

Fried István

Előzetes – töredékes – gondolatfutamok¹

Erősen leegyszerűsítve arról lehetne töprengeni, miféle alkati, elméleti előfeltevéseknek megfelelő, hagyománykonstruáló, újító lelkesültségű, kontextustól függő/kontextust teremtő vágyak, szándékok, elhatározások jelölik ki az író/alkotó személyiség önteremtő gesztusait, sugalmazásait, „üzeneteit”; miképpen törekszik arra, hogy létrehozza azt az önképet², amely a befogadás során elfogadhatónak tűnik? Pontosabban szólva: amely hatással próbál lenni a befogadásra, arra törekedvén, hogy kapcsolatot konstruáljon a mű és a befogadás – olykor egymást tagadó „intenciói” között. Durvábban szólva: író, mű, befogadó egyként létrehozza a maga legendáriumát. Finomabban érvelve: elhihetővé, de legalább megnyugtatóvá tegye (a maga számára is), milyen (jellegű) szerzőként van, lehet, lesz jelen az irodalmi, kritikai tudatokban. Aligha szabad túlbecsülni az efféle szerzői igyekezeteket, persze lebecsülni sem szabad. A „rejtőzködés” olykor jobban engedi feltárnulni az alkotói „én”-t, több erőfeszítésre készíti a rekonstrukcióra hajlamos befogadói, kritikai magatartást, mint az önmagáról a legapróbb részletességgel beszámoló „szerző”. Az előbbi esetben az, ami kimondatlanul maradt, nyomatékosabban figyelmeztet az „üres helyek”-re, mintegy felhívásként szolgál azok betöltésére, az utóbbi esetben az a látszat keletkezik, hogy az olvasónak, a befogadónak immár semmi dolga nincsen, mintha készen kapna mindent, maradhat passzív, „beletörődő” befogadó.

Tandori Dezső esetében nem (sem) árt gyanúperrel élnünk. Könnyedén volna odavethető, hogy hangsúlyozottan önéletrajzi szerzőről van szó, életrajzának „mikrotörténeti” megközelítését mintha maga végezné el, ugyanakkor ez a páratlan bőség, amely lírában és epikában (részben drámában, nemegyszer fordításokban) föltárnulni látszik, csalóka egybehangzóságával, az ismétlések áradatával éppen – mintha – arra utalna, hogy a szinte másodpercekről is elszámoló elbeszélő csupán a leglényegiről hallgat, netán a részletezett epizódok elfednek valami fontosabbat, amely egy életmű labirintusos szerkesztményében van elrejtve. Amennyiben – vélhetően – bele van rejtve; illetőleg: eleve kérdésesnek mutatkozik, mi az, ami lényegesebb, fontosabb (vajon ez az ismétlések számától, terjedelmétől, lírai vagy epikai megjelenítési formáitól függ), és van-e egyáltalában az életműben lényegtelen, olyan, amitől az értelmezés károsodása nélkül nyugodtan eltekinthetünk: figyelembe véve a Tandori-életmű terjedelmét, sokszerűségét és sokszínűségét, „alakváltozásait” és azt az utalásrendszert, amely egyszerre könnyíti és nehezíti meg az értelmezésre vállalkozó dolgát? Mintha megkönnyítené ezáltal, hogy a kutakodó az egyszer felismert többszöri

1 Egy tervezett könyv tervezett előszava. Írásom sokat köszönhet Tandori Dezső leveleiben kifejtett gondolatainak, valamint a Tóth Ákossal folytatott beszélgetéseknek, Tandori költészetéről készített doktori disszertációjával kapcsolatban.

2 Ezúttal csak egy Tandori-kötetre hivatkozom: *A komplett tandori – komplett ez?* Budapest 2006. A Nat Roid jegyzete hátsó borítósövegére hivatkozom, illetőleg a kötetbe iktatott Paper Star értelmezésére: 103–111.

előfordulására bukkanhat, lett légyen szó szerkesztési megoldásról, a tévesztések rendszeréről/rendszerintéről, az önidézetekről, önhivatkozásokról, „motívum”-okról. Ezzel együtt, ezt korántsem mellőzésre ajánlva, ütköztünk nehézségekbe, hiszen az ismétlés sosem reflektálatlan újramondás, az életműben érvényesülni tetsző „rendszerint” közelebb és távolabb változatok együtteséből, egymásra hivatkozásából adódhat össze (nyilván a rendszerező közreműködése révén). Ami sokszor előfordul, különféle közegekben helyezkedik el, ráadásul a külső és a belső forma, akár a lírai és epikai alakzat egymásba játszhat, az ismétlések más-más helyi értékeket tartalmazhatnak.

