

1911: Az összes isten rokon, hát még az összes alkotó szellem: a népdal névtelen géniusza, és a két neves lángelme, Zrínyi Miklós és Kosztolányi Dezső ugyanazt a világhállapotot visszhangozza. Hasonló anyag megmarkolásával az egyik a búcsúzás keserveiről beszél, a másik a tisztességnek a halálon is átívelő nagyságáról, a harmadik a magányról és a nincstelenség egekre nyitott hősiességéről. Zrínyi, felteszem, nem ismerte a magyar népdalt, de megtalálta azt Lucanusnál és a török mondások alján. Kosztolányi, felteszem, ismerte Zrínyi négysorosát, és anyagát kölcsönkérte magánya kifejezéséhez. Mindhárom a világegyetem hatalmas vigaszát sejtí meg: a magasság, a távolság, a személytelen, de rendületlen kozmosz elemi erejét és hatalmát. Mindhárom a határhelyzetek melankóliáját részletezi, eltérő eszméleti célzattal. Ám egy közös bennük: mindhárom valahogy túlvilágít létünk sötétségén.

De zárhatnám Robert Frost csodálatos sorával is: *a boldogság fölfelé egészíti ki, amit hosszában hiányolni kénytelen.* És mi itt a huszonegyedik században örülhetünk, hogy mindhárom csillag fénye elért bennünket: a népdal, Zrínyi és Kosztolányi hármasságának ragyogása.

LANCZKOR GÁBOR

## *Verebek és verébfélék*

TANDORI DEZSŐ EKPHRASZISZCIKLUSA

Platón azonban, azt hiszem, beteg volt.  
Platón: *Phaidón* (Kerényi Grácia ford.)

Tesz néhány lépést, állát megemeli,  
de a fejét mintha visszanyomná  
egy kéz. És ebben a naiv  
és erőltetett pózban áll szilárdan...  
Pier Paolo Pasolini: *Gazdagság*  
(Csehy Zoltán ford.)

Tandori Dezsőnek *A feltételes megálló* című 1983-as verseskötetében<sup>1</sup> az önálló kötetnyi terjedelmű harmadik ciklust harminckilenc képleíró vers alkotja.<sup>2</sup> Tandori impresszionista és posztimpresszionista festők képeire írt költeményeket: Van Gogh, Paul Cézanne, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Seurat, Camille Pissarro és Utrillo nevét találjuk a címekben, keresztnévvel vagy keresztnév nélkül, a név után a festmény címét is megjelölve. A legtöbb verssel Seurat után (kilenc kép) és Monet mellett (nyolc) Maurice Utrillo Valadon van képviseltetve a ciklusban (nyolc kép, illetve vers). Míg a többi festő esetében a versek szét vannak osztva a nagycikluson belül, a nyolc Utrillo-vers együtt szerepel, a fejezetben belül nem pusztán egyfajta belső ciklust alkotva, de négy remek verse, vagyis a ciklus fele (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül; Utrillo: A St. Severin templom*) Tandori ekphrasztikus módszerét, illetve e poétikai módszer reflektáltságát illetően *A verébfélék katedrálisának* gondolata-

ti magvát is adja. A nagyciklus címe, *A verébfélék katedrálisa* is az egyik Utrillo-versből, az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* címűből való. Ezen okokból döntöttem úgy, hogy a nagyciklus elemzését az Utrillo-szövegegyüttes vizsgálatával kezdem. Mint az a *Kolárik légvárai* kötet „V” című, Utrillóról szóló esszéjében olvasható, Tandorit egy S. Cs. monogramú személy (akiben Sík Csabát, a *Magvető* egykori főszerkesztőjét sejtethetjük – „ő azt kérte, nevét ne említsék, talán mindenki így jár a legegyszerűbben”) bízta fel a ’70-es évek végén arra, hogy képekről írjon verseket.<sup>3</sup> Ennek ellentmondva *A feltételes megálló* kötet tartalomjegyzékében a ciklus címe mellett az 1974–78-as évszám szerepel. A „V” című írás V-je Utrillo anyja, Suzanne Valadon V-jére utal, amely gyakran szerepel Utrillo képeinek szignójaként (a festő ragaszkodása anyjához és anyjéé öhozzá legendás volt: amikor az idősebb Suzanne összeházasodott egy, a fiánál is fiatalabb férfival, Utrillo akkor is egy fedél alatt maradt vele – velük). A „V” elején Tandori a festő és V kapcsolatainak analógiájaként határozza meg az Utrillóhoz való saját viszonyát: „Utrillo az én festőm. Ezt nem szabad megmosolyogni. Nekem tényleg ő az, akit a Szigetre magammal vinnék. A Sziget rejtelmek ilyenek.”<sup>4</sup>

Tandori a „V”-ben és mindjárt az első Utrillo-versben is hivatkozik egy 1970-es magyar nyelvű kismonográfiára, amelyet Székely András jegyez a francia festőről; a kötet *A Művészet Kiskönyvtára* sorozatban megjelent kis alakú album.<sup>5</sup> Tandori a ciklus születése idején a lakásán és a lakás környékén gondozott verebei miatt egyáltalán nem utazott, így természetesen nem járhatott nyugat-európai múzeumokban sem *A verébfélék katedrálisa* versei hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciói alapján születtek, erre a nagyciklusban több helyütt történik utalás, a mottó utáni első szöveghelyként és egyben a legközvetlenebbül a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című vers második részében:

*Az én albumomban, mert a mennyiség  
törvényei szerint tagadhatatlan,  
hogy így jut el az emberhez a kép,  
utánatermelt-kép alakban,  
egymás mellett a két  
házas festmény*

A művészeti albumban egymás mellé szerkesztett képek véletlenszerű választási elvvé váló motívuma az *Utrillo: A St. Severin templom* című versben is feltűnik:

*A St. Spero falusi templomával  
szemközti oldalon  
az egyik albumomban,  
amelyből dolgozom,  
régimotívumomra bukkan,  
s előbb is, mint én, a figyelmesebb szem.*

összecsengengetésére, mindenesetre reflektált megoldásnak tűnik, hogy a művészeti-választási módszerként alkalmazott *véletlen* John Cage-i fogalmának alkalmazását külső nézőpontra ruházza át a lírai én. A nyolc Utrillo-vers címében hivatkozott festmények közül háromnak a reprodukciója található meg a Székely-féle kötetben (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*). A „V”-ben azt olvashatjuk, a szerzőnek körülbelül 20 Utrillo-könyve van, a *Balkon* folyóiratban megjelent cikkében pedig Tandori egy önidézettel érintőlegesen szerelmi lírájának sajátos hiányára is utalva ismét személyiségének szerkesztésére határozza meg Utrillót és az Utrillo-könyveket: „Kinek ne lenne legalább annyi Utrillo-albuma, ahány nagy szerelme volt? Több Utrillo-albumunk van, nekem feltétlenül így áll ez.” Ezt olvasom valahol. Hm. Asszociációim másfelé mutatnak.<sup>16</sup> Az Utrillo-sorozatot nyitó Rue Chappe-szöveg esetében a kismonográfiaira való konkrét hivatkozás, az utána álló, *Utrillo: „La Belle Gabrielle”* című versben pedig a vendégszöveggé feltűnő Székely-bekezdés miatt biztosan gondolhatjuk, hogy a költő *A Művészet Kiskönyvtára* sorozat kötetének reprodukcióival (is) dolgozott. Amelyek fekete-fehérek. Utrillo munkamódszerére utalva, hogy az autodidakta festő fekete-fehér párizsi-montmartre-i képeslapokat nagyított fel vásznain, s a látványhoz a színeket maga költötte hozzá, Tandori a belső ciklus felütéseként valami hasonlót kísérel meg ebben a két versben: a fekete-fehér reprodukciókat szimbolikus módszerekkel az ekphrasziszok terébe másolja, majd újraszínezi. A „*La Belle Gabrielle*”-ben, amelynek vonatkozó festményei (két fekete-fehér reprodukció is található a kisméretű albumban ezzel a címmel) az alkoholista Utrillo egyik kedvelt montmartre-i csapszékét ábrázolják, Tandori a Székely-monográfiából vett bekezdést<sup>17</sup> *utrillósítja*: az eredeti szöveg minden mondata és tagmondata után beszűr egy-egy színt, a vers végén pedig a Székely-bekezdésnek az alkotói módszerre utaló utolsó mondatában megszakítás nélkül halmozza a színeket, a kétszer lajstromozott *szürkét* a második helyen meghagyva az eredeti helyén:

