgésen és baráti versváltásaikon túl, a mottó választásom kettejük sokszínűségéből is fakad. A vizualitás kérdésének összetartó ereje mellett Weöres Sándor és Tandori Dezső személye fogja össze *A rövidvers*, *Az önarckép-vers* és *A rajzvers* fejezeteket. Ők azok, akik mindhárom verstípusban alkottak, így a disszertáció szövegkorpuszának sűrűsödési pontja az ő költészetükből tevődik össze. Weöres Sándor egysorosai⁴⁰⁴ meghatározó részét képezik a rövidverseknek, kéziratos könyve⁴⁰⁵ a rajzversek esetében bír kiemelt jelentőséggel, *Önarckép*⁴⁰⁶ és *Önarckép kutyával*⁴⁰⁷ című művei pedig az önarckép verstípusánál töltenek be fontos szerepet. Tandori Dezső alkotásai Weöreshöz hasonlóan hangsúlyosak a dolgozatban. *A rajzvers* fejezet jóformán Tandori egyéni verbovizuális leleményére épül, a fejezet kiindulópontja az *Ördöglakatban* fellelhető rajzos alkotási mód eredetének és rokon kísérleteinek kutatása. A rövidversek esetében a *Töredék Hamletnek* című kötet néhány soros költeményeit érdemes megemlíteni, mint például a *Tévedhetetlenek*, a *Koan III.*, a *P. J. névtáblájára*, az *Edényekből* vagy a *Fürdés*. Önarckép-versé szintén a *Töredék Hamletnek* kötetben jelent meg, *Önarckép 1965-ből* címen.

A disszertáció nem várt hozadéka Tandori Dezső és Weöres Sándor költészetében húzódó rokon szálak felfedezése. Prekonceptióm alapján kettejük alkotásmódja mind a korszak lenyomata, mind az egyéni stílusjegyek szempontjából eltérő, azonban a kutatás közben végzett műelemzések rávilágítottak közös művészi világukra. Ahogy egyre több kapcsolódási pontot fedeztem fel, úgy bomlott ki előttem irodalmi barátságuk, melyről több aposztrófikus vers is tanúskodik. A rajzversek kitekintésénél már idéztem Weöres Sándor Tandorinak írott versét, most álljon itt Tandori Weöresnek írt „hódolata”.

Weöres Sándor! Ne csak az óvodákban!
Ne csak óvatosan, sehogy.
Ne is csak általában, ne is csak speciálban.
Ne az gyarapodjék tovább, ami fogyva fogy.

Ki voltál érthetetlen, jársz már más jegyben.
Grönlandi jegekben, éghajlatváltozásban.
Ha neked hódol bárki, félreérthetetlen.
Speciális, nem is csak általában.

Medvékről, verebokről, mi másról írhattam én.
Vagy a formát gyakoroltam.

⁴⁰⁴ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, I-II., Magvető, Budapest, 1970, 758–763.

⁴⁰⁵ WEÖRES Sándor, *Weöres Sándor kéziratos könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.

⁴⁰⁶ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I.*, Helikon, Budapest, 2013, 272.

⁴⁰⁷ *Uo.*, 265.

Egyebem magam is csak félreérteném,
félremagyaránám az éghajlatváltozást a Holdban.

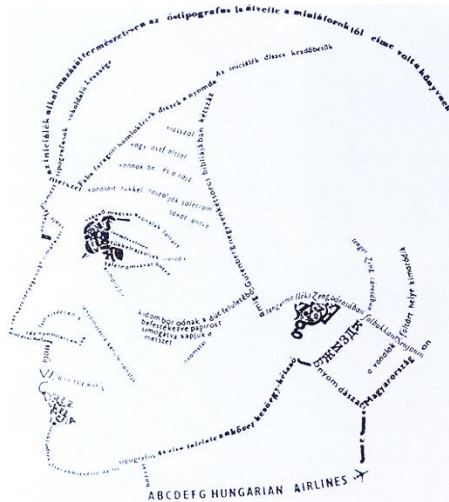
A bakelit vak elit, így értem félre a hírt.
Költőfejedelem, szeretted a Rolling Stones-t?
A Stonehenge titkát, a többi paprikaszószot?
Csípte a szemed, amire azt mondták: „Nosza, csípd”?

Ne csak az óvodákban, légy nálam is haszonra.
Magamban ne sürgessem, mikor jövök, hogy várnám.
Magammal közös-egy az ágyam, nem a párnám!
Tétem a nemcsinálás. **De** ez csak létem volna.

(Tandori Dezső, *Hódolat Weöres Sándornak*)⁴⁰⁸

A fent idézett verset az teszi jelentőssé a disszertáció szempontjából, hogy az *Eső* folyóirat 2010/3-as számában jelent meg egy másik Weöresnek „címezett” mű társaságában, mely a harmadik fejezetben szereplő *Önarckép kutyával* című költeményre reflektál. Ha Tandori és Weöres költészete ily mértékben párbeszédbe állíthatók egymással, érdemes egymásra hatásuk, további intertextuális kapcsolódásuk részletes vizsgálatát elvégezni. Jelen kutatás kereteit már szétfeszítené ezen szál részletes feltérképezése, azonban későbbi terveim között szerepel e kérdéskör felfejtése.

A dolgozat további, nem várt eredményei közé sorolom Nagy László nagyszerű *Önarckép* című képversének a felfedezését.



Nagy László, *Önarckép*⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ TANDORI Dezső, *Hódolat Weöres Sándornak*, *Eső* 2010/3., 17.

⁴⁰⁹ NAGY László, *Önarckép* = *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom*, szerk. SIPOS Lajos, Dunakanyar 2000, Budapest, 1996, 130.

Nagy László vizuális költeményeit kutatva „bukkantam rá” a szavak és a mondatok ívelt vonalaiból kirajzolódó portréra, mely a rajzversek és az önarckép-versek szempontjából is érdekes terepként szolgál. Emellett a korszak nyelvszemléletéről is sokat mond azáltal, hogy önmagát a betűvel, a szóval, a verssel teljes mértékben azonosként ábrázolja. A mű részletes elemzésével még nem találkoztam, így a későbbiekben szeretnék hangsúlyt fektetni az értelmezésére, valamint a kontextushálójának feltárására.

A disszertáció írásának folyamata természetesen nemcsak váratlan, további kutatásra érdemes fejleményeket hozott, hanem a bevezetőben vázolt célkitűzések is eredménnyel zárultak. Úgy vélem, a rövidvers, az önarckép-vers és a rajzvers verstípusának sokszempontú vizsgálatán keresztül sikerült rávilágítanom az 1960-as évek utáni magyar líra egy sajátos vonulatára, melyben különös hangsúllyal bír nyelv és vizualitás versbeli interfunkcionalitása. Bízom benne, hogy a műelemzések hálószerűen összefonódva többek tudnak lenni önmaguknál, képesek olyan versek jelentőségére is rámutatni, melyek eddig nem kerültek az irodalomértő közönség érdeklődésének horizontjába. Remélem, hogy dolgozatom kérdésfelvetései képesek megindítani a szakmai diskurzust az intermedialitásukból adódóan „két szék közé esett” alkotások kanonizációjáról (melyek egyszerre várnak irodalmi és képzőművészeti teoretikust).

A kutatás során több olyan területtel is találkoztam, melyet további vizsgálódásra érdemesnek találtam, mert gazdagabbá tehetnék az líra határterületén lévő verstípusokról való gondolkodást, valamint árnyalnák a *szó-és-kép viszonyok* tág témakörét. A dolgozat kereteit már szétfeszítenék, azonban a tanulmány folytathatósága szempontjából mindenképp feljegyzésre érdemesnek vélem a lehetőségek listáját.

Terveim között szerepel, hogy a rövidversek vizsgálatát kiterjesztem más 20. századi, magyar szerzők egysoros és kétsoros verseire (mint például Parti Nagy Lajos *Szódalovaglásban* (1990) szereplő nulla- (csupán megjegyzésből álló), egy-, illetve kétsoros szövegei, Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* (1968) című kötetének néhány verse (*Tévedhetetlenek; Koan III., P. J. névtáblájára; Edényekből; Fürdés*), a Petri György költészetében elszórtan jelenlévő két- és háromsorosok (*Mondogatnivaló; Büszkélkedés; Építkezés; Lakótelep*), Bertók László *Magyar epigrammák ciklusa (A kettészakadt villamosban, 1987)*, Pilinszky János *Végkifejlet* (1973–74) és *Kráter* (1974–75) című kötetében található kétsoros versek (*Merénylet; Kétsoros; Trónfosztás; Pascal; Kisértés; Vonzásod definíciója; Életfogytiglan*), valamint a haiku műfajának hazai képviselőire is (mint például Beney Zsuzsára, Molcer Mátyásra, Tandori Dezsőre, Erdély Miklósrá, Fodor Ákosra, Kányádi Sándorra, Balla D. Károlyra, Kovács András

Ference). Ezenfelül fontosnak tartom a verstípus 21. századi továbbélését is figyelemmel követni (mint például Németh Zoltán *Kunstkamerája* vagy Erdős Virág *Világító testek* című kötete), illetve a külföldi kontextusát, rokon törekvéseit feltárni (például Yannis Ritsos *Monochorda* című kötete vagy Malcolm de Chazal rövidversei).

Az önarckép-versek vonatkozásában terveim között szerepel, hogy a korszak prózai önarcképeit is tanulmányozom (mint például Fodor Sándor *Önarckép* és Gyárfás Miklós *Önarckép jelmezben* című kisregénye, Domonkos István *Önarckép novellával* című novelláskötete vagy Szigethy Dániel *Önarckép* című regénye.), abban bízva, hogy pontosítani tudom elemzésükön keresztül a *self* verbalizálásának lehetőségeit.

A rajzversek esetében Tandori Dezső utolsó köteteire (a 2018-as *Nincs beszédülésre*, a már posztumusz megjelent, de még a szerző aktív közreműködésével készült 2021-es *Lepusztulás, felpusztulásra* és a 2023-as „...most már csak néz beszédem” című gyűjteményre) szeretném kiterjeszteni a kutatást, mivel ezen kötetek esetében teljes mértékben eltolódik a hangsúly a kézjegyek irányába, a gondolatok fő kifejezőeszközévé a vonalrajzok és kézírásos szöszövények válnak.