Tandori Dezső esetében (akinek korfordító szerepére a magyar irodalomban már többen céloztak, noha éppen az életmű állandó és folyamatos alakulása miatt csak erősen provizórikus kijelentésekre, fejtegetésekre futotta, egy-egy korszak, műfaji csoport átvilágítására)³ annyi bizonyosnak gondolható, hogy az irodalom folyamatban megfogalmazódó dichotomikus ajánlatok nem vagy alig-alig érvényesíthetők. Például a schilleri tipológiai ajánlatok (naiv–szentimentális) korszerűsített megnevezései feltehetőleg éppen olyan kevésbé, mint az erősen leegyszerűsített alanyi versus tárgyas költészet. A korszakról korszakra vagy kötetről kötetre továbbépülő poétai magatartások egyszerű konfrontálása ugyancsak kevésbé alkalmas a Tandori-mű leírására, hiszen a továbbépülések és elfordulások, a hirtelen vágások és módosító visszatérések, a meglepőnek szánt, annak tetsző fordulatok és a „ciklusképző” igyekezetek nagyon ritkán jelennek meg a pályán „vegytisztán”, az újraírások tartalmazhatnak egy jó adag elbizonytalanító effektust, míg a fordulatként prezentálódó kötet (vagy kis-periódus) arra int, hogy az „előzmény”-eket se felejtjük el bevonni a vizsgálatba. Ehhez járul, hogy olyan alkotó Tandori Dezső (de ebben a magyar hagyomány részese, „szerves folytató”-ja), akinél fordítás-választásait, de még a megbízásból elvégzett fordításait sem hagyhatjuk ki a művek szembesítéséből. Arról nem is szólva, hogy olyan értekezések, mint Tandori Dezső és (egyszerűsítsünk) a „világ-irodalmi” irányok sem készültek el olyan „mennysiség”-ben, hogy azokból továbblépni, kiindulni, oda betérni lehessen. Egy szóval: Tandori láttatható olyan költőnek, aki indulását követően folyamatosan és célirányosan kísérletezik újabb meg újabb költői területek meghódításával, minek következtében akár próteuszinak⁴ is volna minősíthető „alkata”, magatartásformája, vagy az képződik meg az olvasás folyamatában, ennek ellentettje szintén fölvázolható volna; az újragondolások leírhatók(?) egy poétikai/retorikai életterv(?) szerint (ebbe belekomponálódhat az életrajziség átstrukturálására törekvő igény). Azaz az életműben kitapinthatók volnának azok a „vezér”-motívumok, amelyek összeállítása nyomán kirajzolódhat(?) néhány főbb tendencia (innen aztán a szövevényes elágazások is jobban volnának beláthatók, vélhetné az értelmező). Csakhogy ez a kissé leegyszerűsítő, de a labirintus bejárásához mégis „vezér”-fonalat kereső/lelő(?) elgondolás nem feltétlenül vezet megnyugtató eredményhez: erről amúgy sem árt lemondani; noha nemcsak Tandori esetében ideiglenes minden értelmezői következtetés, egy bizonyos aspektusból indokolható, egy másiktól talán nem vagy kevésbé, az életmű további alakulása át- vagy felülírhatja, egy másik kutatói módszertan, elméleti megfontolás megkérdőjelezheti. Már csak azért is, mert a Tandori-mű (jelzett gazdag sokfélesége révén) szinte minden módszertan számára felkínálja a lehetőséget a kipróbálásra, minden elméleti iskola eredményesen

3 Mindazonáltal végiglapoztam a számos érdemmel rendelkező szakirodalmat, a legtöbb haszonnal Krasznahorkai László, Tarján Tamás, Tóth Ákos, Bedecs László, Vadai István tanulmányait, kritikáit, az utóbbi időben publikáltak közül kiemelném Pór Péter nagyívű értekezését a *Holmban*.

4 Próteusz mitológiai, művelődéstörténeti és irodalmi értelmezéséről Homérosztól Weöres Sándorig: *Szimbólumtár*. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúráról. Szerk.: Pál József és Újvári Edit. Budapest 1997, 387.

kísérelheti meg előfeltevései konfrontálását a művel. Olyan „Örök-egy” a Tandori-életmű bonyolultnak tűnő folyama, amely sokféleképpen nyilatkozik meg (hogy Goethe egy versét idézzem a magam prózai szavaival).⁵ Mégsem úgy „Örök-egy”, hogy az ahhoz történő eljutás esetleges kudarcát csupán a módszertanok és elméletek tökéletlenségével magyarázzuk, még csak nem is a Tandori által olyannyira kedves Zenon-paradigma idealkalmazásával, bár ez joggal vetődhetne föl. Hanem éppen az életmű besorolhatatlansága miatt: ennyiféle tájékozódás, ennyiféle (műfaji) változat, ennyiféle megszólalási mód a XX. század magyar irodalmát számba véve (hozzátéve a „mennyiiséget [!]” is) talán csak Határ Győző esetében mutatható ki, de olyannyira eltérő „írófunkció” fejthető ki, szól ki a két életműből, hogy pillanatnyilag – úgy hiszem – az összevetés nemigen ígérne hasznosítható tanulságokat. Ráadásul Tandori rajzoló, a szó szoros értelmében vett portrémegjelenítő tevékenysége, szakmai, képzőművészeti, kritikusi munkálkodása egyként „zavarhat” (hiszen az irodalmi kritikusok nem feltétlenül szakmabeliek a képzőművészetben) és segíthet, irodalom és társelművészetek egymásba szövődő kapcsolatainak felderítése Tandori ars poeticájáról, modernségképzetéről sokat elárulhat. S ha a költészeti tipológia nem vagy alig segít, ha az életműben szigorúan körültekintő vagy némileg tanácstalan tájékozódó mégsem mond, mert nem mondhat le az értelmezésről, az elemzésről, vállalnia kell a részlegesség kockázatát, az életmű körbejárásához több előtanulmány szükséges, magyar és világirodalmi kapcsolódások fokozatosan deríthetnek föl, ez vonatkoztatható a műfaji csoportok bejárására is.