*Nem járt ki festeni; égszínkék és narancs;  
tudta, ha kimegy az utcára, előbb-utóbb  
felönt a garatra, rózsaszín, kötözködni kezd  
a járókelőkkel, zöldes-fehér, és ilyenkor  
mindig ő húzza a rövidebbet. Fekete. Postai  
levelezőlapokat vásárolt, és gondosan fel-  
nagyította őket. Sárga, pirosas-lila, zöld.  
Mivel, fehér, olajbarna, nem részesült alapos  
képzésben, „fejből” nem tudott festeni, kármin,  
szüksége volt a látványra vagy a látvány  
pótlékára, narancspiros, a képeslapra. A  
színeket azonban – piros, szürke, zöld,  
fekete, fehér, barna, sárga, narancspiros,  
pirosas-lila és a többi – maga költötte  
a szürke, fehér, kék, kármin fotográfiához.*

Azzal, hogy a vers végén az Utrillo-kép alapjául szolgáló *fekete-fehér* fotográfia Utrillo *fehér* korszakbeli festményeinek színeibe öltözik (szürke, fehér, kék, kármín), Tandori visszacsatolja versét az eredeti Utrillo-képhez, melytől a Székely-album fekete-fehér reprodukcióját alapul véve kétszeresen távolította el az ekphraszisz terébe való beemeléssel, majd az újraszínezéssel. A szövegbe ágyazott színek elhelyezése véletlenszerűnek hat, illetve tisztán kauzálisan csak egy-két példa tűnik fölfejtetőnek (így az idézett részletben a *fekete* – amikor Utrillo a rövidebbet húzza a fölhergelt járókelőkkel szemben). A többi esetben (talán) a magánhangzók színének rimbaud-i intuitív föltalálása a rokonítható választási módszer. Az *Utrillo: Rue Chappe*-ban Tandori a Székely-kismonográfia Szerb Antaltól való motóját idézi duchamp-i talált (szöveg)tárgyként, szétírt vendégszöveggként. A kilencedik sorban a festő szignóként idézett nevével, illetve egy jól eltalált sortöréssel (a *gráfia* – rajz – görög szót kiugratva) a költő mélyebb értelemben is ekphrasztikussá, illetve elsődlegesen versszerűvé avatja a talált szövegrészletet:

*Hát fontosak az emberek  
a városban? Párizsban az  
emberek utálatosak,  
írja, és érdektelenek.  
Én a várossal akarom  
Önt megismertetni, tovább, azt  
hiszem, fejezi be, a házak  
az igazán lényegesek.  
Maurice Utrillo Valadon.  
Egy Szerb Antal-képelepon  
találtam ezt a szöveget,  
melyet Székely András hason-  
című – Utrillo – kismono-  
gráfiája élére tett.*

Az eredeti Szerb-motó a következő: „Hát fontosak az emberek a városban? Párizsban csak az emberek utálatosak és érdektelenek. Én a várossal akarom Önt megismertetni – azt hiszem, a házak az igazán lényegesek...”<sup>8</sup> Utrillo utcaképein, ha feltűnnek is időnként emberek, azok minden esetben csak staffázsalakok; ezek az utcák, terek az ürességükkel tüntetnek (akár a reneszánsz ideális várost ábrázoló vedútái). A ciklus harmadik, *Utrillo: Rue des Abbesses* című versében Tandori a vers zárlatában utal vissza saját hetvenes évekbeli, Lánchíd utcai választott magányából erre az ember nélküli látványra:

*A széles tér elől lilás.  
A torony teteje fehér.  
Színes árnyékok a rolókon.  
A fa mögött folytatódik.*

*Egy híján felől se fás.  
Balról s hátul ház házat ér.  
Nem gondolkodom a lakókon.  
Kell mihez azt mondani, jó itt.*

A vers csupa tömör megállapításból áll, amelyek az előző szöveg konkrét módon színezett narratívája után a festmény, a festményen (reprodukción) látszó utcarészlet pragmatikus leírására tesznek kísérletet. A költemény négyes és ötödféles jambikus sorokból fölépülő négy soros versszakokból áll, amelyek keretein mindvégig túlnyúlnak a válaszirímek (abcd-abcd-dcea-dcea). A meglehetősen rövid és a szöveg tömondataival következetesen egybeeső soroknak ez a nagy feszítvű rímeltetése a költemény logikai átjárhatóságát, illetve a retorikai enyészpontok rejtett elhelyezését támogatja meg – a harmadik-negyedik strófában a rímképlet nem pontosan ismétlődik, ám nem is borul föl teljesen, hanem továbbszövődve variálódik.

A verebek, bár motívumszerűen nem tűnnek föl a festményeken (utcaképeken), a versbeszélő számára a néptelen Utrillo-színterek adekvát tartozékai. A kisciklus negyedik versétől kezdve Tandori a nyolc közül négy szövegbe írja bele az Utrillo-festmények tiszta, ember nélküli látványvilágához illesztve a saját verébmitológiáját. A negyedik vers temploma (*Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*) a nagyciklus címében is szereplő *verebek katedrálisa*. Ez a ciklus harmadik olyan verse, amelynek festménye reprodukálva van a Székely-kötetben, ez is fekete-fehérben. A képen a címadó templomon kívül csak a háttérben látható egyetlen ház. Egy másik Utrillo-albumban (amely talán benne is van a *körülbelül hús*ban) színesben tanulmányozható a festmény reprodukciója: a kép egyensúlyát az ég koszos sötétkékje és a templomépület fehérsége adja.<sup>9</sup> A templomtorony órájáról leolvasható az idő: öt perc múlva három óra. A versbeszélő a felütésben a templom adekvát fehérsége mellé az eget *hús-szín barnás*ra festi, és kér, fohászkodik, megszólítás nélkül:

*E fehérr geometria  
a hús-szín barnás alkonyatban,  
hadd legyen, ha a nagymuta-  
tója három órára kattan,  
verebek katedrálisa.*