Kutatásom szó és kép rokonságából indult ki, így zárósoraimban is szeretnék visszatérni a két médium érintkezési pontjainak kérdésére. A líra peremvidékének általam elemzett szegmensei mind erős vizuális jelleget őriznek magukon. Kibédi Varga Áron rendszertana⁴¹⁰ alapján azonos diszpozícióról beszélhetünk a rajzversek esetében, ahol szó és kép médiuma nem csak hogy egyazon oldalon szerepel, hanem a mű egységében szétválaszthatatlanul összeolvad. A rövidversek Szántó Tibor montázsaival illusztrált köteténél vizualitás tekintetében már elválasztott diszpozícióról és interferenciális viszonyról van szó, hisz kép és szó egymástól elválasztva jelenik meg, azonban erőteljesen egymásra vonatkoznak. Az önarckép-versek vizualitáshoz való kapcsolódása nem határolható egyértelműen körül Kibédi rendszerével, mivel nincs konkrét képi megjelenítése a szavaknak, ezen verstípus a képzőművészetben fellelhető műfaji pandant (portréfestészet) okán, valamint ábrázoló jellege révén fűződik az intermedialitáshoz.

A dolgozat elemzései során világossá vált számomra, hogy kép és szó viszonya szétfeszíti a konkrét megjelenítés kérdését, a szóképeink ugyanúgy magukban őrzik a vizualitás magvát, mint ahogy a vizuális tartalmakat verbalizáljuk magunk számára a befogadás és a

⁴¹⁰ KIBÉDI, *A szó-és-kép viszonyok...*, i. m.

megértés során. Kép és szó komplex viszonyrendszerének tárgyalását Hans Belting ikonológia kapcsán tett meglátásaival zárom, melyek jól szemléltetik a két médium szövevényes viszonyát:

A képek medialitása tulajdonképpen messze túlnő a vizualitás birodalmán. A nyelv szóképeket közvetít, amikor a szavakat saját belső képeinkké változtatjuk. A szavak ösztönzik képzeletünket, míg képzeletünk formálja őket azokká a képekké, amit jelentenek. A képeket közvetítő médium ez esetben a nyelv. [...] A szóképek esetében azonban jól meg tudjuk különböztetni a képet a médiumtól, míg a fizikai és a látható képek esetében ez nem így van. [...] Az olvasás aktuusa azon szerzett képességünkötől függ, hogy különbséget tudunk tenni a szó és a médium között – ami bizonyos tekintetben a képnézésre is alkalmazható, noha általában nem vagyunk tudatában ezeknek a mechanizmusoknak. Amikor a vizuális képeket megkülönböztetjük a médiumuktól, bizonyos szempontból olvassuk is őket. A vizuális médiumok megfelelnek valamennyire az írott nyelvnek, bár nem mentek keresztül egy olyasfajta kodifikáción, mint az írás.⁴¹¹

Disszertációmiban a líra határterületén elhelyezkedő szövegeken keresztül arra a kérdésre kerestem a választ, hogy miben áll szó és kép, nyelv és vizualitás versbeli interfunkcionalitása, egymást átható kölcsönviszonya. Bízom benne, hogy az 1960-as évek utáni magyar líra e sajátos vonulatának elemző bemutatása révén megkezdődik a diskurzus az intermedialitásuk miatt ezidáig kevés figyelmet kapott művekről.

⁴¹¹ Hans BELTING, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra 2008/ősz. <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

Irodalomjegyzék

Szépirodalom

- BANOS János, *Elrozdált tüzek*, Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 1996.
- CSÓÓRI Sándor, *A látogató emlékei*, Magvető, Budapest, 1977.
- CSÓÓRI Sándor, *A tizedik este*, Magvető, Budapest, 1980.
- CSÓÓRI Sándor, *A világ emlékművei*, Magvető, Budapest, 1989.
- CSÓÓRI Sándor, *Lábon járó verőfény*, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- CSÓÓRI Sándor, *Második születésem*, Magvető, Budapest, 1967.
- CSÓÓRI Sándor, *Menekülés a magányból*, Magvető, Budapest, 1962.
- FODOR Ákos, *Gyöngyök, göröngyök*, Fekete Sas, Budapest, 2015.
- FODOR Ákos, *Kettőspont*, Magvető, Budapest, 1978.
- FÜST Milán, *Füst Milán összes versei*, Fekete Sas, Budapest, 1997.
- JÓZSEF Attila, *József Attila összes versei*, Osiris, Budapest, 2019.
- JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei*, I–II., Unikornis, Budapest, 1993.
- KÁRPÁTI Kamil, *Ördöggyólyó*, Szépirodalmi, Budapest, 1966.
- KASSÁK Lajos, *Kassák Lajos összes versei*, I–II., Magvető, Budapest, 1970.
- KÉPES Géza, *Önarckép hegy formájában*, Magvető, Budapest, 1978.
- KOVÁCS András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Jelenkor–Kriterion, Pécs – Bukarest, 1995.
- KOVÁCS András Ferenc, *Fattyúdalok*, Magvető, Budapest, 2003.
- KOVÁCS András Ferenc, *Tűzföld hava*, Kriterion, Bukarest, 1988.
- MEZEY Katalin, *Szárazföldi tél*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991.
- NAGY László, *Kísérlet a bánat ellen*, Magvető, Budapest, 1980.
- NAGY László, *Szárny és piramis*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.
- NEMES NAGY Ágnes, *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 1995.

- ORAVECZ Imre, *Héj*, Jelenkor, Pécs, 2001.
- ORAVECZ Imre, *Héj*, Magvető, Budapest, 1972.
- ORBÁN Ottó, *A keljőljancsi jegyese*, Századvég, Budapest, 1992.
- ORBÁN Ottó, *Búcsú Betlehemről*, Magvető, Budapest, 1967.
- PARTI NAGY Lajos, *Szódalovaglás*, Jelenkor, Pécs, 1990.
- PETRI György, *Örökhétfő*, AB Független Kiadó, Budapest, 1981.
- PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2006.
- PETRI György, *Valami ismeretlen*, Jelenkor, Pécs, 1990.
- PILINSZKY János, *Kráter*, Szépirodalmi, Budapest, 1976.
- PILINSZKY János, *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi, Budapest, 1970.
- PUSZTAI Zoltán, *Önarckép varjúval*, Orpheusz, Budapest, 1990.
- SIMON Márton, *Polaroidok*, Libri, Budapest, 2013.
- SIMON Márton, *Rókák esküvője*, Jelenkor, Budapest, 2018.
- TANDORI Dezső, *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987.
- TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Budapest, 1983.
- TANDORI Dezső, *Egy regény hány halott...?*, Magvető, Budapest, 1989.
- TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973.
- TANDORI Dezső, *Ördöglatat*, Pro Die Kiadó, Budapest, 2007.
- TANDORI Dezső, *Rajzok, képversek*, Művészetek Háza, Veszprém, 1996.
- TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Q.E.D. Kiadó, Szeged, 1995.
- TANDORI Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010.
- VAS István, *Önarckép a hetvenes évekből*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
- WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, I-III., Argumentum, Budapest, 2003.
- WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I.*, Helikon, Budapest, 2013.
- WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsai*, Helikon–Szépirodalmi, Budapest, 1979.
- WEÖRES Sándor, *Weöres Sándor kéziratos könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.

Szakirodalom

ACZÉL Géza (szerk.), *Képversek*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984.

ANDRÉ Ferenc, „533 És ezt is megírod?”, *Helikon* 2013/19., 14.

BACSO Béla (szerk.), *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat, Budapest, 1997.

BACSO Béla, „Az iróniáról” = UŐ., *Írni és felejteni*, Kijárat, Budapest, 2001, 147–166.

BACSO Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat, Budapest, 2012.

BACSO Béla, *A portré helye (Weiss János beszélgetése)*, *Jelenkor* 2012/12., 1232–1241.

BÁNYAI János, „A versfeledés költészete”: *Tandori-vers a Koppár Köldüs után* = UŐ., *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998.

BÁNYAI János, *Szó és rajz (Tandori, Lator, Nádasdy, Tandori)*, *Forrás* 2008/12., 31–41.

BARANYI Ferenc, *Haiku – A Távol-Kelet tömörsége* = <http://terebess.hu/haiku/baranyi.html>

BEDECS László, *Beszélni nehéz – Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Kijárat, Budapest, 2006.

BEDECS László, *Ketten az úton. Simon Márton és Nemes Z. Márió költészetéről* = <http://www.barkaonline.hu/kritika/2876-ketten-az-uton> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)

BELTING, Hans, *Faces. Az arc története*, ford. V. HORVÁTH Károly, Atlantisz, Budapest, 2018.

BELTING, Hans, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, *Apertúra* 2008/ősz.

BENDA Mihály, *Hang nélkül avagy a szó, a tipográfia és a fehér lap* *Illyés Gyula Hangtalan című versének két változatában* = „...kettős, egymást tükröző világban.” *Poétikai formációk a késő- és posztmodern lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2015, 45–55.

BODRI Ferenc, *Egy palást kihantolása. Nagy László: Kísérlet a bánat ellen*, *Tiszatáj* 1981/12., 70–73.

BODRI Ferenc, *Szárny és piramis. Nagy László rajzainak és képeinek albuma*, *Tiszatáj* 1981/5., 83–86.

BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 19–36.

BÓKAY Antal, *A líra az ezredfordulón - poétikaelméleti szemszögből*, *Alföld* 2000/2., 33–44.

- BÓKAY Antal, *A líra öndekonstrukciója* = Uő., *Kereszteződések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Janus – Gondolat, Budapest, 2003, 65–80.
- BÓKAY Antal, *A szelf tárgyasítása – az én mint centrum és probléma* = Uő., *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004, 98–128.
- BONNEFOY, Yves, *Kép és jelenlét*, ford. SEPSI Enikő, Argumentum, Budapest, 2007.
- BOROS Gábor (szerk.), *Filozófia*, Akadémiai, Budapest, 2007.
- BUDAY Bálint, *Amiről nem lehet beszélni, arról rajzolni kell! Ideogrammak Tandori Dezső életművében*, Tiszatáj 2021/3., 76–88.
- CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán = Pompeji 1997/2-3.
- CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–390.
- CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015.
- DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvadás és történelem: válogatott írások*, Vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 369–394.
- DE MAN, Paul, *Autobiography as De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 67–81.
- DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma*, ford. KATONA Gábor = Uő., *Estétikai ideológia*, Janus – Osiris, Budapest, 2000, 175–204.
- DE MAN, Paul, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvadás és történelem: válogatott írások*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 395–432.
- DE MAN, Paul, *Wordsworth és a viktoriánusok*, ford. FOGARASI György, Helikon 2000/1–2., 115–124.
- DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Magvető, Budapest, 2016.
- DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi, Budapest, 2005.
- DOMOKOS Mátyás (szerk.), *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, Szépirodalmi, Budapest, 1993.
- DRUCKER, Johanna, *Experimentális, vizuális és konkrét költészet: történeti kontextus és alapfogalmak*, ford. SZEKERES Andrea, Helikon 2003/4., 366–388.
- FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, ford. BERKI Feriz, KISS Ilona, Typotex, Budapest, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint, Tiszatáj 2014/2., 84–88.