Ezzel érkeztem el a magam problémaköréhez, a Nat Roid-regények elemzéséhez. A legegyszerűbbnek tűnő módszert választottam: egyenként vettem szemügyre a végül is ciklussá összeállt, bűnügyi regényekként is megnevezhető prózai alkotásokat, amelyeknek lírai „betétei” is vannak, és amelyek nem pusztán a velük egy időben született Tandori-művekkel gondolhatók össze. Sőt, a magam előfeltevései szerint ezek a regények szorosabb párbeszédben állnak az életmű más szegmenseivel, mint az első pillanatra kitetszene. A XX. század közepe óta népszerűsödő, majd „populáris” irodalomká váló bűnügyi regény kettős kötöttségében élő alakzata a prózai epika olyan új lehetőségét nyitotta meg Tandori számára, amely egyfelől ennek az irodalomnak „klasszikusai”-hoz való kapcsolódását tette lehetővé (minthogy az alakzat történetében olyan szerzőkre lehet hivatkozni, mint A. E. Poe, E. T. A. Hoffmann, Victor Hugo, Dosztojevszkij), másfelől viszont reagálni látszik arra a felfogásra, amely az úgynevezett elitirodalom és az úgynevezett népszerű (populáris) irodalom közötti, sokak által már elég korán mesterségesnek érzett távolságot áthidalhatónak, sőt áthidalandónak vélte. Félreértés ne essék: a hivatkozott klasszikusok „esztétiká”-jában kevésbé játszott szerepet a másodjára említett „felfogás” (talán leginkább a Victor Hugóban), de azáltal, hogy felhasználták a romantika „populárizálódás”-át, ráérezve a többnyire bűneseteket is elbeszélő „titokregény”-ből (Dickens, Jókai) fakasztható cselekményvezetés újszerűségére, e titokregény prominens szereplőinek cselekvését lélektani okokra vezethetvén vissza, egyben regénytörténeti fordulatot hoztak, kiváltképpen a Dosztojevszkijnek tulajdonított többszólamúságra figyelmeztetvén. Ugyanakkor a később elterjedt detektívregény történetében is jókora fordulatok figyelhetők meg, s a műfaji változatok itt is sokféle olvasónak kínálják föl magukat. Tandori Dezső bűnügyi regényei nem egy olyan detektívet tesznek meg központi alaknak, aki többnyire profi olvasója a rejtelmes történeteknek (sosem egyetlen nyomozó ered a bűnesetek nyomába), eleve lemond a mindentudó, bár mindentudását sosem eláruló, csupán a végkifejletben igazoló hősről, nem mellékel a hőshöz sem *raisonneurt* (a társas nyomozás során jórészt

⁵ Az 1820-as *Parabase* című verséből idéztem. Az eredetiben „*das ewig Eine das sich vielfach offenbart*”.