Az ég *hús-szín* jelzője, majd a második szakaszban *hús-szín barnás felbám*ként való megszemélyesítése mintegy visszamenőleg tölti föl jelentéssel a megszólított pozícióját, akihez a beszélő a kezdeti kérést intézte. Az ekphrasztikus szöveg terében a jelenlét és a hiány váltakozó, tárgygyal bírő és tárgyatlan karakterei folyamatos és finom, egymással összefüggő mozgásban vannak – így egyrészt a felütésben név nélkül evokált transzcendens létező, másrészt a fohászt artikuláló lírai én, harmadrészt a beszélő által a képbe beleálmódott verebek. Hármójuk explicit kapcsolódási pontja, illetve a kapcsolat pecsétje a festmény toronyórája, pontosabban: a reprodukció toronyórája. A szöveg negyedik szakaszában és a külön versszakként szedett záró sorban az ekphraszisszal egy ütemben zárul és kapja meg véges jelentését a lírai én kérése:

*És mert az ég: örök-időt  
tárol, álljon meg óra bárhol,  
e hús-barna színt elütött  
verebek katedrálisául  
hadd kérjem, föld és ég között:  
St. Spero neve egy madárról.*

A hármásrím középső elemeként az ötsoros versszakban kiemelt helyen szereplő *elütött* szó azon túl, hogy a halott, elgázolt verebekre és a három órára egyszerűen utal, az első versszakbeli kérésre visszamutatva tulajdonképpen be is teljesíti azt magában. Tandori *örök-időről* beszél, relativizálva a versben az Utrillo-festményen ábrázolt pontos időt; saját színezésével a fekete-fehér reprodukción, az ég *hús-barna színével* az Utrillo által megörökített két óra ötvenöt percet az eredeti festménynek, annak *Itt és Most*-jának hagyja: „Habár azok a körülmények, amelyek közé a műalkotás technikai reprodukciójának terméke kerülhet, amúgy nem veszélyeztetik a mű megmaradását, mindenesetre megfosztják Itt és Most-jától.”<sup>10</sup>

A Walter Benjamin-féle nevezetes *Itt és Most* Tandori művében sajátos módon egészül ki: az, hogy a reprodukciót veszi alapul az eredeti helyett, az eredeti festmények át- és felülírhatóságának is a biztosítékává válik *A verébfélék katedrálisá-*nak ekphrasziszaiában. A *katedrális* a cikluscímbe átemelve azonban már nem pusztán a verebeké, hanem a *verébféléké*. Ha feltesszük a kérdést, hogy ezzel az önmaga mélye felé gravitáló sűrített hasonlattal az apró testű madarak mellett még mi mindent foglalhat magába a templomépület, illetve ha (az előbbi gondolatot részben megválaszolva és kiterjesztve) *verébfélékként* nem csak apró természetű madarakat képzelünk el, hanem ebbe a *verébféleségbe* a ciklus darabjai mögött amúgy mindvégig ott sejtethető, és azt néha azokon át is ütő transzcendens élményt is beelátjuk, úgy az Utrillo-szövegegyüttes temploma egy olyasféle épített locusként lesz értelmezhető, amely a Tandori-féle ekphrasztikus beszéd alapvető (kulisszák mögötti) színhelyeként szolgál. Nem azt állítom ezzel, hogy a festmények reprodukcióira épülő ekphrasziszok tere, a rendkívül egységes ciklusban folyó versbeszéd tere, a múzeumi vagy freskókkal kifestett templomterek részleges analógiájaként elgondolt dinamikus szín mindvégig ezzel az újratelemelt *falusi templommal* volna azonosítható, hanem pusztán annyit, hogy a hangütést illetően a beszélő ennél a helyszínnél közelebbi kapcsolódási pontot nem talál a versek mögötti transzcendenciához (akit az istenes költészet zsánerében *istennel* szokás azonosítani).<sup>11</sup>

A beszélő a következő, *Utrillo: A St. Séverin templom* című szövegben (amelyre fentebb már utaltunk) immár *St. Spero templomaként* hivatkozik az előző költemény fehér épületére. Bár a ciklus mentes mindenféle direkt vallásos utalástól, a veréb nevével felruházott *új* templomépület így az egyik keresztény alaprincípiomot is visszhangozza: *sperare* olaszul annyit tesz, mint remélni; *spero*: remélek, egyes szám első személyben. A nevek, az el- és átnevezések által dinamizált viszony a verebek és a transzcendens létező között emitt már az ellenkező irányban is működni látszik:

*ott áll, ablakok mértani sorával  
épp a St. Séverin,  
amelyről elneveztem  
egy kora-verebe,  
kire álmodva letem,  
és elvesztettem s újra megtaláltam,  
valós alakja nálam  
múlt el, csapzott tollakkal, a kezemben.*

A három szonettnyi, három tizennégy soros szakaszból álló költemény második és harmadik versszaka a címben jelzett mű szorosán vett leírására látszik összpontosítani – a festmény reprodukciója, a festmény és a festményen ábrázolt eredeti utcarészlet hármasságának figyelembe vételével. Hármójuk találkozási pontja, ahol a *jelentés* föltárul, egyrészt a *távolság*, másrészt a *hiány* költői fogalmaival kerül megvilágításra:

*én azt hiszem, az előtér faágas  
falsíkjára, s arra, amit jelenthet,  
eleven tagolt,  
szinte megunhatóan  
vonal-, szín-, téma-, fölt-  
rendszerére nem ott van,  
nem a rendíthetetlen szent helyen, nem:  
sokkal ténylegesebben  
villog a messzibb minuszból a válasz.*

Különösnek tetszik, hogy a szakaszban (csak ebben a szakaszban, az első ketőben nem) Tandori következetesen rövid *i*-t használ ott, ahol a magyar helyesírás szabályai szerint hosszút kellene (*falsíkjára, szín, rendíthetetlen, minuszból*). A huszadik századi magyar költészetben bőven akadnak példák egyéni ortográfiára (Babitsnál, Pilinszknél stb.), ám itt nyilvánvalóan másról van szó, és nem csak azért, mert a példák itt egyetlen strófára korlátozódnak. Fentebb már említettük Rimbaud alapművét, *A magánhangzók szonettjét*, és jöllehet rejtetten, de mintha ebben a szövegben is költői színárnyalatot jelezne az *i*-k *i*-kre cserélése.

Az *Utrillo: A Rue Muller terasza* című vers és kép terasza rögtön a verebeknek adatik a szöveg felütésében:

*A verebek terasza ez  
és nemcsak a színei miatt, de  
egyébként is a verebekre  
gondoltam róla, képletes,  
persze, ez, mert minden dologban  
valami képletes dolog van,  
kép, melyet más kép keretez,  
és így jutunk bentebb-terekre.*

A *kép-képletes(-keretez)* a többletjelentésből fakadóan anagrammatikus játékként is működik, a versen belüli dialógusként, amennyiben a *kép* maga az egész vers, amelybe egy belsőbb kép foglalódik bele. Annak a fajta paradox jelenlétnek, amellyel a beszélő önmagát, a maga alakját a versekben szerepelteti, távoli párhuzamaként, illetve irodalmi ősképeként idézhető föl Platón *Phaidónja*. Amint az ismeretes, a „Platón azonban, azt hiszem, beteg volt” mondat az egyetlen szöveghely a görög filozófus műveiben, ahol néven nevezi magát, mégpedig Szókratész halálának leírásakor. Platón nem volt ott mestere távozásakor, állítja a szöveg, amely Platón neve alatt maradt fenn, és amely Szókratész végóráit dialogizálja. Az eltávolító gesztus, a jelenlétnek a hiány metaforájával való jelzése Tandori versében a helyszíneknek az egymással szembeni kijátszásával kap alakot; a lírai beszélő az ekphrasztikus beszéddel magát is belerajzolja a képbe vagy az ekphrasziszba, oly módon, hogy egymásba csúsztatja a három helyszínt: Utrillo megfestett Rue Muller-jét, a valóságos Rue Muller-t, valamint saját Lánchíd utcáját (meg-megpillant egy *veréb-féle kontúrt*, ahogy kinéz az ablakon keresztül dolgozószobájából). A *verébfélének*, a fentebb már elemzett alakzatnak a cikluscímet leszámítva ez az egyetlen konkrét szerepeltetése a szövegben.