FRÁTER Zoltán, PETŐCZ András (szerk.), *Médium-art. Válogatás a magyar experimentális költészetből*, Magvető, Budapest, 1990.

FRICKE, Harald, *Aphorismus*, Metzler, Stuttgart, 1984.

FRIED István, *Egy életmű szóban-rajzban elbeszélve. Tandori Dezső Ördöglakata*, Új Forrás 2008/1., 25–41.

FRIED István, *Tandori Dezső szabadsága*, Tiszatáj 2019/4., 11–13.

GADAMER, Hans–Georg, *A kép és a szó művészete*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 274–285.

GADAMER, Hans–Georg, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, T-Twins, Budapest, 1994.

GADAMER, Hans–Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003.

GÁLDI László, *A szabad vers = Uő., Ismerjük meg a versformákat!*, Móra, Budapest, 1987, 166–179.

GINTLI Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Akadémiai, Budapest, 2010.

GÖRÖMBEI András, *Csoóri Sándor*, Kalligram, Pozsony, 2003.

GYULAI Zoltán, *Az „egy gondolkodás atlasza”*, Forrás 2008/12., 43–52.

H. UJLAKI Csilla, *Az irónia magatartásformája és megjelenésének nyelvi alakzatai Petri György költészetében*, Iskolakultúra 2007/8–10., 155–167.

HAMVAS Béla, *A fogak tornáca = Weörestől Weöresről*, szerk. TÜSKÉS Tibor, Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 121–122.

HARKAI VASS Éva, *Költői műhely: arckép, önarckép, ars poetica = Uő., Rések és korosztályok: irodalmi tanulmányok, kritikák*, Forum, Budapest, 2005, 33–38.

HASSAN, Ihab, *A posztmodernizmustól a posztmodernitásig: a lokális / globális kontextus*, ford. FENYVESI Áron, GAGYI Ágnes, Vár Ucca Műhely 2005/4., 10–21.

HEATON, John M., *Wittgenstein és a pszichoanalízis*, ford. CSERNA György, Alexandra, Budapest, 2000.

HEGEDÜS Géza, *A szabadvers = Uő., A költői mesterség – Bevezetés a magyar verstanba*, Móra, Budapest, 1992, 211–221.

HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás*, Magvető, Budapest, 1983.

HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Akadémiai, Budapest, 1969.

HORVÁTH Kornélia, *A lírai én kérdésének néhány megközelítése a magyar irodalomtudományban = „Az ideál mindazonáltal megőrződik”. Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére*, szerk. HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Gondolat, Budapest, 2013, 118–121.

- HORVÁTH Kornélia, *A szó mint metafora. A retorika, jelelmélet és nyelvelmélet összefüggéséről*, Világosság 2003/11–12., 143-149.
- HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Kijárat, Budapest, 2006.
- HORVÁTH Kornélia, *Petri György költői nyelvéről: poétikai monográfia*, Ráció, Budapest, 2012.
- JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika*, ford. BARCZÁN Endre = Uő., *Hang – jel – vers*, Gondolat, Budapest, 1972.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Az irónia*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Typotex, Budapest, 2018.
- JANKOVICS Marcell, HOPPÁL Mihály, NAGY András, SZEMADÁN György (szerk.), *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1996.
- JÁNOSA Eszter, „Tárt-tér a lény-s-lény közt” *Szubjektív tér és etikai dimenzió Tandori Dezső élet-művében a Mindenki sziget című rajzvers alapján*, Új Forrás 2016/2., 56–65.
- JÁNOSSY Lajos, *Ne ülj rá az Obádovicsomra!* = <https://litera.hu/magazin/tudositas/ne-ulj-ra-az-obadovicsomra.html> (Letöltés dátuma: 2023. 11. 03.)
- JAUSS, Hans Robert, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 36–84.
- KECSKÉS András, *A vers hangzásvilága*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1981.
- KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013.
- KERESZTURY Tibor, *Kételyek kora*, Magvető, Budapest, 2002.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 300–320.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Ami a szöveg és a kép között van. A határ pragmatikája*, Korunk 2000/7., 71–79.
- KIERKEGAARD, Soren, *Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, ford. SOÓS Anita, MISZOGLÁD Gábor, Jelenkor, Pécs, 2014.
- KILIÁN István (szerk.), *A régi magyar képvess*, Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely, Miskolc – Budapest, 1998.
- KIRÁLY István (szerk.), *Világirodalmi lexikon, I-III.*, Akadémia, Budapest, 1970.
- KISBALI László, *Az ízlésfogalom apóriái: La Rochefoucauld*, Holmi 2014/6., 675–681.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 480–482.

KOVÁCS Ákos (szerk.), *Hérakleitosz H-ban. Tandori Dezső kiállítása a Hatvany Lajos Múzeumban*, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1981.

KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel (szerk.) *Média – és kultúratudomány. Kézikönyv*, Ráció, Budapest, 2018.

KRIEGER, Murray, *The Play and Place of Criticism*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967.

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

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, ZALÁN Tibor (szerk.), *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírából*, Magvető, Budapest, 1982.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.

LACAN, Jacques, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa 1993/2., 5–11.

LEJEUNE, Philippe, *Önéletírás, élettörténet, napló*, szerk. Z. VARGA Zoltán, ford. BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR Lívía, HÁZAS Nikoletta, TOÓKER Péter, VARGA Róbert, Z. VARGA Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003.

LESSING, Gotthol Ephraim, *Laokoón*, ford. VAJDA György Mihály, TÍMÁR Ilona, Fekete Sas, Budapest, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel, *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Jelenkor, Pécs, 1999.

LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában*, Kalligram 2006/3–4., 142–150.

MARGÓCSY István, *Orbán Ottó: A keljföljancsi jegyese = Uő., Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 127–134.

MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? Oravecz Imre költészetéről*, Alföld 1995/10., 53–58.

MARGÓCSY István, *Petri és az irónia*, Holmi 2001/12., 1662–1672.

MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek = Uő., Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 158–166.

MAY, Georges, *Autobiography in the Eighteenth Century = The Author is his Work. Essays Theoretical and Critical*, szerk. MARTZ, Louis L., AUBREY, Williams, New Haven, 1979.

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge–London, 1999.

MEKIS D János, Z. VARGA Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Budapest, 2008.

MEKIS D. János, *Egymást folytató önéletrajzok = Uő., Auctor ante portas. Személyes irodalom, epikai hagyomány*, Iskolakultúra, Veszprém, 2015, 113–123.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem*, ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 53–77.

MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, JAK – PRAE.HU, Budapest, 2009.

MITCHELL, W. J. T., *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, ford. LÁSZLÓ Zsuzsa, SZÉCSÉNYI Endre, ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa, TÓTH Zsófia Anna, OROSZLÁN Anikó, MILIÁN Orsolya, DRAGON Zoltán, HORVÁTH Gyöngyvér, JATE Press, Szeged, 2008.

MITCHELL, W. J. T., *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 338–369.

MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1994.

MÜLLER, Jürgen E., *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era = Film and Media Studies 2*, Acta Universitatis Sapientiae 1998, 15–38.

NAGY L. János, *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, Akadémiai, Budapest, 1998.

NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = Uő., 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 103–168.

NYÍRI Kristóf, *Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, Világosság 2002/1., 5–21.

ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2010.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „Ez lennék én?” *Képi önreprezentáció Kassák Lajos három versében*, Irodalmi Magazin 2023/2., 66–73.

PETHŐ Ágnes, *A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái = Képatvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Scientia, Kolozsvár, 2002, 17–60.

PFEIFFER, Ludwig K., *A mediális és az imaginárius*, Ráció, Budapest, 2005.

Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II., Századvég, Budapest, 1993.

PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal = Uő., Széppróza, Századvég*, Budapest, 1993.

PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1999.

POSZLER György, *Ars poetica – Ars teoretica. Válogatott tanulmányok*, Magvető, Budapest, 2006.

POTEBNYA, Alekszandr, *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelojszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2002, 147–154.

RAJEWSKY, Irina O., *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality = Media Borders, Multimodality and Intermediality*, szerk. ELLESTRÖM, Palgrave Macmillan, London, 2010, 51–68.

RÉVÉSZ Emese (szerk.), *Illusztráció-történetek. Tanulmányok a magyar könyvillusztráció történetéből*, Tempevölgy, Balatonfüred, 2022.

S. NAGY Katalin, *Önarcképek*, Palatinus, Budapest, 2001.

SCHEIN Gábor, *A csend poétikája Pilinszky János költészetében*, Jelenkor 1996/4., 356–367.

SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld 1994/12., 39–49.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, *Plastics = Uő., Second Characters. Or the Language of Forms*, The University Press, Cambridge, 1914, 89–178.

SKLOVSKIJ, Viktor Boriszovics, *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika, FRESLI Mihály, Savaria University Press, Szombathely, 2016, 13–18.

STEIN, Gertrude, *Hogyan íródik az írás*, ford. ERDÉLYI Annamária = *A filozófus az amerikai életben*, szerk. BECK András, Tanulmány Kiadó, Budapest, 1995, 105-113.

SZ. MOLNÁR, Szilvia, *Vizuális költészet vagy képvers? A képvers-értés szempontjai a magyar irodalomtörténet-írásban*, Iskolakultúra 2001/10., 26–38.

SZALAY Dávid, „Ami 2 mondatnál hosszabb, az hazugság.” (Simon Márton: Polaroidok), Alföld 2014/4., 123–126.

SZÁVAI Dorottya, „A pórusait látni”. *A Pilinszky-líra minoritáspoétikái = Uő., „A pórusait látni”. Pilinszky-olvasatok*, Gondolat, Budapest, 2023, 17–24.

SZÁVAI Dorottya, *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Kijárat, Budapest, 2009.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007.

SZÉKELY Júlia Anna, *Weöres Sándor: Egysoros versek*, Kortárs 1981/7., 1147–1148.

SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1998.

SZÖNYI György Endre, *Pictura & scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATE Press, Szeged, 2004.

TANDORI Dezső, *A zsalu sarokvasa*, Magvető, Budapest, 1979.