egyenrangú, noha nem azonos „műveltségű” felek nyilvánítanak véleményt, máskor lépnek akcióba, egyéb alkalmakkor kerülnek egy művészeti vitához, problémához eléggé közel stb.), sem „amatőr” segítő, s ami adódhatna, zsánerfigurát, különcöt, társtettet/nyomozót sem iktat be (nyomozói „team”-et igen, s a team tagjai képviselik a „hivatalosságtól” különbözni akaró tudatot, cselekvési formát, s egyben e figurák egymástól való különbözőségükben képeznek le egy – kisebb – közösséget). Meghökkenőnek tetszhet a „populáris” kultúra/irodalom és Tandori-regény együtt emlegetése? Az nyilván nem, hogy nem pusztán a neoavantgárdhoz fűződő kapcsolataiban Tandori messze nem idegenkedik a popkultúra költészetébe emelésének beszédes gesztusaitól, éppen úgy elsajátíthatónak/elsajátítandónak véli a detektívregény története jó néhány kiemelkedő szerzőjének cselekményvezetését, figuráját, szituációteremtését, és a kultúra különfélekeppen értékelt szintjeinek nivellálásától sem riad vissza, miközben művészetbölcselet, filmművészet, bölcselet, antikvitas-befogadás és még számos „részdizciplína” kér és kap helyet abban a sorozatban, amelyet *Nat Roid* bocsátott közre, és amelynek egyes darabjai tarkállanak a bűnügyi regény kortársi és múltbeli szerzőinek és hőseinek (meg)idézésétől. (Már itt említtem Chandlert és nyomozóját, Marlowe-t.) S míg a bűntény, a gyilkosságok, bűnszövetkezetek, nyomozás(ok), rejtélyek a történesek külső körén – úgy tűnhet –, a hagyományos (?) bűnügyi regény szabályrendszeréhez lennének igazítva, valójában az előbb említett team összetétele, a madártörténetek egyenjogúsítása (a madártörténet mindig embertörténet, és ez megfordítva szintén elmondandó volna), a nyomozást elősegítő-gátló-kulturális hozadék (olvasás, műértelmezés, képzőművészeti fejtegetés és utalás, filmkészítés, filmstúdió stb.) nem egyszerűen színesíti a történetet, hanem egyfelől történetet alkot a történetben, önreflexió/önértelmező potenciállal rendelkezik, másfelől perspektívát kínál a történetben/történetnek, a bölcseletkedés többnyire rejtvényfejtés, egy könyv meg több idézet a szövegköziségnek rendkívüli vonásaival rendelkezik: nem feltétlenül más szövegekre vonatkoztatható, nemegyszer a nyomozásnak ad irányt, a létezés összetettsége akár szó szerint is érthető, a személyiség az, aki ahogyan olvas, rejtjelez, kísérletezik a megfejtéssel, amelynek révén az adott szöveg rejtjelez, kísérletezik a megfejtéssel, amelynek révén az adott szöveg, a létezésből kiszakított szegmens újabb szöveggé válik. *Nat Roid* nevében kínálja föl és példázza a rejtvényfejtést, hangalakjával rokonul más nevekkal, amelyek ugyancsak a T-A-N-D-O-R-I hangsor anagrammái. (Erről később.) A név mögött a név, amely leplez és utal, hasonlóságot/azonosságot és különbözőséget nevez meg. Nagyjában-egészében ehhez hasonló viszony szemlélhető a bűnügyi regény története és *Nat Roid* sorozatvállalása között. Idézéseivel (persze, nem csak idézéseivel) belép a regénytörténetbe, hogy eltávolodjon a történetről, jelezze azt, ami e történetnek bizonyos új fejezete.

Magyar szerzőt nemigen fedezhetünk föl a megidézett elődök között, XIX. századit, például Jókait, különösen nem. Már csak azért sem, mert elsősorban az angol (kisebb mértékben francia: *Simenon*) nyelvű prózai hagyomány olvasmánya, fordításban, a magyar olvasónak. Az angol-amerikai és a francia regényalakzatok eltéréseiről a szakirodalom bőven megemlékezett, a legutóbbi fejlemények közé tartozik az orosz nyelvű *Akunyin* felbukkanása és sikere a könyvpiacra. Ez utóbbi az orosz regényhagyományból nőtt ki, feltehetőleg egészen másképpen olvassa, aki az „eredeti” nyelvű utalásokban fölismeri az orosz klasszikus regény alakjait, helyzeteit, epizódjait. Hogy itt említsem ezt a fejleményt, annak az az oka, hogy a *Nat Roid*-sorozat darabjai részben hasonlóképpen élnek az irodalmi/művészeti utalásokkal, számos esetben megnevezve az utalás „tárgyát”, számos esetben „bele”-hallgatva, nyomozást igényelve a regénytörténetekben. A különféle mottók eligazíthatnak, váratlanul bukkannak föl, alakváltozatban, töredékesen, eltorzítva, nemegyszer szereplői emlékezetekben, mindenesetre hozzájárulva a „hálózat” konstruálódásához, egyszerűbben, a szerkezet létesüléséhez. Történet és idézet – ahogy mondani szokás – köl-

csönösen feltételezik egymást, az idézet és értelmezése kitüntetett helyeken jelenik meg, értése hozzásegíthet eleinte a rejtély összekuszálódásához, később értelmezési aktusok és cselekvések során át a rejtély kibogozódásához. A mottó szinte szereplővé válik, önmozgása sem elképzelhetetlen, arra készlet, hogy eredetét, célzatát, változatait megismerjék, hozzámérjék más utalásokhoz, jelentőségét kíséreljék meg mérlegelni, s ennek révén a nyomozásban előbbre jussanak. Ám minthogy irodalmi (bölcséleti) szövegek szolgálnak mottó gyanánt, nem pusztán ilyen gyakorlatias a megjelenési forma, ha verses, ha prózai, mindenképpen visszahat a „team”-re meg a többi „használóra”, a beszédmódra, s egy, a köznyelvitől valami módon eltérő nyelv jelenlétével rétegi az előadást. Az elbeszélőét, a szereplőket (a párbeszédeket), a mottó és előfordulásai a helyzet(ek) meghatározását is segíthetik, mi vonatkozhat a mottóból a helyzetre, a helyzet megfelel-e a mottóban hallottnak, kimondottnak, netán ellenkezik vele, és a tagadás válik beszédessé.