Az Utrillo-versek két utolsó darabja az *Utrillo: Rue d'Orchampt – 1912* és az *Utrillo: A Rue Jeanne d'Arc bõban* címet viseli. Az előbbi a költemény különleges formai megoldásaival tüntet, míg az utóbbi a zárlat deklarált búcsúzkodásával föl-erősíti a nyolc vers belső ciklus jellegét. Az elmetszett *bérbeszárnya* szóból kibontott rímes megoldásaival Tandori poétikai intelligenciáját teljes nagyságában mutató, huszonnégy soros (háromszor nyolc sor) Rue d'Orchampt-szöveg fő tétjének az Utrillo-kép maximális pontosságra törekvő, érzelmileg semleges leírása tűnik; az egyetlen kizökkentő jelenség a versben az utolsó sor, amely a négy évszak fölso-rolásával az időtlenségbe helyezi el magát és a képet. A Rue Jeanne d'Arc-versben ezzel szemben hangsúlyozottan tél van; a képleírás kulisszái között megint föl-tűnnek a verebek, akiknek a beszélő morzsát szórna a kép modifikációjaként („ezt festem rá, ha ott vagyok”).

\*

A *verébfélék katedrálisának* kétrészes nyitóverse nem egy adott festő nevét és művének címét viseli címként, hanem helymegjelölést és évszámot: *Duna-part, 1978*. A szín Tandori Dezső életének ismert helyszínét jelöli, a budai Duna-partot a vár alatt, míg az évszám, amellet, hogy pusztá formai elemként a ciklus ekphrasziszcímeiben szereplő évszámokkal is kapcsolatba hozható, valószínűleg a szöveg megírásának évére utal. A vers első része önmegszólítással induló szabad verses monológ, familiáris helyszínrajz, amely a Lánchíd és a Lánchíd utca környékének megrajzolásával az arab kettessel jelzett szövegrész tulajdonképpeni ekphrasziszát készíti elő. Emennek nyitánya így szól:

*Louvre-rakpart, Monet vászna, a múlt  
százaadból, nekitámaszkodom egy könnyűszerkezetű  
bíd korlátjának, egy könnyűszerkezetű hirdetőoszlop  
áll mögöttem, egy könnyűszerkezetű társaskocsi*



*jön pompásan, mindennek a szerkezete könnyű  
ezen a képen, mégis: sejtelmem sincs azoknak a  
dolgoknak a szerkezetéről, úgy egyáltalán*

Látható, hogy (egyedüli példaként a ciklusban) a cím helyett itt az első sor elején áll a festmény címe és a festő neve. A versben az ismétlődő jelző, a *könnyű-szerkezetű* (amelynek monotonitásával erős stilisztikai hordaléka is van) egyszerre utal az impresszionizmust technikai vagy gondolati értelemben sommásan könnyű művészetnek tituláló véleményre, ugyanakkor a magyar irodalom kontextusában természetesen Kosztolányi Dezső versére, az *Esti Kornél énekére* is:

*Tudjuk mi rég, mily könnyű,  
mit mondanak nehéznek,  
s mily nehéz a könnyű,  
mit a medvék lenéznek.<sup>12</sup>*

A Tandori-szövegben a Kosztolányi-féle „szentencia” személyesebb, konkrétabb, alanyibb tragikumú belátása történik meg; Monet egy témáról készült képciklusait a versbeszélő saját személyiségének részekre szakadozottságával („saját négy változatom”) allegorizálja, miközben halott verebek nyomait kutatja a fűben és a bokrok alatt a Duna-parti mikrokörnyezetben. Mint arra már utaltunk, a nyolc Monet-vers szétszórva található *A verébfélék katedrálisában*; a következőkben ezeket szeretném elemezni. Am előbb feltétlenül szükségesnek gondolom áttekinteni a ciklusrészek rendjét a nagycikluson belül. A kétrészes nyitószöveg után két Van Gogh-ekphraszisz áll (csak ez a kettő van a ciklusban), majd következik a fejezetem elején már említett Cézanne-vers (a másik Cézanne-vers a ciklus vége felé található). Ezután két Monet-vers jön, majd egy Manet- (ez az egy van a ciklusban) és egy Gauguin- (ez az egy van a ciklusban), ismét egy Monet-, majd egy párba állított Monet- és Renoir-, ezután három Renoir- (összesen ez a négy Renoir-ekphraszisz van a ciklusban), hat Seurat-szöveg következik, majd két Pissarro-, ezután áll az Utrillo-költevények tömbje. Majd két Monet-, két Pissarro- (vagyis összesen négy Pissarro-), aztán a már említett második Cézanne-, végül a maradék három Seurat-, és zárlatként a nyolcból az utolsó Monet-vers. Elmondható, hogy a kötetnyi szövegegyüttesben a túlnyomórészt félhosszúnak mondható költemények egymás utáni tagolatlan sorjázását hatékonyan bontja szerves alegységekre egyrészt a kisciklusok (az egy festőtől való versek) szétbontott ritmusa, másrészt a költői beszédmód egységén belül az egyes költemények formai hasonlósága vagy épp a sorra következő versszövegek formai diverzitása.

A kétrészes nyitószöveget követve egymás után álló első két Monet-vers címe *Claude Monet: A roueni katedrális*, illetve *Claude Monet: Tavirózsák* – az előbbi nem egyetlen képhez, hanem Monet híres festménysorozatához kötődik, amint az a beszélő dikciójából kitűnik; fentebb írtuk, hogy a *Duna-part, 1978*-ban is utalás történt a francia művész festményszériáira. Az összenézett reprodukciók nyomán készült versben expliciten tűnik föl a cikluscímbeli *katedrális*; verebeknek ugyanakkor utalásszerűen sincs nyoma a szövegben. A ódai hangütésű, letisztult forma-

világú költemény (négy hatsoros versszak hármas keresztrímekkel, hat és tizenegy szótag között ingadozó jambikus sorokkal) megszólítottja maga a festő, Monet (a harmadik szakaszban). Szembetűnő, hogy a *Duna-part, 1978* Monet-ekphrasziszának könnyűség/könnyűszerkezet tematikájával szemben itt rögtön az első versszakban a valóságosan mélység értelmű mélység fogalma jelenik meg, mégpedig könnyednek és játékosnak semmiképpen nem mondható költői stílusban, a harangok képét a *bronz* auditív anyagiságával, a mélységet pedig a való anyag súlyosságának képzetével összekapcsolva:

*Mintha a nap más-más szakaiban  
emelnék ki a víz alól;  
hát azzá, másutt ami van,  
ők, ekképpen romolbatol;  
mélységek katedrálisaiban,  
hinnők, harangok bronza szól*

*így, ahogy bomlasztja a nap,  
és tartósítja is;  
katedrális, oromfalad  
az ormótilamba visszavisz,  
hol nincs kényszerfedél alatt,  
nincs forma szerint, aki hisz*

A szöveg alapszituációja mintha T. S. Eliot nevezetes verse, a másutt Tandori által is sokszor idézett *J. Alfred Prufrock szerelmes énekének* híres zárlatát visszhangozná („Álmunkban láttuk a tenger alatti termet, / A sellőket, akik rőt koszorúkat adtak, / S megfulladunk, ha majd emberek hívogatnak.”<sup>13</sup>), jöllehet a katedrális ki-zárólagos jelenlétével itt személytelen a jelenlét. A vízzel is összefüggésben a Tandori-vers központi fogalma a *nap*: egyrészt a kora hajnaltól késő alkonyig tartó időszak, a monet-i látvány széles időbeli spektrumának jelölője, másodsorban az égitest, amely mozgásával a látvány minőségét a festménysorozat széles skáláján befolyásolja, harmadrészt a két jelentés homonímiája, amely homonímia áttételesen is megjelenik a szövegben, a keresztény templomot a Monet-reprodukciókon látható alakmások összeseként, valamiféle transzcendentális szentélyé lényegítve át, egyben el is távolítva az egyetlen kereszténység fogalmától. A festő harmadik szakaszbeli evokálásával szólal meg egyes szám első személyben az eladdig rejtőzködő lírai én, az elioti vízalatti világot saját állapotával azonosítva.

A tavrírózás Monet-vers – amelynek kapcsolódó képe(i) az absztrakt festészet (egyik) előfutárának tekinthetőek – ezzel szemben mindvégig személytelen, józan hangütésben szól, a *te* és az *én* szerepeltetése ellenére is, amely személyek sokkal inkább staffázsalakokat, valamiféle áttetsző irodalmi szerepjátékot jelölnek, semmint valós személyiségeket:

*A híd semelyik-ívén  
Giverny tavirózsás vize-szinén*

A költemény Guillaume Apollinaire *A Mirabeau-híd* című világirodalmi antológiadarabját tükrözi, és nem csak szorosan vett formájával, de a feltöltött tartalom hasonló hangoltságával, az időről való meditációval is. Ám míg (a Monet-kortárs) francia költő dalszerű szövegében a rohanó víz az idő múlását hivatott jelképezni, ezzel ellentétesen emitt az időtlenségre, a művészetben reprodukált természeti látvány mintha-örökkévalóságára kerül a hangsúly a refrénben:

*Mire a fény csak rezzenne ily órán  
Ideje körbeér egy tavirózsán*

A következő Monet-vers a ciklusban a *Claude Monet: Honfleur világitótornya* címet viseli. A huszonöt soros, egy tömbbe tördelt, rímtelen költemény (legfeljebb rímárnyékokat vagy véletlennek tetsző összecsengéseket találunk) legfeltűnőbb poétikai jellegzetessége (avagy retorikai fogása) a kettőspontok gyakorisága a verssorok végén. Az így elválasztott mondatrészek a képrészletek dinamikus sorjáztatásával mellérendelő jellegűek, ám a központosításnak köszönhetően különleges, finom feszültség keletkezik sorról sorra a szöveg első harmadában. Nagyjából a vers közepétől a költői képek már az absztrakció határát súrolják (alulról vagy felülről), míg a zárlat elégikussága kontúros keretként zárja le a verstömböt.

A következő Monet-szöveg egy Renoir-ekphraszisszal áll párban, *Az impresszionisták vízpartjai* közös címet viselve – a mindkét művész által megfestett, így a vásznon is érintkező helyszín alapján. Ennek az érintkezésnek a természete a második részben (*Renoir képe*) kerül megvilágításra, az első rész (*Monet képe*) a kép szoros költői olvasására vállalkozik, az egy tömbből álló vers zárlatát a legerősebb Tandori-szöveghehelyekhez méltó költői képpel lendítve ki az amúgy revelatív monotóniából:

*mintha a szigettől át s át  
négyzín-lassú dominót  
vetnének, okker-fehér-kék-  
sötétet, s mintha helyek  
jönnének helybe, kivétképp:  
tartózkodásunk elérjék,  
elérjék valami mód.*

A *tartózkodásunk* szembeálló, paradox jelentései már az ábrázolt szín kettősségét, vagy (mint másutt is a ciklusban) a közös nevezőjű helyek egymással szembeni kijátszását vetítik elő. A tizenhat soros Renoir-ekphraszisz hexameterekben szól. A két festő, két rokon festői teljesítmény, látásmód összevetése történik itt meg valamiféle ironikusan kezelt *igazságosság* jegyében – a két kép szétszalazása végső soron csak különálló létezésével igazolható, semmi mással.

Mielőtt rátérnénk a további Monet-versek elemzésére, úgy gondolom, célszerű szemügyre vennünk *Az impresszionisták vízpartjai* után egy tömbben álló három

Renoir-ekphrasziszt. Az első szöveg (*Auguste Renoir: Evezősök a Szajmán Bougivalnál*) a páros vers szakadás tematikáját viszi tovább szükségszerű áttétekkel, a szétfosló látvány egyszeri rögzíthetőségére helyezve a hangsúlyt. A vers három szabályosan rímeltetett stanzából áll. Az utolsó versszakban az első hat sor rímhelyzetei virtuóz módon mind elválasztott szavak belsejébe esnek, poétikailag is megjelenítve a vers fő gondolati tényezőjét. A következő költemény (*Auguste Renoir: A hinta*) a versciklus leghosszabb darabjai közé tartozik a kilenc darab nyolcsoros versszakkal (jambikus sorok, a szakaszokon belül keresztrímek, a-b-a-b-c-d-c-d, bár az egyes strófákon belül előfordulnak egyéni módozatok is). A szakadás vizuális problematikája itt személyesebb, alanyibb megközelítésűvé válik: a szöveg első négy strófájában a verebekkel való együttélés (anti)szociális következményeit szedi versbe a szerző, majd rátér a Renoir-kép tulajdonképpeni leírására, mégpedig ezúttal nem annyira magát a látványt, mint az ábrázolt jelenet pszichológiai tényezőit és mozgatórugóit analizálva. A hinta motívuma Tandori versében lényegi tulajdonságait tekintve sokkal inkább valamiféle ingává lényegül át, amely a megindított, ám csak részben kiszámítható pályájú-erejű lendülésekkel körmönfont hasonlatává válik a kép szereplői, illetve a versbeszélő és a (lelki) *rokonok* között föllálló viszonyoknak.