- TANDORI Dezső, *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*, Balkon 2005/1.
- TANDORI Dezső, *Keletbe-fült kísérletek*, Terebess, Budapest, 1999.
- TANDORI Dezső, *Két kísérlet (I. A kör négyszögeseződésének kérdésköréről)*, Tiszatáj 2003/5., 42–53.
- TANDORI Dezső, *Lábon vett filozófia. Zen vagy sem*, Terebess, Budapest, 2003.
- TANDORI Dezső, *MAGAM: RÓL. Gondolkodni: költészetben a leginkább*, Híd 2009/1., 3–10.
- TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I.)*, Híd 1978/1., 72–88.
- TANDORI Dezső, *Mindenki palackszárító sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, Balkon 2005/1.
- TANDORI Dezső, *Versrajz és prózarajz = Weöres Sándor Üdvözlét Nimolítániából kiállításának katalógusa*, Helikon Galéria, Budapest, 1982.
- TANDORI Dezső, *Weöres Sándorról. Az egybegyűjtött írások ürügyén*, Tiszatáj 1977/1., 70–73.
- TINYANOV, Jurij, *A versnyelv problémája*, ford. SOPRONI András = *Az irodalmi tény*, szerk. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1981, 135–175.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002.
- TÓTH Ákos, *Egy (ki)állítás képei (Festményversek absztrakt művekről) = Fejezetek a világirodalom köréből*, szerk. FRIED István, HÓDOSY Annamária, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2002, 43–59.
- TÓTH Ákos, *Levelek Tandoritól. Megjegyzések a könyv keletkezéstörténetéhez* = TANDORI Dezső, „...most már csak néz beszédem”, Tiszatáj, Szeged, 2023, 237–251.
- TÖRÖK Endre (szerk.), *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Magvető, Budapest, 1983.
- VAJDA András, *A szürrealizmus utóélete (André Breton, René Char, Malcolm de Chazal)* = UŐ, *Költészet és retorika*, Universitas, Budapest, 1998, 324–331.
- VARGA László (szerk.), *Autobiográfia-kutatás*, Helikon 2002/3.
- VARRÓ Annamária, „a néma tenger arcomba világít”, *Pilinszky János „arc-kép-verseiről” = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, VARRÓ Annamária, ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014, 167–175.
- VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.
- VILCSEK Béla, *Szabadvers és szabad vers - napjaink költészetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Lívía, HORVÁTH Kornélia, Ráció, Budapest, 2011, 11–26.

VISY Beatrix, *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről* = „tánc volnék, mely önmagát lejt”. *Konferencia Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. PALKÓ Gábor, Pim Studiolo, Budapest, 2015, 329–347.

WEÖRES Sándor, *A vers születése. Meditáció és vallomás* = Uő., *Egybegyűjtött írások, I.*, Argumentum, Budapest, 2003, 219–261.

WEÖRES Sándor, *Oravecz Imre verseit olvasva = Költők egymás közt*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Európa, Budapest, 1969, 207–208.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Grammatik*, = *Schriften 4.*, szerk. Rush Rhees, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

ZSUPPÁN Klaudia, *A weöresi hagyomány Oravecz Imre Héj című kötetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. HORVÁTH Kornélia, Ráció, Budapest 2011, 98–103.

Melléklet 1. (Önarckép szöveggyűjtemény)

Önarckép-versek a 20. századi magyar irodalomban
versgyűjtemény

Melléklet 1. tartalomjegyzéke

Önarckép-versek a későmodernség és a közelmúlt magyar lírájában	177
Banos János: Önarckép	177
Csoóri Sándor: Önarckép, esőben	177
Csoóri Sándor: Négy önarckép, emlékezetből	177
Csoóri Sándor: Gyerekkori önarcképek	178
Csoóri Sándor: Önarcképek, hajdan-időmből	178
Csoóri Sándor: Önarckép, párás tükörben	180
Csoóri Sándor: Rejtett önarckép.....	180
Csoóri Sándor: Önarckép	181
Csoóri Sándor: Önarckép, egyetlen tollvonással	181
Fodor Ákos: Önarckép	182
Imre Flóra: Önarckép	182
Kárpáti Kamil: Soroksári úti önarckép	183
Képes Géza: Önarckép hegy formájában	183
Kovács András Ferenc: Önarckép gyufásdobozra à la japonaise	184
Kovács András Ferenc: Ismeretlen önarckép júliusban	185
Kovács András Ferenc: Önarckép tükörcserépre	185
Mezey Katalin: Önarckép vályúval	186
Nemes Nagy Ágnes: Önarckép	186
Orbán Ottó: Önarckép nádszékben.....	187
Orbán Ottó: Önarckép a kilencvenes évekből	187
Petri György: Önarckép [A fény nyirkos szalmáján...]	187
Petri György: Önarckép [Izzás szagára bódul...].....	188
Petri György: Önarckép hátulnézetből	188
Petri György: Önarckép '88	188
Petri György: Önarckép 1990.....	189
Pilinszky János: Önarckép 1944-ből	189
Pilinszky János: Önarckép 1974.....	189
Pusztai Zoltán: Önarckép varjúval	190
Simon Márton: Önarckép kilátással	190
	175

Tandori Dezső: Önarckép 1965-ből	191
Vas István: Önarckép	191
Weöres Sándor: Önarckép	192
Weöres Sándor: Önarckép kutyával	192
Önarckép-versek a modernség lírájában	193
Füst Milán: Önarckép	193
József Attila: Önarckép	194
Juhász Gyula: Önarckép [Fejemen a formák...]	194
Juhász Gyula: Önarckép 1918 [Néhány ráncsal több...]	195
Juhász Gyula: Önarckép [Mit néznek ők...]	195
Juhász Gyula: Önarckép, 1923	196
Juhász Gyula: Önarckép [Ez elfáradt fej...].....	196
Juhász Gyula: Önarckép [Oly szépen indult...]	197
Kassák Lajos: Önarckép	198

Önarckép-versek a későmodernség és a közelmúlt magyar lírájában

Banos János: Önarckép

Lemeztelenedek
csontvázam bőrömön világít
Kitapintom érzékelem
létem ügyetlen figuráit

(In: BANOS János, *Elrozdált tüzek*, Kráter Műhely Egyesület Budapest, 1996, 42.)

Csoóri Sándor: Önarckép, esőben

Ülök a favágítón, szembe négy jegenyével;
csapkodja arcomat fémes, nyárvégi zápor.
Nincs erőm elrejtőzni villám és víz elől:
elgyengültem az eső jó szagától.

(In: CSOÓRI Sándor, *Menekülés a magányból*, Magvető, Budapest, 1962, 68.)

Csoóri Sándor: Négy önarckép, emlékezetből

I.

Füst-nyakú lovakra száll fel az öröm,
a mindennapos vágta elragad.
Falevelek hányják a szikrát, mint a kovakő,
folyók dűlőútjai porzanak.
Elérek mindenüvé, hol befagyott víz a szem,
a száj meg vasdarab.

II.

Szögletes plakát-arcom szél feszíti,
négy világtáj mágnese húzza.
Ha föltámad számban a láng,
a látható időt tűz koszorúzza.

III.

Neveimet elfeledtem, a sokaság vagyok,
nagy meztelenségem a májust elbódítja.
Hét napig kiabálok, hét napig hallgatok.
Hallgatásom is ünnep, virágot-hozó holt fa.

IV.

Arcom előtt egy lánykézfej világít,
 vezet ki éjszakámból.
 Tornyok s jegenyefák a ceruzáim,
 verset írok, hogy a szerelem hallhasson mindig önmagáról.

(CSOÓRI Sándor, *Második születésem*, Magvető, Budapest, 1967, 12–13.)

Csoóri Sándor: Gyerekkori önarcképek

I.

Tizenkét éves vagyok, felhő-szürke,
 homályos ablakok mögött ülök –
 Kétszer meghaltam álmomban már,
 egyszer szikrázó sóhegyek között.

II.

Tarló: te vasszögekkel kivert búzaföld,
 mezítláb taposok rajtad, bokámon vér csurog le.
 Anyám elborzad? Hadd lássa inkább, hova szült –
 Mint tavalyi szártuskót, rúgnám az Istent fejbe.

III.

Miféle hang ez? Cseléd kocsiké!
 A decemberi hold mögött nyöszörögnek.
 Lesem, hogy előbukkanjanak a lovak;
 vályú szélén kiélesített baltafejek,
 s a kastély tetőkre lezuhogjanak.

IV.

Meggyfák lakója: hallgatom, fúj a szél.
 Szőlőhegyünk, mint léghajó, napközben lebeg.
 Se dolgom, se álmom.
 Madaraknak az égben kastélyt építgetek.

(CSOÓRI Sándor, *Második születésem*, Magvető, Budapest, 1967, 26–27.)

Csoóri Sándor: Önarcképek, hajdan-időmből

Szökésem, első futásom,
 sáron át, túskeboronákon,
 fölindulásom,
 tatáros mákdulásom,
 kaszabolásom,
 vérem egy fejszenyélen,
 egy szalmaszálon,
 sebeim, égő sebeim:
 vörös bányadomb-sebek a világon –

kiszolgáltatott vagyok,
 mint aki szeret,
 mint aki játszik
 s ti mégis megverték, ha játszom –

szökésem, első futásom,
 sáron át, túskeboronákon – –

*

Sárga nap, sárga, sárga,
 akáckarók a nyár húsába,
 vonyogó-döfés a kazal szívébe,
 sárga kazalvér a tyúkok fejére –

sárga nap, sárga, sárga,
 vadméhek után dobott pányva,
 suhogás, isten-sóhaj, semmi,
 látom a szemem fényesedni – –

*

Ha nyár van, azt hiszem, mindig nyár lesz,
 ha tél van, azt hiszem, mindig tél lesz,
 a völgyek jászolában jézuska-hó lesz
 s a szőlőhegyről jön majd Heródes – –

*

Fehér nap, fehér, csontfehér,
 körömágyamra hull a dér,
 szalmabarlangban melegednék,
 tücskökre új nyarat lehelnék – –

*

Új nyár, július,
 éget a kő, éget a hegy,
 lepkékkel iszom a folyóból,
 sás vagyok s madárban gyerek,
 egy harapás a zöld szilvába,
 talált fécántoll, favödör,
 leránt a kút és földob újra,
 ég és víz bennem tündököl – –

*

Kié a ház, kié a kút?
 kié a rengő hasú lúd?
 azé, ki nyerni tud –
 Kié a kés, a kulcs, a szó,
 kié a bál,
 ha véresen, szoknya-szárnyon
 hegyeken túlra száll?
 azé, ki ölni tud –

*

Nekem elég egy kő, ha elhajíthatom,
 egy folyó, ha elálmosodik tőlem,
 hátára esett szarvasbogár az erdő,
 kapálódzik a levegőben –

egy madár kihűlt helye is elég,
 világ hiánya sátoroz oda csöndben –
 ha haza hívtok, ellakom szátok előtt
 a legkisebb mosoly-gödörben – –

*

szökésem, első futásom,
 sáron át, túskeboronákon.

(CSOÓRI Sándor, *A látogató emlékei*, Magvető, Budapest, 1977, 7–9.)

Csoóri Sándor: Önarckép, párás tükörben

Kövéredek, mint akit szakácsnők etetnek
 malachússal –
 loboncos rózsafej a vállamon, kövéredek.
 Vérem már nem görget követ, szakállas rönköt;
 a tavaszi hóolvadásról is
 csak azt tudom, amit a szemem tudhat –
 a szél bádög-szonettjeit
 hallgatom Magyarország leghosszabb éjszakáin
 s élek, mert megszoktam már, hogy éljek.