A bűnügyi regény – annak ellenére, hogy sugalmazásában a nyomozó, a hivatalos vagy a „magán”, felfedi a titkot, leleplezi a bűnt elkövetőt, hozzájárul az igazságosság fenntartásához, fennmaradásához – azért, hogy az éppen adott bűntől, bűnöstől szabadítja meg a közösséget, ám nem képes megszabadítani a közösséget attól a sejtéstől, hogy bármikor sor kerülhet egy újabb, hasonlóan kegyetlen bűnesetre. A Nat Roid-regények még kevésbé állítják, hogy a team megnyugodhat a jól végzett munka után. Minthogy a bűnügyi regények sorozatot alkotnak, ismétlődő szereplőkkel, folyamatos akciókra kell készen állniuk, sugalmazásuk szerint védeni a társadalmat a társadalom rendje ellen támadóktól. Nat Roid regényeinek bűnelkövetői meglehetősen összetett lények, eltitkolt vágyaik közé tartozik az önmagára találás, a személyiséggé válás, olykor egy magasabb rendűnek hitt létezés, a „Rend” megvalósítása, míg ellenükre „középszerű” alakok szövetkeznek, madárfelügyelők is (többféle változatban), olyanok, bocsátom előre és ismétlem, akik ugyan nem a hivatalos és hivatásos bűnüldözők ellenében, de nem is feltétlenül velük szoros szövetségben keresik a megoldást, egy eltűnt vagy legyilkolt madár esetéből kiindulva (számos alkalommal), s onnan következően a „világ”-ra, amelynek ágensei a maguk törvényei szerint rendeznék el a történeteket, a kisebb közösség, a társadalom életét. A hivatásos, hivatalos bűnüldözés, bűnüldöző a háttérbe húzódik, az elbeszélő nem tulajdonít neki(k) jelentékenyebb szerepet, mert a team sem teszi ezt. A team megbízásra dolgozik, de csakhamar sajátjuknak érzik az ügyet, jókora labirintusba lépnek, az események, a szereplők viszonyrendszere nem látható át. Hogy átláthassák, a fizikai erő mellett a szellemi potenciál bevetése mind szükségesebb, ez azonban nem merül ki merő nyomolvasásban, bűnjelek felkutatásában, logikai játékban, rejtvényfejtésben, legalább oly fontos az irodalom, a képzőművészet felől érkező „üzenet”-ek figyelembevétele, megfejtési kísérlete, megvitatása, „fordítás”-a. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a művészeti szövegek értelmezőik révén szintén akcióba lépnek. A Nat Roid-regények szövete igen sűrű, valóban szötte, többféle anyagból készült, miközben a hagyományos szövésmintákat is bemutatja.

Ez az a pont, ahol a(z ön)névadáshoz térek vissza. Emlékeztetőül ismétlem meg a Tandori-életműben különféle helyeken fel-felbukkanó anagrammatikus játékot, a Nat Roid, Tradoni, D’Oré, D’ Array változatokat⁶, amelyek természetesen értelmezhetők olyképpen, mint az írói álneveket szokás: kilépés a név meghatározottságából, önfelszabadítás sugalmazása egy másik névhez fűzhető kísérletezés céljából, a névben rejtőző jelentések kibontása, ezáltal a jelentésrögzítés esélytelenségének tudatosulása/tudatosítása, a nyelvben rejlő potenciálra hagyatkozás, mint ahogy Kosztolányitól tudható: a nyelv alko-

6 Vö. *A feltételes megálló*. Budapest 1983. több versével: „S mi, gondolta Tradoni / (hangsúly az ó-n madárfelügyelő), igazán tudunk már/ egyet s mást róluk...” Vö. még: *Sár és vér és játék*. Budapest 1983, 325.