Az utolsó Renoir-ekphraszisz csak zárójeles alcímében viseli a festmény címét (*Renoir: Evezősök Chatou-nál*), a verscím Tandori magánmitológiájából való: *Madár-evezőtoll*. A hosszú szöveg fő szervezőereje maga a versforma, a magyar költészetben Csokonai híres versével (*Tartózkodó kérelem*) polgárjogot nyert ógörög *ionicus a minore* (uu—) erős lüktetése – olykor az értelem, vagy legalábbis az érthetőség rovására, reflektáltan bár: a monoton forma a locsogásnak, az evezők csobbanásának, a víz loccsanásának kifejezőjévé válik. A vízbe csusszanó lapát és a tenyérbe csusszanó veréb azonosítási pontjaként mind a renoir-i festési technika, mind a tárgyalt festmény tematikájából következően *elmosódott* behelyettesíthetősége szolgál a toll és az evező motívumainak.

A nagyciklus hatodik Monet-ekphraszisz a *Claude Monet: Hótel de Roches Noires à Trouville* címet viseli. A rögtön ez után következő, hetedik Monet-darab címe *Claude Monet terasza Le Havre-nál*, míg a nyolcadik szöveg címe (ez egyben a ciklus záródarabja is) megegyezik a hatodikéval (*Claude Monet: Hótel de Roches Noires à Trouville*). A három ekphrasziszban közös tényező a nyílt, tengeri kulissza, a hatodik és a nyolcadik szövegben pedig maga a tárgy, a hivatkozott Monet-festmény is ugyanaz. Az első Hótel-vers a szín hatásos megjelenítése után két *üldögélő* alak párbeszédébe vagy párhuzamos monológjába fut ki, amelyekbe integránsan belefoglalódik a versbeszélő dikciója. Az alakok kiléte mindvégig meglehetősen bizonytalan marad, azzal együtt, hogy a hatodik szakaszban megjelenő *másikat* akár magával a festővel is azonosíthatjuk, amint a gyorsan tovatűnő, már megfestett látványt kémleli a maga paradox mivoltában. A következő, teraszos vers is megjelenít egy *illetőt*, aki a festővel volna azonosítható, azonban a személyiség határai tökéletesen föloldódnak a szöveg kulcsfogalmául szolgáló *plein air*-ben, amely kifejezés refrénszerűen tér vissza a nyolcsoros versszakok utolsó sorában. A második Hótel-vers visszatekintésként indul:

*Itt ülök most újra az albumommal.  
Épp tizennégy napja, hogy összecsuksam,  
Hogy Le Havre napnyírt teraszát, hogy Honfleur  
Úgy sose lássam*

*Már. S nem is látom. De a nyári hónap  
Ősztönöz, hogy kezdjük amúgy, előlről,  
Bármí végességre van új megoldás,  
Hogyha a nap süt*

A lírai én újranezi a korábban ekphrasziszokba vett képeket, és a képekhez való viszonyában azóta történt elmozdulásokat az impresszionizmus szellemében, a módszer hasonlataként, a változó fények és árnyékok összjátékaként veszi leltárba. A költemény antikizáló verseléssel, szapphói strófában íródott, amire konkrét utalás is történik az ötödik és hatodik szakaszban, ezt megelőzően a negyedik versszakban a verscímbe vett festmény (reprodukció) részleteit idézte föl a beszélő – a korábbi Hótel-vers kontextusában. A szövegben feltűnnek a verebek is, mint a véletlen instrumentumai vagy a véletlen dinamikájának hírnökei. Az utolsó strófa, illetve ennek utolsó adoniszi sora („Címe a vers-cím”) a kép(ek) és a vers végső azonosítását látszólag pofonegyszerűen, a dolog mélyére tekintve azonban nagyon is ravaszul végzi el – a cím, vagyis a festményhez rendelt, annak tárgyát lokalizáló szöveg közös médiumában.

\*

Mielőtt belefognánk *A verébfélék katedrálisának* hátramaradt két nagyobb szövegegyüttesének elemzésébe (a Seurat- és a Pissarro-versek), célszerű áttekintenünk a nagyciklus egyéb darabjait, a két Van Gogh-, a két Cézanne- és az egy-egy Manet-, illetve Gauguin-ekphrasziszt. A Van Goghok rögtön a nyitány (*Duna-part, 1978*) után állnak, *Van Gogh kávéházterasa* és *Van Gogh: Éjszakai kávéház* címmel. (Feltűnő a *teraszok* gyakorisága a nagyciklusban. Magyarozatként szolgálhat erre, hogy – bár nem mindig verebekkel összefüggésben kerül elő – a terasz egy adott épület azon része, ahová a madaraknak magától értetődően szabad a bejárása.) A két vers szorosan összefügg, és nem pusztán a festő személye, hanem az összekapcsolódó kinti és benti (majd még bentebbi terek) átjárhatóságának problematikája miatt, ami az első költeményben a legmarkánsabban a beszélő által a képre képzelt bolthelyiség (könyvesbolt) és a kávéházterasz között közlekedők fantázia-képében jelenik meg (jellemző a feltételes módú igék és a *talán* szó gyakorisága – ami az egész vers tonalitására kihat). A festmény égboltja „külön szakadék-életet él”, így nem is kap különösebb hangsúlyt a szövegben. Az idő fogalmát az összekapcsolódó (részben csak fölsejlő) terekhez hasonlatosan rögzíti a lírai én – a folyton nyitva tartó kávéházban a nappalok és esték is „átlógnak egymásba”; ugyanakkor a címben rögzített locusnak, *Van Gogh kávéházteraszának* a pontosabb definíciója is épp ebben a köztességben ragadható meg. A második vers a nagyciklus talán legelégikusabb darabja. A szöveg fókusza a festmény reprodukciójának rimes-jambikus (az erős költői képek és az enjambement-ok kis számának köszön-

hetően különlegesen szuggesztív húzású) leírásán túl két életpálya, a festőé és a versbeszélőé összevetésében ragadható meg. A szövegek sorrendisége és indirekt belső logikája az előbbi terasz kávéházának láttatja a megjelenített helyiséget, amelyből további terek nyílnak:

*Nem ilyen mélység nyílik-e a pultnál,  
nem egy belső teremé-e, tovább;  
kirugott lábbal az asztal alatt,  
támasztod a homlokod maszatát;  
de ha lehúnyod is a szemed, a lámpák körül  
az pörög sárga fényben, amit odalát.  
A szemet szűrja ez a tér, s mintha dörzsölnéd,  
és mint a kidörzsölt posztó, olyan;  
nézésed, mint a kidörzsölt tér,  
de legalább vagy valahogyan*

A szöveg tereinek szimbolikája nagy erejű költői képekkel mutat túl a látás/belső látás szokványos paradoxonján, a *kidörzsölt posztó* (illetve a három soron belül háromszor föltűnő *dörzsmotivika*) amellet, hogy a képen és korábban a versben is szereplő biliárdasztalra is visszautal, már-már fizikai érzékiséggel jeleníti meg a Van Gogh-i tér pszichedeliját.