Csak néha várok még velőtrázó füttyszót talpon állva,
 csöndben elárult nyakszirtemet süsse a Nap,
 csak néha várom, hogy majd a tengert
 visszacsalja valaki a bordáim mögé
 s hét éjszaka sötét habjával a számon elveszve énekelek.

(CSOÓRI Sándor, *A látogató emlékei*, Magvető, Budapest, 1977, 95.)

Csoóri Sándor: Rejtett önarckép

Cigánynak néztek? Rájuk hagytam.
 Kunnak? spanyolnak? kistatárnak?
 Metszett szemmel csak mosolyogtam:
 röpdösött bennem egy madárhad.

S a szárny is voltam és az ég is,
arcomon túli arc a kékben;
öklöm a Holdban: görcsös fétis,
dúlt néger-isten a mesékben.

Amit megéltem: az voltam én,
naponkint más jaj, más öröm,
a halál közelében nagy szél,
nyársuhanás és hóözön;

kihantolt hadseregek csontja
ott, ahol a kamillásrétek
emlékezve és undorodva
ágyús telekbe visszanéznek.

Bakonyerdő a vállaimnál,
Prága és Varsó homlokfénye,
ezerestendős eső sétál
elém egy májusvégi éjben

s elázom benne, csontig ázom,
borzas pünkösdirózsás férfi,
vándor-arcom a másnapi szél
napos égboltra kicseréli.

(CSOÓRI Sándor, *A tizedik este*, Magvető, Budapest, 1980, 7–8.)

Csoóri Sándor: Önarckép

Sándor vagyok, nincs kalapom,
verset írok irkalapon,
rímét rímhez koccantok,
mást én nem is óhajtok.

(CSOÓRI Sándor, *Lábon járó verőfény*, Móra, Budapest, 1987, 4.)

Csoóri Sándor: Önarckép, egyetlen tollvonással

Magam sem értem: sokszor ott álltam én,
ahová már csak egy madár
mert volna leszállni gyanútlanul.

(CSOÓRI Sándor, *A világ emlékművei*, Magvető, Budapest, 1989, 8.)

Fodor Ákos: Önarckép

a lebomló
 kötelék-gyolcs
 mind fehérebb
 hűvöséből
 köröskörül
 suhogással
 növő szárnyak
 helyben-szálló
 közepe fogy

(FODOR Ákos, *Kettőspont*, Magvető, Budapest, 1978, 123.)

Imre Flóra: Önarckép

Egy polgári nő, aki reggel hétkor
 munkába megy, és összehúzza vékony
 ujjaival magán a bőrkabátot,
 középkorú, aki már sokat látott,
 s vénlány maradt, maga se tudja, mért;
 pirosító, szemhéján némi kék
 festék, rúzs semmi sem, konzolidált,
 talán még csinos is, de legalább
 kellemes jelenségnek mondható,
 sötét harisnyát hord, a lába jó,
 nem könnyen bízik senkiben, magában
 nehezen se, összeadja a számla
 tételeit mindig a fűszeresnél,
 jól főz, és mind gyakrabban arra eszmél,
 hogy percek óta nézi már magát a
 tükörben, s valaki más arcát látja,
 pedig hová lett az az arc, hová lett,
 lehullott, mint az ősz és mint az évek;
 és eltöpreng egy szájkörüli ráncon:
 mi a nyavalyát keres a világon?

(IMRE Flóra, *Önarckép*, Holmi 1993/8., 1107.)

Kárpáti Kamil: Soroksári úti önarckép

Mint fölöttem áll a sorsom,
 úgy álltam én a föld fölött.
 Szárnyaim hajló üvegét, mint a sorsom,
 taposta lábam a röögöt.
 Mögöttem, mint a tűzbehulltak,
 örült reménnyel szökellt kémény és torony,
 de fogta mind a kő, a malter,
 fű, fa, kövesült iszony.
 Ahol az út: lámparúd kiált az égig,
 de dróthúrok: nyakában pányva.
 Egyetlen ember repülne itt csak az égig,
 ha nem betonkereszt volna a lába.
 Mögöttem ennyi. Alul a bánya.
 És tó. És valahol hegyek.
 Mint zsákoló az ólmos zsákot,
 élém inaszakadt, nagy árnyékot vetek.

(KÁRPÁTI Kamil, *Ördöggyólyó*, Szépirodalmi, Budapest, 1966, 16.)

Képes Géza: Önarckép hegy formájában

ÖNARCKÉP HEGY FORMÁJÁBAN

Fenn a
 felhős hegy
 kusza orma
 tompa-kúpforma
 borzas és izgatott
 bozontos szagatott
 bokrosodó lovak méregzöld sörénye lobog
 Közel a hullámok feleselő éles acél-nyerítése
 Keskeny fényujjak verik a kifeszített kék hártya-dobot
 Kémények makacs füstje-korma nem mázsol ragacsos éj-alakzatokat
 Szőlőtőkék zömök hada sorba tenyereik szürkés-kék gáliciól kérgesek
 Szőke körtefa pergeti lassan csöppnyi gyümölcsét melynél a méz sem édesebb
 Borzonganak a galagonya-bokrok a füvek dülöngenek is szesz szélből részegek
 Bokor alól füstszínű kigyó kúszik elő rám izzik sárga szeme fejét felemelve figyel nézzük egymást megigézve
 Ó hegy bezárkózol nyugtalan vonalaidba olyan vagy mint a forradalmár ki elvégezte dolgát
 Olomsúlyával nyom a könyörtelen égbolt, bőrdön nyüzsgőnek a hangyák kis szürke szolgák
 Oda se fülsz oly mindegy teneked – nem leszel dühösebb sem kezesebb csak egyre mogorvább
 Más voltál valaha féktelen és félelmetes ontottad az olvadt-láva-gondolatokat
 Már a hajdani láz lecsihadt – méhed napfénytűző kőzeteket növeszt s pendülni vágyó érceket

(KÉPES Géza, *Önarckép hegy formájában*, Magvető, Budapest, 1978, 7.)

Kovács András Ferenc: Önarckép gyufásdobozra à la japonaise

(Lakatlan tükrök
mélyén hangod homokszem,
mosolyod szamurájkard
magánya, szemed
havon haldokló gyöngysor.
Vers vagy – szóharakiri.)
Vigasztalódsz, ha
szépséget hazudsz? Anyád
világvitrinben
törékeny kis bogár, kék
babaházban sír,
sóhajokat seperget –
álmában égő
függöny a szárnya. Atyád
egy kártyavárban
türelem hűbérese,
könyvtáremigráns,
kegyelem menekültje –
isten öröklí
hallgatását. Hitvesed
homokórában
leheletre feszítve
szíromszerenád,
papírhajnal felett leng –
sugárgerincen
ujjbegye lepke. Te még
gyufaskatulya
tűzfelelőse lehetsz,
ha lehetsz még, te
tények tűzszerésze – te
gyufásdobozban
(Mondd, vigasz-e?) száguldó
szabad verskamikaze.
(Lélekverőfény –
szó vagy, védekezz! Lázadj
letakart tükrök
mélyén, lüktess homokszem –
mindenség pupillája.)

(KOVÁCS András Ferenc, *Tűzföld hava*, Kriterion, Bukarest, 1988, 25.)

Kovács András Ferenc: Ismeretlen önarckép júliusban

Modellt ül bús lelkembe bent ó
 Az ismeretlen szétfeszít
 Ki annyi rímet csengve csent ó
 Cserébe csak reményt veszít
 S szemére száll a Cinquecento
 Rigmusriszáló szende cenk
 Már túlnő rajtam mint az álmok
 A légbé bámul és feszeng
 Körötte kurtizánok álnok
 Danája versek vétke zeng
Venus jegyében mennyi csurdé
Virág visong a vásznanon
Szívekbe Amor vágya fűr bé
Jövök nyaram ha vársz nagyon
Jaj szétrepesztesz báva purdéz
Ne mind szorongass meglehet
Tekintetedben addig állok
Hogy lepke árnya kell legyenek
Mint forró fényben madrigálok
Fáradtan zörgő fellegek
Vakációm vagy várva vártam
Meder vagy bennem és folyó
Szemem szerelmes biliárdban
Két pattogó pucér golyó
Tör-zúz a zöldben újra nyár van
 Lombok tüzével legbelül
 Ki gyújtogat szavam ki ója
 Mennyben pokolban megmerül
 Isten veled Flórenc digója
 Míg másik álarc nem kerül
 Modellt ül bús lelkembe bent ó
 Az ismeretlen én vagyok
 Ki annyi rímet csengve csent ó
 Temesetek be évadok
 Omolj szememre Cinquecento

(KOVÁCS András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Jelenkor– Kriterion, Pécs – Bukarest, 1995, 40–41.)

Kovács András Ferenc: Önarckép tükörcserépre

Tükörképek mögül ma még kilátok:
 Bohóc-cipőkkel rosszkedvem tele,
 S míg zord idő köpül sötét világot,
 Szivárg a száj post mortem tejfele.

(KOVÁCS András Ferenc, *Fattyúdalok*, Magvető, Budapest, 2003, 10.)

Mezey Katalin: Önarckép vályúval

Bevallhatnád már, téged is léprecsaltak
 az unatkozó párizsi udvaroncok,
 akik a király terülj-asztalánál
 pikáns eszméikért kapták a koncot.
 Háromszáz éve hányadik bolond vagy,
 akit a hármass eszme megdobogtat?
 Aki nem a tapasztalatra hallgat,
 pedig vaskosan, szemléltetően oktat.

Pedig utálod a mindenkori, ravasz
 „Öfelsége Rebellis Társaságát”,
 aki szélvédett hatalmi zugolyból
 felelőtlen kelleti bátorságát.
 Ha most hirdetnék meg, csak jót nevetnél,
 hogy pont ők, s pont így férköznek a szívhez,
 hiszen eszméiket, ha megfogadnák,
 nem jutnának se kenyérhez, se vízhez.

A gögjük éppen olyan eredendő,
 mint a hatalomé, s olyan világi;
 ha fölkentségüket kétségbe vonnád,
 hát ők a szellem ariksztokratái.
 Te meg, eszméik láncán, becsapottan,
 nézed, miként tülekedik a csorda
 a teli vályúk valamelyikénél.
 És nem vagy képes beállni a sorba.

(MEZEY Katalin, *Szárazföldi tél*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991, 305–306.)

Nemes Nagy Ágnes: Önarckép

Mohó vagyok. Vad vagyok.
 Önmagamban rab vagyok.
 Réműlet és gyűlölet
 feszíti a bőrömet.

Csinos vagyok, szép vagyok.
 Hosszúlábú, ép vagyok.
 Mosolyomból – mézzel tele –
 kilóg, pléhből, létem nyele.