tótársként elfogadása. Legyen szabad itt az egyik Nat Roid-regényből vett idézet segítségével továbblépni, a *...de maradj halott* egyik helyén olvasható: „Ha én rendőr volnék... vagy akár csak rendező... szintén a legegyszerűbb és a legszorosabb összefüggés szálait keresném a produkcióban. A gazdaságosság elve alapján. A néző is szereti, ha nincsenek elkötetlen szálak, ha a dolgok titkosan összerímelnek.”⁷ Az első, felületesebb pillantásra csak az volna szemrevételezhető, hogy a rendőr és a rendező közös töből ágazik szét, s ez a közös tő mintegy kijelöli azt az alapállítást, amely szerint a rendőr és a rendező (rend-teremtő?) munkájában akad közös. A rendőr foglalatosságainál fogva inkább érdekelt ebben a rendben, az „élet”-ben kezében kell tartani az összefüggés(ek) szálait, hiszen az összekuszálódás jelenlétének sikerét, (ön)igazolását vonhatja kétségbe. Ám ezúttal „élet” helyett egy produkció az alakulások téje, itt viszont a másodjára említett rendezőnek jut kitüntetett szerep: a nézők bizalmát nem csálhatja meg, ha hagyja szétesni a produkciót. A következő mondat mintha egyszerre utalna vissza a rend őrére és rendezőjére: az első tagmondat még általános-ságban szól az elkötetlen, de meg/elkötöttséget igénylő szálakról, a második tagmondat azonban félreérthetetlenül utalja át a szóban végigjátszott gondolatot az irodalom területére, a dolgok titkosan összerímelnek. A versszerűség megpendítése elég nyílt beszédre vall, ám a dolgok titkos összezsugorítása a jól el/megrendezett eseménysort idézheti föl, lett légyen szó rendőri (közbiztonsági) vagy produkciós (színházi? irodalmi? filmes?) cselekvésről. A két lehetőség nem zárja ki egymást, annál kevésbé, mivel – visszatérve az „életműhöz” – név és anagrammája funkcionálhatnak társszerzőként, megosztotva a fejezetekben, ki-ki a neki tulajdonítható hangvételnek gazdája, felelőse lévén. Hozzátevé, hogy az anagrammák hangzásukkal különféle nyelvi formákra emlékeztetnek: Nat Roid mintha az 1930-as esztendőök populáris irodalmi szerzőinek „technikája”-t tenné a magáé-vá; amennyiben a magyar név nem elég – közönségcsalogató – biztosíték egy szórakoztató, kalandos regényhez, az angol (P. Howard) bizonyos olvasói rétegeket inkább vonzhat. De a kölcsönzött névvel viselője elszakadhat a korábbi műfajoktól (Rejtő az operettlibrettótól, kabarétól), miközben az ott létrehozott eljárások már az új műfaji elgondolásokban köszönnek vissza. A Tandori-anagrammák nem pusztán eltávolodást jeleznek a (közke-letű) Tandori-image-től, hanem egyben nyelvjátékos kiterjesztései a(z író)-személyiség megjelenési formáinak. Nat Roid esetében elképzelhető, hogy Nat a Nathan rövidebb alakja, míg a Roid efféle – angol nyelvi – megfelelései nem mutathatók ki, Tradoni ese-tében verses és prózai utasítás egyként elhangzik, miszerint hosszú ó-val ejtendő, még véletlenül sem a magyar hangsúlyszabály szerint, ekképpen a második szótag hangsúlyo-zásaival, hangrendjével olaszos színezetet kap a név, a D’Oré-ban a franciás alakot erősíti a belerejtett „or”, azaz arany. S hogy Nat Roid regénybeli igyekezetével támasszam alá a fentieket, a D’Orléans madárfelügyelet alapítója, tulajdonosa Ron Sadle-ként nevezte-tik, ismét nyelvek között mozog az anagrammás megneveződés, ezúttal a franciából az angol-amerikaiba fut ki. Mintha – valóban – ezen a téren nem volnának elkötetlen szálak, a „felügyelőség” rendőri vonatkozásokat gondoltathat el, ugyanakkor a titkos összeríme-lést az anagrammák működése/működtetése biztosítja. A konkrétabb cselekvések szin-tén tanúskodnak a létezés különféle területeinek összejátszhatóságairól, ha úgy tetszik, rendőri/rendvédelmi és rendezői működés szó szerinti és átvitt értelmű megjelenítésének egyidejűségéről. Hiszen a madárfelügyelet ugyancsak felügyelet, mint volt róla szó, kap-csolatba kerül bűnügyekkel, aligha meglepő, hogy a „közös”-nek tetsző szókinccs mintha azt sugallná, a tevékenységek összefüggnek, aki felügyel, az azt a fajta felügyeleti munkát végzi, amelynek leírásakor egymástól látszólag távoli területek gondolhatók egymásra. A *Sár és vér és játék* egymást követő lapjairól efféle mondatok ugrathatók ki:

7 Nat Roid: *...de maradj halott*. Budapest 1983.

„Miféle felügyelő vagyok? Miféle...? Ha ilyen nyomok vannak, és nem »oldom meg« az ügyet? Miféle nyomozás ez, hogy benne hagyom az illetők »bőrében a választ«?”⁸ „Tradoninak a rácsok »ellenőrzése« már inkább szakterülete volt, az ajtók csukása, kilincsek biztosítása stb., alapjában »véve ilyen« vagyok.”⁹