Ezután következik a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című kétrészes szöveg, amely első részében az átjárható terek előbbi kérdéskörét épület és természet (egy fa) viszonyára terjeszti ki. Mint az a költemény felütéséből kiderül, a verscím a római kettessel jelzett részben leírt képre utal, a római egyes alatti szöveghez kapcsolt kép a versíró (és nem a cézanne-i) szándék szerint cím nélküli. A versbeszélő retorikájának mögöttes logikája szerint ez a címnélküliség egy olyan műalkotás sajátja, amelyben az ábrázolás és az ábrázolás tárgya összetéveszthetetlenül, minden nézőpontból, puritán módon önzonos (a szöveg záró sorában egyetlen szó áll: *csupaszon*). A versbeszélő szuverenitásigényéhez az is hozzátartozik, hogy a maga egyediségében, mindenféle külső kontextualizálás nélkül szemléli a képet – *Cím nélkül*. Ennek szellemében a táj is leválik az ábrázolt házról-fáról:

*mert mintha egy színeiben is csupa-tér-síkú házfelület  
tagolása épülne eggyé a továbbra is agitáns fa  
ágaival és törzsével, és ez együtt lenne  
az építészet;  
és körülöttük a tájjal csak az van, hogy ehhez  
ott van, hogy ehhez van ott, de ez az együttes,  
a már-nem-külön-ház-és-fa mintha lerázná magáról,  
ám ezzel békén is hagyná az egészét.*

an jelképesé tett – modern panteizmusról. Azzal, hogy az integráns kapcsolat letisztultságára és kölcsönös átjárhatóságára helyeződik a hangsúly a természeti és ember által épített elem viszonyában, a letisztultság egyik fő forrását egy harmadik tényező hiánya (is) adja. Bár ebben a szövegben is történik utalás az esetleges lakókra, e harmadik tényező, illetve maga a hiány a római kettessel jelzett, *Az akasztott ember háza* című Cézanne-képhez tartozó szövegben válik nyilvánvalóvá, ahol a *két úgynevezett valóságos elem* viszonyában a kép *születésének* eredőjeként a *halált* jelöli meg a beszélő. Ebben a versben a másik házra, a *fás házra* már sajátjaként hivatkozik a lírai én, amely gesztus a saját magánvalójába (magánmitológiájába) visszavonult alkotó portréjaként, vagy akár az önarckép egy változataként is fölfogható. *A verébfélék katedrálisának* vége felé elhelyezett másik (vagy harmadik) Cézanne-vers, a *Cézanne: A tenger L'Estaque-nál* a kép tūpontosnak tetsző, egyedi szókapcsolatokkal megtűzdelt leírásával indul. Az egyes formai elemek kapcsolódásának kérdése itt az egymásra vonatkoztatható felületek (tengerfenék/parttagoltság) monumentális dinamikájában képeződik le – valamint az autonóm, tömbszerű térfogatok jócskán jelképes magányosságában.

A Manet-ekphraszisz (*Edouard Manet: Longchamp-i verseny*) a nyitóversszakban (öt soros, változatosan rímeltetett szakaszok) a képen ábrázolt jelenről ódai hangon beszél („Érzem annak a kornak elsőprő iramát”), ami a futurista sebességmotivikával a jövőbe vetíti ki a megragadott jelenet, a lóversenypályán száguldó lovak képét, míg a második szakasz végére oly módon lepleződik le a korábbi sorok kvázi ironikus volta, hogy a továbbra is kitarított ódai zengés a szöveg legvégére sajátosan elégikussá válik: a lóversennyel Tandori magánmitologikus házi versenyei, a kártyabajnokságok és a Koalák kerülnek párhuzamba (a szerves és komplex Tandori-témává beépülő lóverseny-látogatások csak később tűntek föl az életműben).

\*

A nagyciklusban párban elhelyezett két-két Pissarro-vers közül az első háromban a festő is föltűnik (C. úrként, Camille úrként, vagy egyszerűen csak Camille-ként), míg a negyedik szöveg a vidéki, faluszéli kép témával és némileg a versformájában is elüt az előbbiektől, melyek párizsi utcaképekhez kapcsolódnak és a ciklus jellegzetes oktávájában szólalnak meg; a negyedik szövegben a záróversszak tizenkét sorossá bővül. Az első vers a *Camille Pissarro: Rue d'Amsterdam – 1897* címet viseli. Esős-fényes utcát ábrázol a kép, és a költemény narratívája szerint a beszélő (aki C. úrként szólítja meg a festőt) a festmény belvilágába vágyik. A vers a könyv (az album) becsukásának erőteljes képével végződik; a lírai én *rácsukja* a könyvet – a vágyra, a képre, az ekphrasziszra. A következő versben (*Camille Pissarro: Boulevard des Italiens – 1897*) a képbeli részvétel a lírai én részéről már nem pusztán elégikus óhajtásként, hanem egy nyelvi feltételrendszer bensőbb realitásaként jelenik meg:

*E képek utánszavai  
már rég polgári szalonokban  
lőgnak. Ha intéznivalóm van*

*Camille-lal, ez csak egykori  
időket érint. Aznap  
dolgom végeztén a tömegbe  
vetném magam, körutak erre  
alkalmasak, fák árnyai*

*alatt sietnék, lökdösődve,  
olvasnék egy bulvárlapot*

*Camille* a versbeszélő régi ismerőseként kap alakot, a képbeli jelenlét feltételrendszerének fundamentuma pedig nem más, mint a kortársi kontextus, a Pissarro-utcaképek klasszicizálódása előtti idő megidézése, amiben lényegi szerepet kap a Tandorira jellemző egyedi nyelvi humor – nem csak az előző vers komoly-elégikus tónusától, de a nagyciklus uralkodó hangütésétől is differenciálódva:

*ez valódi-más  
volna már, egy kendős, piás,  
szerbből ideszakadt apaty,*

*bemutatokozununánk:  
énavgyovity Tevagyovity,  
tevagyovity Énavgyovity*

Az abszurd nyelvi játéknak egzisztenciális súlya van, és nem pusztán azért, mert a személyiség megduplázását hitelesíti a közép-európai bevándorló(k) képével – a versnarratíva tragikomikus végkimeneteleként lefoglalják a kiabáló lírai ént, aki vallomása szerint *Camille*-hoz indult, hátha van még „körútján kiadó alak”. A harmadik vers (*Camille Pissarro: A Place du Théâtre Français napfényben, 1898*) a kép szikárságra és érzelemmentes pontosságra törekvő leírásával indul. A szöveg legszembetűnőbb retorikai fogása az *éles metszés* a negyedik szakaszban:

*Aki éles metszéssel óhajt-  
ja a képet, itt egyszerű-  
en abbahagyhatja az olva-  
sást, míg én magamnak tovább!-ot  
intek, mert én csak egy derű-  
sen fénylő képet, egy Pissarrót  
nézegetek*

A festmény reprodukciójának szorosan vett, tárgyias leírása és az alanyi kommentár válik el itt egymástól a szövegben túlreflektált élességgel, mintegy villanófényben mutatva meg *A verébfélék katedrálisának* egyik fontos belső választóvonalát, a versanyag törésének sávját, ami a többi költeményben sokkal kevésbé látványosan, jobban eldolgozva van jelen. A negyedik Pissarro-versnek (*Camille Pissarro: Voisins, a falu széle*) maga a választóvonal, két különböző minőség, az



emberi település és a földek fölnagyított találkozási pontja válik központi témájává. A fölnagyítás legfontosabb következménye, hogy a törésvonal már inkább törésvonulattá, így csaknem absztrakttá válik, a pontos hely (vagyis maga az allegória) mikrorajzolata pedig egybeesik egy Pissarro-kép, a *Voisins, a falu széle* ekphrasziszával.