(NEMES NAGY Ágnes, *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 1995, 296.)

Orbán Ottó: Önarckép nádszékben

Június minden ablaka tárva,
kisüt az utakra árvasága.
Cement és szénpor heged a számon,
gyümölcs vagyok a göcsörtös világon.

(ORBÁN Ottó, *Búcsú Betlehemről*, Magvető, Budapest, 1967, 155.)

Orbán Ottó: Önarckép a kilencvenes évekből

A teremtés első napján a kettes számrendszert választotta az Isten –
nem rugalmas, de áttekinthető és fenséges: 0 vagy 1!
Vagy-vagy: a langyosat, mint én, kiköpi szájából az Úr...
Nem vagyok megátalkodott, két tűz között nem vonz a harmadik, a máglya,
de gondolkozom, tehát eretnek vagyok
(ezért csomagolok a verseimbe majd – ha föltalálják – puskaport).
Most Róma romjait látom magam körül, s a hun lovashadat,
a nyílveszőktől zúgó ég alatt minden lángokban áll –
láttam már ilyet, tudom, mi következik,
a sötétség évei, évszázadai...
Ha előjöhettek bennük, csak mint festett pofájú jokulátor,
hogy bukfencezve adjam elő a Reneszánsz Ember című kuplét.
– A-áh – ásítja el magát a Szent Hivatal hadnagya –, le a bohóc fejével!
S most lássunk valami szépet... öö, mondjuk... egy passiót!

(ORBÁN Ottó, *A keljőljancsi jegyese*, Századvég, Budapest, 1992, 52.)

Petri György: Önarckép [A fény nyirkos szalmáján...]

I

A fény nyirkos szalmáján rothadok,
mint trágyás törek-almon a rabok.
Foszló látomásaimon hanyatt
fekszem mint vizen felfordult halak,
gyöngéden települ rám a halál,

..... *

II

Kifordult tenyerekkel megy a vak
a puha cethal-gyomor éjszakában,
álmodó lovakként tengerek ránganak,
ránéhezül a Hold síkos nyomása,
hullámozó némaságban egyre várja,
hogy az émelygő félelem kihányja
a nappal dübörgő partjaira.

III

Harmadnapon a teve földre rogy,
nyakában a szomjúság görbe kése,
s fölkarvarja a sívó homokot
a leopárdok száraz röhögése.

** Ezt a sort még nem tudom ...*

(PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2006, 199.)

Petri György: Önarckép [Izzás szagára bódul...]

Izzás szagára bódul föl a baromlány.
Tisztálkodik a tisztátalan állat.
Pucolja pórusait,
harminchét éves, balkáni módon agyonhasznált testét.
Botorkál a világító porrudak között,
kiokádik a pinceablakon,
a sietős-kopogós cipőorrokra.

(PETRI György, *Örökhétfő*, AB Független Kiadó, Budapest, 1981, 75.)

Petri György: Önarckép hátulnézetből

Sürülék
Faríz
Farizeusok
A legutóbbi beszélgetésünkkor
Bennem hagytad a nyelved
Ha szükséged van rá
Leadtam a házfelügyelőnél

(PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2006, 534.)

Petri György: Önarckép '88

Nem éppen együgyű, bár jócskán ügye-fogyott,
ügyetlen horgász, ki semmit sem fogott.
Rámhül az este. Hazakullogok.

(PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2006, 542.)

Petri György: Önarckép 1990

Fura pók:
a figyelem
fenyegető közepe üres.
A küllők és a bordák
csillognak rezzenetlen.
A vihart a szövedék
állja, mert nem áll ellent:
egy vitorla majdnem-
tökéletes hiánya.
Ő maga meg
a menekülőszálon
yoyózik
föl-le
föl-le

(PETRI György, *Valami ismeretlen*, Jelenkor, Pécs, 1990, 39.)

Pilinszky János: Önarckép 1944-ből

Sírása hideg tengelyében
áll a fiú.

(PILINSZKY János, *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 140.)

Pilinszky János: Önarckép 1974

Illés Endrének

Ingem, akár egy tömeggyilkosé
fehér és jólvasalt,
de a fejem, akár egy kisfiúé
ezeréves és hallgatag.

(PILINSZKY János, *Kráter*, Szépirodalmi, Budapest, 1976, 193.)

Pusztai Zoltán: Önarckép varjúval

Menekülés közben, a bénán lecsüngő
szárnyak, párhuzamos vonalakat
karcoltak a hóba.

Zsákmányomat – egy beteg varjút –
pincénkben, a kórháznak kinevezett
faládába zártam. Esténként,
felidézve a dróthálóval fedett
kirepülőnyílást:

gyakorta eszembe jut,
ahogy a félhomályban,
cellája sarkában gubbaszt.
A pontosan kirajzolódó kép,
hasonlóságunk – riasztó.

Étvágytalanul, egykedvűen tipródunk,
mint dróton rángatott
isteni marionettek,
mint egykori
és leendő áldozatok a tükör előtt.

(PUSZTAI Zoltán, *Önarckép varjúval*, Orpheusz, Budapest, 1990, 11.)

Simon Márton: Önarckép kilátással

Attól még nem leszel táj, hogy egy kéklevelű,
szomorkás erdő ég benned nagy lánggal
Viola nyílik. Győzd meg a kertet. Hadd higgye el
– könnyekig meghatódva – kitalált történeteid,
amiket valódi átéléssel mesélsz, mialatt a fonnyadt
tulipánokat dobálsz a tűzre. Jácint sincs már.
A kora esti megbánás a legunalmasabb.
Bogár vagyok. De kinek a szemében?

Kéne ide ültessünk néhány sor szőlőt, hogy
jobban látszódjon a párhuzamos sorok miatt,
merre is van pontosan a végtelen. Valami dörög.
Az összesímitott sebszélek között gyorsan
kialakulnak a kötőszövetes hidak. Esőszagú bőr.
Gyűlölök minden pillanatot, mondja a
hangosbemondó az üres éjszakába,
amikor valódi voltál, vagy, vagy leszel nélkülem
fejezed be.

Fáradt vagyok ettől az egésztől –
sóhajtotta a félkész völgyhíd hatvan méter magas
betonpillérének tetején álldogáló munkás,
aztán felnézett a csillagokra.

Attól, hogy soha többé nem mész vissza
magadba, még nem leszel a kert.
A sár, ami voltam, mindent tagad.

Mint egy peron, teli vagyok téblábolással,
integetéssel. Kiviszem a leandert.
Behozom a leandert. Esteledik.
Ha csak a hűvös verejtéken múlna,
mostanra rég a tenyered lennék.

(SIMON Márton, *Rókák esküvője*, Jelenkor, Budapest, 2018, 40–41.)

Tandori Dezső: Önarckép 1965-ből

Bocsánatkérő mosollyal
mint akinek rongyos a feje
madárijesztője se semminek
jársz-kelsz szíve-hagyott kegyelemben

(TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Q.E.D. Kiadó, Szeged, 1995, 97.)

Vas István: Önarckép

Mit szólsz, ahogy a karcsún tagolt tevelábak
Megkapaszkodnak sárgán lefelé a sárga
Szélfútta homokbuckákon ügetve az egymást
Széttipró történelmek verte völgybe a siváran
Tündöklő sivatagok homokján a messze
Városok kimentett kincsivel megrakodva?
A karavánok! Hevenyészve fölvert sátraik
Fölött az elmúlások nemmúló tanúi
Fehéren boltozódó sziklák az éjszakában.
Feldúlt szemöldök elnagyolt arabeszkje
Őrzi az oázis kételkedve vigasztaló
Páros mély kútjának csillapíthatatlanul
Csillapító csillogását. Az oázis
Rejtett nedvekkal vastagzöld pálmacsoportja
Szabálytalan száj duzzadó gyönyör,
A sivatagi homok nem fog ki rajta.
De hová lettek innen a megváltó csókok? Ez a pusztaság
Mégváltva másutt megtalálhatatlanul
Virágzik mesterséges öntöző-
Rendszertől. Mást jelent a tartomány, nem azt,
Amit mutat. Öntözni permeteg mosoly

Valószerűtlen távoli virultát. Nem itt
 Fejtheted meg a jelentést. Ez az eredendő
 Táj értelmetlenül vár a pusztulásra.
 Egy önmaga körül tekeredő
 Ormány-kőszálon saskeselyű alakban
 A tudós dzsin vijjogva felröhög.
 De a Megmásító könnyű lába nyomát sem a
 Folyton vonuló karaván, sem a forró
 Sivatagi szél nem fogja betemetni.

(VAS István, *Önarckép a hetvenes évekből*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 58–59.)

Weöres Sándor: Önarckép

Barátom, ki azt mondod, ismersz engem,
 nézd meg szobámat: nincsenek benne díszek,
 miket magam választottam; nyisd szekrényemet:
 benn semmi jellemzőt sem találsz.

Kedvesem és kutyám ismeri simogatásom,
 de engem egyik sem ismer. Ócska hangszerem
 rég megszokta kezem dombját-völgyét,
 de ő sem tud mesélni rólam.

Pedig nem rejtőzöm -- csak igazában nem vagyok.
 Cselekszem és szenvedek, mint a többi,
 de legbenső mivoltom maga a nemlét.

Barátom, nincs semmi titkom.
 Átlátszó vagyok, mint az üveg – épp ezért
 miként képzelheted, hogy te látsz engem?

(WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I.*, Helikon, Budapest, 2013, 272.)

Weöres Sándor: Önarckép kutyával

Aki voltam, csak fuldokló tetem:
 a szív, mint kő, a torkot elszorítja.
 A keserves testből az élet-szikra,
 hogy lélegzethez jusson valahára,
 átárad megpihenni egy kutyába:
 Gazdám lábára hajtom a fejem,
 kínját nem érzem, nem emlékszem.

(WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I.*, Helikon, Budapest, 2013, 265.)

Önarckép-versek a modernség lírájában

Füst Milán: Önarckép

Csontvári Kosztka Tivadar emlékének!

Horgaselméjű s szikár
 Aggastyán akarok én is lenni, olyan, mint maga az Úr...
 S ha majd számonkérnéd tőlem a gyermekeimet,
 Megvetéssel fordítom el akkor a fejem...

Mert nincsenek gyermekeim, e vigasságban nem volt részem, - mint az arabs számár,
 Ki megszagolván honni földjét, új ösvényre fordul hirtelen, -
 Úgy indultam el én is egykor biztos útamon.
 És nem az öröm útját választottam én sem, - ám a kopár sivatagét,
 Hol vörös a földek szintje, s nem legelész semmiféle nyáj, -
 De hol majd megpróbáltatik, ki mit bír el?
 S ha nem ád ott az égi Atya enni, azt kitartom-e?
 S a szomjúságtól majd jajongok-e?
 S a bitangóságban majd, hogy elbitangolok-e?