Visszatérve arra, hogy szerzői jelölésként olykor kettős, sőt hármas névadással is találkozhatunk, miközben a nevek anagrammailag szoros kapcsolatban vannak egymással, mindez többféle megfontolásnak enged teret. A többfunkciós szerző megnevezést is feltételezhetnénk, csakhogy nem tetszik ki, miféle funkciómegoszlás szerint dolgoznak össze (vagy egymás ellen, egymást ellensúlyozva, módosítva) a címlapra kiírt nevű alkotók. Könnyű lenne a megoldás, ha csupán arról volna szó, hogy Tandori Dezső (akinek neve feltehetőleg szerepel a kiadóval kötött szerződésben) megalkot egy olyan szerzőt, aki bűnügyi regényeket ír egy évtizeden keresztül, s így felkínálja az értelmezést, miszerint műfaji kísérletéhez (bár a mintegy tíz Nat Roid-regény nem pusztá kísérlet) létre kell hoznia egy tőle (hanghordozásban? műfaji próbálkozásban? történetszövésben?) a „Tandoriként ismerttől” eltérő író, hasonmást(?), egy másik, objektíválható ént(?), a leginkább lírikusként, fordítóként, kisprózák szerzőjeként elfogadott(?), legendásított(?) alkotó „másik”-ját, aki egyszerre kap szabad kezet és nem kap (hiszen madártörténeteket is bele kell foglalnia a regénybe), a szabadon és önnön(?) előzményeire mégis valamiképpen emlékeztetnő kell, lehet bánnia a hagyománnyal, olvasmányaiból azt és úgy applikálhat a regényekbe, amelyek leplezik és felismerhetővé teszik a „megbízót”. Ráadásul kinyílhat a földrajzi tér, a távolba helyezett történetek helyszíne viszonylag aprólékosan van körülírva, helyszínvázlatok segítik az elképzelést (elképzeltetést), ugyanakkor eléggé általánosan ahhoz, hogy ne kösse a fölismerhető tér – megjelenítés az elbeszélőt. Ennek megfelelően a játék a nyomokkal, a felügyelettel, a ketreccel, a kereséssel (madarakéval és személyekével) egymásra másolja, egymásra fordítja a (madár)felügyelők és az időnként feltűnő (a leginkább Darger alakjában színre hozott) professzionális felügyelő tevékenységét, és egymáshoz közelíti valamennyinek a szokáncsét. Jóllehet az említett „team” tagjai különféle helyekről érkeznek, különféle érdeklődésűek, s ami legalább oly mértékben játszik szerepet, különféle kulturális szintek reprezentánsai; a dialógusok során azonban a különbségek kiegyenlítődnek, a különféle nyelvi tartományok áthatják egymást. Ekképpen nem túlságosan túlozva kijelenthető, hogy a nyomolvasás is, olykor elsősorban az, szövegértelmezés, lett legyen szó antik auktorról, filozófusról, íróról, aki ugyanúgy – szövegei révén – belekeveredik a bűnügyekbe, miként a madarak is elszenvedői külön emberi törekvéseknek. A névvel játszott anagrammák a megképződő én határátlépései, és ezt a team tagjai is gyakorolják (különféle személyiségként kísérelvén meg meghatározni önmagukat, még hozzá az említett nyomolvasások és szövegmagyarázatok során). S amennyiben a nyomolvasás egyben beleélést igényel az akarva-akaratlanul nyomot hagyó akcióinak megértésébe, rekonstrukcióra van szükség ahhoz, hogy a bűneset elkövetőinek, azok mozgatórugóinak „motívumainak nyomára” bukkanjanak, egyben ki kell lépniük a maguk gondolkodásának logikájából: s ehhez az olvasmány, a szöveg-explikáció éppen úgy segíthet, mint a team másik tagja olvasási módjával, szövegexplicációjával való folyamatos, megértésre alapozódó szembesülés. A tárgyi bizonyítékok között kitépott könyvoldalak, kitörölt aláhúzások is vannak; az egymásra toluló kérdésekre csak úgy lehet feleletet találni, ha az értelmező, az olvasó elég rugalmasnak és nyitottnak bizonyul. Ezért nem maradhat meg sem az elbeszélő, sem a team „én”-je megrögzöttségénél, a határátlépésekre mindig késznek kell állnia.

8 A 6. sz. jegyzetben i. m., 94.

9 Uo., 194.

Megfordíthatjuk az előző megállapítást. A Nat Roid-regények nagyszabású, máskor kisebb kaliberű bűnelkövetőit éppen az sodorja a kisebb és nagyobb közösség (a család, mely többnyire tűzfészek, a társadalom, a művészvilág, egy stúdió) ellenében a veszélyeztetett területre, hogy képtelenek megmaradni a család, a hagyomány, a szocializáltság, a társadalom megszabta keretek között, megkísérlik, hogy végrehajtsák a határátlépést, saját határaik átlépését, írhatnók olyképpen; áthágását (s így Dosztojevszkij regénycímének egyik főnevét kölcsönkérve, nem egyszerűen bűnt követnek el, hanem átlépik, áthágják a végső határokat, nem pusztán a „falig” mennek el, hanem szét akarják zúzni azt a falat, amelyen belül ember élhet ember mellett, kibontható az emberi – a művészi – szabadság anélkül, hogy szétrombolódna a másik emberi – művészi – szabadság). Ehhez a határátlépéshez keresik és jó darabig önmaguk számára meg is lelik a hol „ideologikus”, hol „művészeti” magyarázatot. A team nyomozása oda irányul, hogy földerítse ezeket a határokat, és rábizonyítsa határ-átlépésre, miféle megengedhetetlen eszközt használtak tetteik elkövetésére, igazolására, majd eltitkolására, eltussolására. Idetartozik az emlékeztetés arra, hogy a team sem épül be zavartalanul a társadalomba, pusztán nincsenek illúziói e társadalom, az egyének veszélyeztetettsége ügyében, másképpen abban, hogy veszélyeztető és veszélyeztetett lehet ugyanaz a személy, olyannyira zavarodottak az „emberi”(?) viszonyok, hogy éppen ez kedvez a határátlépőknek (hiszen a szabadság oly sokféleképpen határozódhat meg, hogy a „határmegvonás” korántsem bizonyul egyszerű feladatnak). A team megbízásból dolgozik, de ehhez nem, vagy csak kivételes esetben, kéri vagy kapja meg a hivatalos jóváhagyást. Az a fajta bűnüldözés, amelynek részesei, szervezői, sem a hatóságok, hivatalosságok megszabta, „törvényes” határok között zajlik, eszközeik sem szokványosak, hiszen az esetek sem azok. Ellenvilágként bomlanak ki a madártörténetek, a madárfelügyelet ugyan aligha elismert foglalatosság, de a Nat Roid-regényekben megjelenített „világ”-ban általuk képződnek meg – az ellentétes póluson – a történetek, amelyekben még felderenghet a rég elvesztett, a társadalomból, az emberi közösségből kifakult idill, a *Candide* befejező mondatára emlékeztető „értelmes munka”, amely az unalmat, meg mindazt, ami ebből fakad, a bajokat, az egyénét meg a (kisebb) közösségét, távol tarthatja.