Amint már hivatkoztunk rá, *A verébfélék katedrálisának* legterjedelmesebb, bár formai és gondolati szempontból semmiképp sem legjelentősebb belső egységét a kilenc darabból álló Seurat-korpusz képezi. A szövegek két csoportban találhatók a nagyciklusban: előbb hat, majd három költemény áll egymás után. A hatos csoport első verse (*Seurat: A Szajna Courbevoie-nál*) a vízparti alaptémával a megelőző Renoir-ekphrasziszhoz, a *Madár-evezőtollhoz* kapcsolódik. A hosszú szöveg kilenc keresztrimes oktávából áll, és mindenképpen a nagyciklus egyik legnehezebb, legzártabb darabjának mondható. A vers a kép világának állandóságát, telítettségét rögzíti a képről vett motívumok és színcsoportok sorjáztatásával, illetve a seurat-i módszerre tett többszöri utalással („holtbiztos pontsugarakkal”, „hasadozóban / ír mindenek helyébe pontsort”).<sup>14</sup> A következő vers a *Seurat: A parádé* címet viseli, és szintúgy a *véglegesség* művészi ideáját tükröző egyetlen pillanat a fő szervezőereje, a festményen ábrázolt jelenet azonban a költemény úgy adja vissza, hogy a megörökített pillanat cselekményes holdudvara is jól látszódik, ily módon a szöveg akár a képhez írt kommentárnak, a Seurat-kép jegyzeteinek is tekinthető. A következő három darab, a *Seurat: Fürdőzés*, a *Seurat: Külváros* és a *Seurat: Porten-Bessin vasárnap* elaprózott gondolatmenete után az első etap záródarabja, a *Seurat: A „Bec du Hoc”* megint *A verébfélék katedrális*a legerősebb verseinek magától értetődő hangján szólal meg. A nagy költészet magaslati levegőjét árasztó félhosszú szöveg a viszonylag szegényes magyar ekphrasztikus vonulat mellett a hazai tájköltészet gazdag hagyományrendszerébe is problémamentesen beleilleszhető: ebben az esetben, ha elsődlegesen tájleíró versként olvassuk, a *Seurat: A „Bec du Hoc”* azon motívumai, amelyek a képleírás zsáneréhez kapcsolják (*előtér, al-sáv, alsó bal sarok, a látószög önkényese* stb.), revelatív viszonyrendszerként működnek a táj és a tájat szemlélő lírai én viszonyában és a másik zsáner keretén belül. Végző soron és formai értelemben a szorosán vett természet szemlélhetőségének, illetve látványalapú befogadhatóságának szkepszise jelenik meg itt abban a monoton tényben, hogy a beszélő nem közvetlenül a tengerparti táj, hanem egy festő által megörökített és a reprodukción szemlélt tengerparti táj leírására vállalkozik – amely vállalkozásban az ekphrasztikus keret az amorf természeti látvány részletének sorsszerű választási és formai elveként értelmeződik. Mindehhez azonban, hogy e folyamatok működésbe léphessenek, természetesen szükség van a fent említett költészeti kvalitásra, arra, hogy a remekművek bizonytalan tartományának pecsétje hitelesítse a verset. Már csak viszonylagosan nagy terjedelme miatt is rendkívül takarékos szövegnek tűnik a *Seurat: A „Bec du Hoc”*, a Tandorira másutt (a nagyciklus egyéb darabjaiban is) gyakorta jellemző lírai túlbeszélés, a téma szétírása (amelynek a sikerült darabokban persze megvan a maga erős jelentéssége) ezúttal legfeljebb jelzésszinten, a látványelemek halmozásával kap teret a kivételesen sűrű szövésű költeményben. Az ökonómia hatásos lírai plasztikussággal társul a látványelemek megjelenítésében, amely (a fent már említett ekphrasztikus formai elemeken túl) a megverselt táj távolságtartóan józan, tárgyias szemlél-

hetőségét szolgálja. És mindezekkel együtt, vagy mindezek előterében a maga nyomatékos pontjain a szöveg jól kimért alanyi erővel tud működni, így például a második szakasz elején:

*Csupa ormótlanság a kép;  
gyengédségeinkhez nem illő  
elemeké.*

És az utolsó sor enigmájában:

*És nem is szánt neki jelentést  
Seurat, egy megoldott jelenség  
csak együtt-létek része már –:  
vagy mint zárt öklön egy madár.*

A maradék három Seurat-ekphraszisz egyike, a *Seurat: A parádé* a korábban már versbe vett kép újbóli leírására vállalkozik *K. úr* és *Seurat* alakjainak összeeresztésével (K. úrban Franz Kafkát vélhetjük fölfedezni, akinek írása alapján a harmadik, a *Seurat: A cirkusz* című költemény készült, amint az alcímében áll). A középső vers (*Seurat: A part Bas-Butin-nél*) a témát illetően a Bec du Hoc-verssel dialogizál, annak magaslati levegője nélkül. Zárszóként a legkevesebb, ami elmondható, hogy *A verébfélék katedrálisának* önálló kötetként a huszadik századi magyar irodalom legkitűnőbb (és legkoherensebb) verseskönyvei között volna a helye.

## JEGYZETEK

1. Tandori Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Bp., 1983, 121–180.

2. A ciklus recepciótörténetéből feltétlenül meg kell említenünk Takács Dániel tanulmányát, amely történet és időbeliség nézőpontjából foglalkozik a ciklussal (Takács Dániel, *Tandori Dezső: A verébfélék katedrális*, Tiszatáj, diákmelléklet, 146. szám), illetve Tóth Ákos nagyívű disszertációját, amely kiemelten foglalkozik az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* című költeménnyel (Tóth Ákos, *A meglevés szóisméltései*, <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1931/>, 91–98. [elérés: 2014. 09. 27.]).

3. Uő., *Kolárik légvárai*, Magvető, Bp., 1999, 90–91.

4. I.m., 89.

5. vö. Székely András, *Utrillo*, Corvina, Bp., 1970.

6. Tandori Dezső, *Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy alig-amatőr)*, Balkon, 1994, [http://www.balkon.hu/html\\_index.html](http://www.balkon.hu/html_index.html) [elérés: 2014. 11. 10.].

7. vö. Székely András, i.m., 12.

8. Székely András, i.m., 5.

9. Waldemar George: *Utrillo*, Verlag Andreas Zettner Würzburg, Wien, 1958, 59.

10. Benjamin, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, II. fejezet, [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html) [elérés: 2012. 03. 26.].

11. Mint arra már utaltunk a fejezet elején, Tóth Ákos kiemelten foglalkozik disszertációjában a verssel. Gondolatmenete a névvel történő megszentelés költői rítusát, illetve a szentség és üdvösség alkalmazott fogalmait járja körül, v. ö. Tóth Ákos, i.m.

12. Vö. Kosztolányi Dezső, *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2000, 458–460.

13. Vö. T. S. Eliot, *Versej* [ford. Kálnoky László], Európa, Budapest, 1996, 14.

14. A költő pályáján jó három évtizeddel *A feltételes megálló* után önálló verstípussá és formaszervező elgondolássá lépnek elő a pointillista festői módszerhez visszavezethető úgynevezett *pontversek az Úgy nincs, ahogy van* című kötetben. (Ezen szövegek akár csak részleges bevonása jelen értekezésbe terjedelmi és szerkezeti okokból sem lehetséges.) Vö. Tandori Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010.