S minden tudásban kerestem egyre új tudást
 S a dicsőségben nagyobb dicsőségeket
 S hol világos volt az ég, nagyobb világolást
 S az asszonyölnél égetőbb és még nagyobb sötétet...

Úgy látom, öregember én már nem leszek.
 S most folytassam a régit addig is? - Ó jaj, - kiáltanám egy ablakból talán,
 De gúnytól félek s elbúvok magamba,
 Négy izzó fal mered reám csupán, -
 Az Uristennek vörhenyes haragja, -
 Majd bólogatva, lassan elmegyek.
 S mint ki régen hordja már szívében a halált, -
 Kárvallott számadó, megbántott, régi szolga
 S ki bírót ment el keresni, de nem talált.

(FÜST Milán, *Füst Milán összes versei*, Fekete Sas, Budapest, 1997, 15.)

József Attila: Önarckép

Dacos, vad erdő sűrű nagy hajam.
Már meggyötörte asszonyujj viharja,
Forró száj baglya néha megzavarja.
Alatta zúg a gondolatfolyam.

Milyen mély medrü, nem tudom, de mély.
Hitek szirtjét bús iszapjába mossa,
Nagy homlokom a Vaskapu-szorossa,
Hol rég utat vágott a szenvedély.

Zord partján - csókhid szépen szökne itt,
Melyen portyázni víg asszony-tatár megy -
Örök-zsibongó, vijjogó madárhegy:
Sötét gond rakja barna fészkeket.

Szivemben vágyhegylánc, jaj-kráteres;
Még forró, fülledt nyár vonaglik völgyén
S dermedt, havas csucsán "Ember"-t üvöltvén
Egy örült lélek máglyákat keres!

(JÓZSEF Attila, *József Attila összes versei*, Osiris, Budapest, 2019, 77.)

Juhász Gyula: Önarckép [Fejemen a formák...]

Fejemen a formák hiába vívtak,
Rút lett az arcom, nyúlt a koponyám
S e bánatos kaosz között a csillag,
Két nagy sötét szem ragyog fényt reám,
Hogy lángjánál a kín és kor redői
Annál mélyebb árnyékot vessenek,
Ó arcom, gúnyos és bús és ti ősi,
Emésztő tüzek síró ismerősi,
Harcok húnyó világa: szép szemek!

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei I.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 191.)

Juhász Gyula: Önarckép 1918 [Néhány ránccal több...]

Néhány ránccal több a gond az arcon,
 Néhány könnyel több a fény a szemben,
 Néhány dallal több a bú az ajkon
 És se dac, se vád a végzet ellen.

Ilyen ez arc s így néz hús nyugodtan
 A nagy éjbe, mely felé közelget,
 Régi társak s álmok várnak ottan,
 Többen, mint ahányan itt delelnek.

Régi társak, álmok. Tán a semmi,
 Akkor is jobb százszor arra lenni,
 Mint lármás vásárodon, valóság.

Áldott semmi, hol nem fáj az agy már,
 Hol örökké ünnepel a naptár
 S veszteg alszanak a homokórák.

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei I.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 303.)

Juhász Gyula: Önarckép [Mit néznek ők...]

Mit néznek ők, a csüggeteg szemek?
 Talán egy antik domb szüreti táncát,
 Hol körbe-körbe tombol a vidámság
 S részeg faun a zöldbe hempereg?

Mit néznek ők, a fáradt fényivók?
 Talán egy árva zárda félhomályát,
 Hol Máriát köszöntik méla mályvák
 S az örök mécsstől sápad mély titok?

Mit néznek ők, az éber álmodók?
 A virradó napot, hol táborok
 Robognak a jövőbe, új titánok?

Vagy túl az árny és csillag éji titkán,
 Az Ismeretlen Istent keresik tán,
 Ki bús mámorral mintáz új világot?

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei I.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 353.)

Juhász Gyula: Önarckép, 1923

Tavaszon, nyáron, őszön és telen túl,
Már mosolyogva nézem az eget,
Melyen a régi vészek dühe nem dül
És ezer fénye hívón integet.

Derűs, szelíd és örök magyar ég ez,
Nem ér idáig rom és hervadás,
Időtlen emlék és jövő remény ez,
Fordulj felé csak, csüggedt csillagász!

Lenn kavarog még a por és az átok,
Véres szüret volt és a vad vadászok
Még mindig egymást lesik, kergetik,

Én nézem, hogy az ősi, égi puszták
Pásztortüzeiket biztatva gyujtják
És várom, amíg megvirrad megint.

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei II.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 71.)

Juhász Gyula: Önarckép [Ez elfáradt fej...]

Ez elfáradt fej mélyen meghajol már
A sors előtt, mert mindig jó a sors,
Ezt vallja Zrinyi és így zsong a zsoltár,
Szívem, te lázadó vagy s most lakolsz!

De a világi urak és hatalmak
Nem látták soha görnyedten e főt,
Mely könnyes szemmel és dalos ajakkal
Hódol virágok s őzikek előtt.

E szemek lassan, lassan ködbe veszve
Sejtik csupán a földi tájakat,
De fényt ad nekik minden égi eszme.

S amíg gyászt látnak csak a nap alatt,
Az égre néznek és már úgy ragyog
Sötét tüzük, mint hulló csillagok!

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei II.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 95.)

Juhász Gyula: Önarckép [Oly szépen indult...]

Vincent van Gogh levele testvéréhez
Elveszett

Oly szépen indult minden, drága testvér,
 Emlékszel a kis Vincentre, aki
 Az Isten egész kertjét le akarta
 Festeni. Olyan égő színeket
 És fényeket látott, hogy Tizián
 Elbűjhatott volna mellette. Mint
 Ádám, aki először látta meg
 E csodás festményét az Ismeretlen
 Nagy Alkotónak, úgy bámultam én
 E szép világot. Egy kicsit bolondnak
 Tartottak ezért ők, a többi ember,
 Akik bizony a nekik célszerű
 Dolgok után törtetnek és reám
 Azt mondták: Jobb volna valami
 Okos dologba fogni. No, de engem
 Elhibázott az Ismeretlen Mester
 És most egy kertben, amelyet talán
 A paradicsom ellentétéként
 Teremtett, bűnhődöm nagy vétkemért,
 Mert egyszerűen gazdagítani vágytam
 A világot és embert s úgy szerettem
 Az életet, ahogy a gyermekek.
 Mindig is nagy gyermek maradtam én,
 Testvér, hiszen tudod, mert te szerettél
 S értettél engemet, elnézted azt,
 Hogy boldoggá akartam tenni itt
 Mindenkit, aki él, míg tönkrementem.
 A legcsodálatosabb fényeket
 Akartam festeni és elborult
 Egész világom. No de én hiszem,
 Hogy valahol egyszer majd az leszek,
 Aki akartam lenni. Egyelőre
 Elszenvedem az életet. Csak azt mind
 Sajnálom, amit megfesthettem volna:
 A képeket. Egy egész végtelent!

(JUHÁSZ Gyula, *Juhász Gyula összes költeményei II.*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993, 238.)

Kassák Lajos: Önarckép

Egy zord barátunk fáradt, régi mása:
Sok tört vonal és bágyadt durva rész,
S mint két szép ablak őszi ház falába,
Két nagy szem mely búsan magába néz.

Lelkem szíve e sírba van bezárva
S míg drága létem könnyel öntöm át,
A csontfalaknak hangfogó palástja
Takarja égő vágyaim sorát.

Itt nem hint mézet a langyos öröm,
a szívnek kertje itt sohsem virágozik;
Ez arc rózsája: a nehéz közöny.

S míg fejszét fognak a sötét idők,
Eltéved egy ráncban: orrtól a szájig,
A sok akarás, sok legényi gőg.

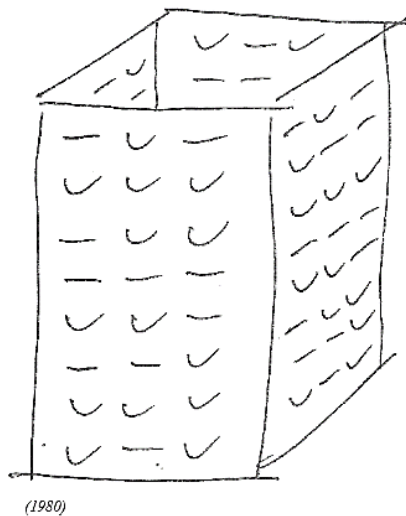
(KASSÁK Lajos, *Kassák Lajos összes versei II.*, Magvető, Budapest, 1970, 702.)

Melléklet 2. (Versreszelő-gyűjtemény)

– Válogatás Tandori Dezső versreszelő-verseiből –

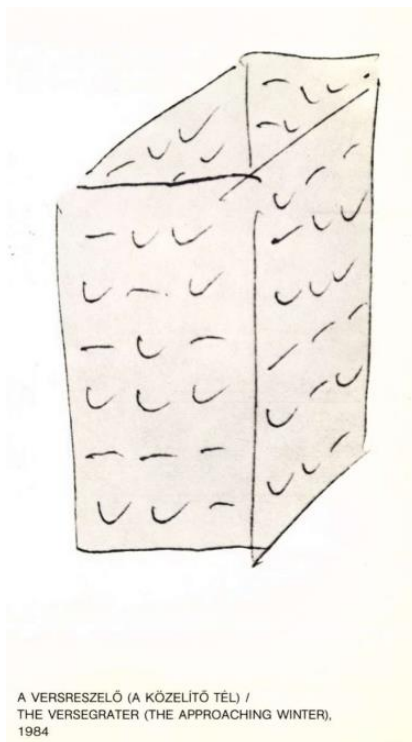
1. Tandori Dezső: *A versreszelő*

A versreszelő



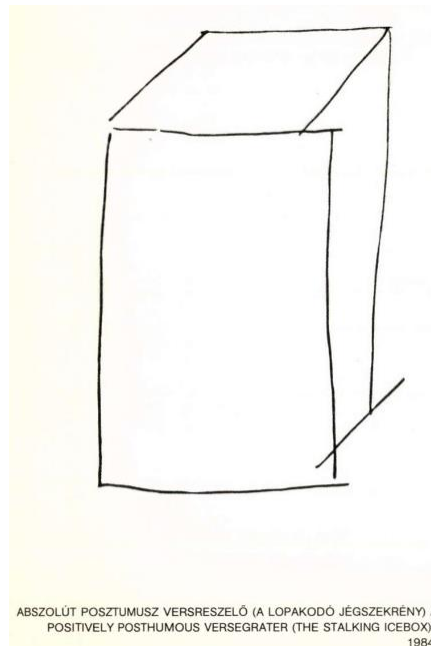
(TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Budapest, 1983, 234.)

2. Tandori Dezső: *A versreszelő (A közelítő tél)*



(Tandori Dezső grafikai kiállítása (Helikon Galéria, Budapest, 1985.)

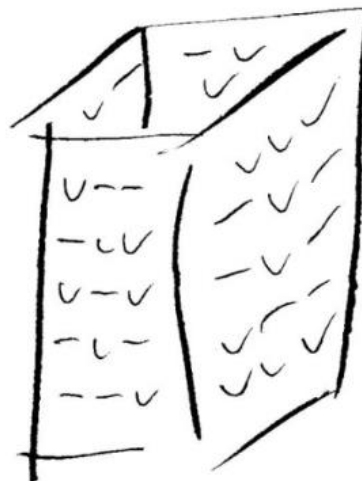
3. Tandori Dezső: Abszolút posztumusz versreszelő (A lopakodó jégszekrény)



(Tandori Dezső grafikai kiállítása (Helikon Galéria, Budapest, 1985.)

4. Tandori Dezső: *A versreszelő (bús)*

A versreszelő (bús)

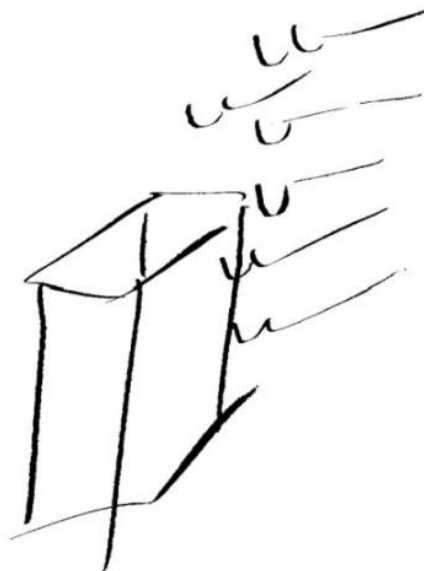


(TANDORI Dezső, *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987, 44.)

5. Tandori Dezső: Rimbaud versreszelője

Rimbaud versreszelője

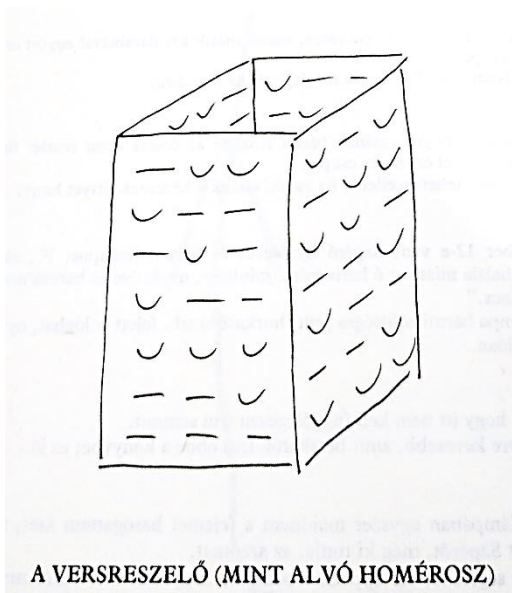
(Az elbocsátó!)



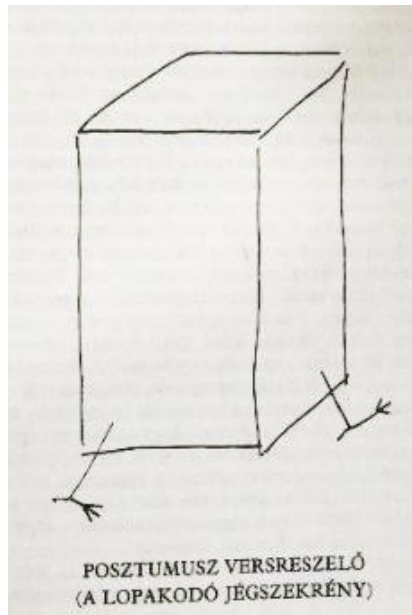
(1983–85)

(TANDORI Dezső, *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987, 139.)

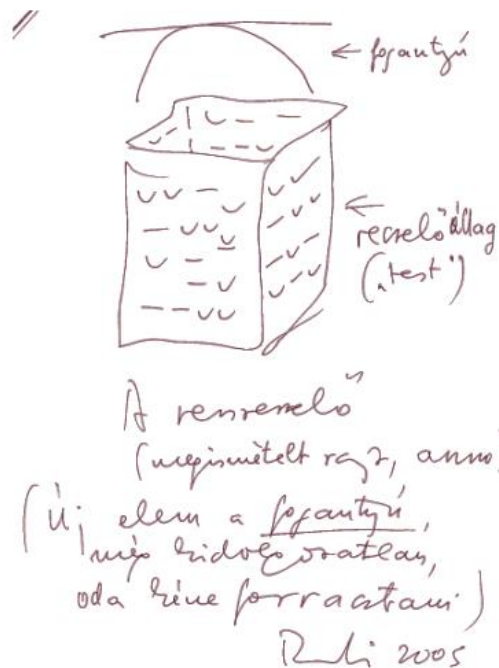
6. Tandori Dezső: A versreszelő (mint alvó Homérosz)



(TANDORI Dezső, *Egy regény hány halott...?*, Magvető, Budapest, 1989, D.)

7. Tandori Dezső: *Posztumusz versreszelő (A lopakodó jégszekrény)*

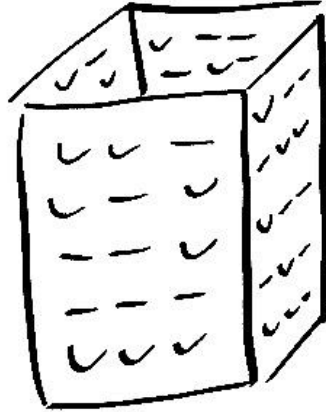
(TANDORI Dezső, *Egy regény hány halott...?*, Magvető, Budapest, 1989, E.)

8. Tandori Dezső: *A versreszelő*

(TANDORI Dezső, *A versreszelő (Első Életszerkezet költemény)*, Bárka 2005/4., 72-76.)

9. Tandori Dezső: *A versreszelő*

18 1979/06

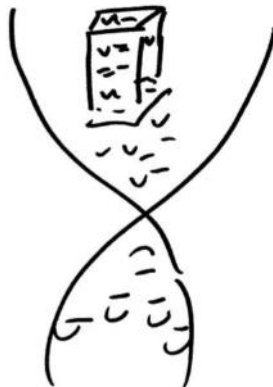


A versreszelő

(TANDORI Dezső, *Ördöglakat*, Pro Die Kiadó, Budapest, 2007, 158.)

10. Tandori Dezső: *Mert por voltál és porrá leszel*

Mert por voltál
és
porrá leszel!



18
09

A Versreszelő porrá leszel!

(TANDORI Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010, 169.)

Összefoglaló

Doktori kutatásom során a későmodernség és a közelmúlt magyar lírájában megjelenő három verstípust vizsgáltam, a *rövidverset*, az *önarckép-verset* és a *rajzverset*. A verstípusok nyelvi, poétikai és retorikai körülhatárolása közben nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a *szó-és-kép viszonyoknak* kiemelt szerepük van ezeknél a szövegeknél. A rövidversek „kéz és láb nélküliségük” miatt vonzzák a vizuális paratextusokat, az önarckép-versek az ekphraszisz alakzatán keresztül, valamint a képzőművészetben fellelhető műfaji pandant okán, míg a rajzversek medialitásuk képi túlsúlya miatt értelmezhetők ebből a szempontból.

A *rövidvers* című fejezetben a verstípusként tételezett rövidvers magyar költészeti hagyományát vizsgáltam. Feltételezésem az volt, hogy Weöres Sándor egysoros, Oravecz Imre *Héj* című kötetének kétsoros és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének számozott rövidversein keresztül kijelölhető ennek a 20. század második felétől a közelmúlt irodalmáig tartó verstípusnak az irányvonala. Az önarckép-versekről szóló fejezetben az irodalom és a képzőművészet érintkezésének egy kiemelkedő területét, az önarckép verstípus későmodern és közelmúltbeli alkotásait (többek között Weöres Sándor, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Petri György, Orbán Ottó, Csoóri Sándor, Tandori Dezső és Kovács András Ferenc verseit) interpretáltam. Az önarckép verstípus sajátossága, hogy egy képzőművészeti műfaj révén határoz meg egy alapvetően verbális, bár a képiség közlésére is alkalmas irodalmi formát, a verset. A *Rajzvers* című fejezetben pedig a Tandori Dezső költészetében megjelenő, általam „rajzverseknek” nevezett, a költő kézírásából és kézi rajzaiból kiépülő szó-és-kép alakzatokat definiáltam, kategorizáltam és elemeztem.

Az általam keretezett, majd verstípusként tárgyalt *rövidvers*, *önarckép-vers* és *rajzvers* a modernség utáni magyar líra mikro jelenségeinek tekinthetők, melyek a korszak nyelvtapasztalatának átalakulásáról, vizualitás felé fordulásáról tanúskodnak. Úgy vélem, hogy az elemzett három verstípus sajátos megszólalásmódja a 20. század medializálódásának fontos lenyomata, így a korszak egészéről is képesek újat mondani.

Abstract

Short poem, self-portrait poem, drawing poem

Word-and-image relationships in late modern and recent Hungarian poetry

In my dissertation, I examine three types of poems in late modern and recent Hungarian poetry: the short poem, the self-portrait poem, and the drawing poem. The focus of the individual chapters is the linguistic, poetic, and rhetorical delimitation of the poem types, as well as the interpretation of the word-and-image relationships that connect them. The short poems attract visual paratexts due to their enigmatic nature, the self-portrait poems through the form of ekphrasis and due to the related genre found in the visual arts, while the drawing poems can be interpreted from this point of view due to the predominance of images of their mediality.

In the Short Verse chapter, I examine the Hungarian poetic tradition of the short verse, starting from the poems of Sándor Weöres, Imre Oravecz, and Márton Simon. In the self-portrait poems chapter, I interpret the late modern and recent works of the self-portrait poem type, analyzing the works of Sándor Weöres, János Pilinszky, Ágnes Nagy Nemes, György Petri, Ottó Orbán, Sándor Csoóri, and Dezső Tandori, among others. In the Drawing Verse chapter, I interpret, typify, and define the intermedial works that appear in Dezső Tandori's poetry, which I call "drawing poems", consisting of the poet's handwriting and drawings.

The short poem, self-portrait poem, and drawing poem that I have framed and then discussed as poem types can be considered as micro-phenomena of the post-modern Hungarian poetry, which bear witness to the transformation of the language experience of the period and the shift towards visuality. I believe that the specific way of speaking of the three types of poems analyzed is an important imprint of the medialization of the 20th century, so they can say something new about the era as a whole.