A Nat Roid-regényekben nincsen boldog család, s ha hihetünk Tolsztojnak (Tandori is idézi)¹⁰, akkor nincsenek egyforma történetek sem, hiszen csak a boldogtalan családoknak van külön-külön története. Jóllehet a műfajra emlékeztető módon, általában fölbukkannak azok a kellékek, panelek, motívumok, amelyek a bűnügyi és/vagy detektívregényeket idézik meg az olvasónak, a történeteket részint feldúsító, részint az elvonatkoztatottságba, egzisztenciális szintre emelő (regényidegen?) elemek nemegyszer mintha elterelnék a figyelmet a néha túl sűrűn egymásra következő, nem egy esetben horrorisztikus történetektől. Visszaulva a korábbiakra, a szó szerint vagy tartalmilag idézett Epiktétosz, Pascal, Kierkiegaard (és sokan mások) nem pusztán a regények intellektualitást színre vivő rétegében jutnak szóhoz, hanem a cselekmény szerves részeként fungálnak, beleépülnek a cselekménybe, általuk értelmezhető a cselekvés (mint arról szintén volt szó). De ennél tovább is mehetünk. A populáris kultúrába sorolt bűnügyi/detektívregényekre és alakjaira hivatkozás nem az „elit”-kultúrával szembeállított minőségként funkcionál Nat Roid narrációjában, azonos szinten jelenik meg a följebb hivatkozott klasszikusokkal, nem valaminek, egy műveltségnek, egy történésnek színe és visszája, hanem egy szövegvilág sokféleségének és sokszerűségének jelződése. Ennek folyományaképpen a team tagjai között létező lényegi kulturális eltérések nemegyszer kiegyenlítődnek, egymástól vesznek és adnak át „nyelvet”, olvasmányt, történetértelmezést anélkül, hogy személyiségük fel-

10 *Csodakedd, rémszerda*. Szerk. Tóth Ákos. Szeged 2010, 46.

oldódna, egységesülne a „csapatmunká”-ban. A hivatalosság többnyire arctalan, egy-egy név, egy-egy cselekvés, de vagy nem tud, vagy nem akar beavatkozni abba a munkába, amely szellemi síkon is folyik, „hermeneutikai” eszközökkel. A team és a családok, az „átlépők” között a küzdelem az értelmezések, az értékek és félreértések, majd a feltárálsok és lelepleződések harca is.

A műfaji emlékezetbe lépő, ám egy „öntörvényű” költészet felől értékelő és értelmező magatartás a Nat Roid-regényekben válik olyan prózaírást megjelenítő cselekvéssé, amely egyszerre tesz eleget (vagy úgy tesz, mintha eleget tenne) olvasói elvárásoknak, és érvényteleníti ezeket az olvasói elvárásokat. Már csak azáltal is, hogy a bölcséleti, művészetbölcséleti, hermeneutikai aspektus révén alkotja meg a magas és alantasabb (ugyan-csak: magasnak és alantasabbnak tartott), cselekményes és meditatív, horrorisztikus és ezoterikus „minőségné”, konfrontálásának lehetőségét, nem utolsósorban azáltal, hogy a címnek, mottónak választott vers- vagy prózatöredék segítségével kijelöli a tájékozódás irányát, annak ismétlésével ars poetica-igényű eljárást igazol, nevezetesen azt, hogy a külfönte szöveg-helyzetekben fölbukkanó, emlegetett „idézet” egymástól eltérő „tartalmak”-ra utalhat, ennek következtében a cím, a mottók jelentésadása elhalasztódik mindaddig, míg ki nem tetszik rögzíthetetlensége. Az előbbihez erősítés magától Tandoritól: „Az ismétlődés általában új helyzetekbe kanyarítja a már kész elemet, zsetonná teszi, de nem szerencsejátékban”¹¹, (azaz távol tartja a merő rögtönzés, a véletlenszerűség szeszélyességét). Az utóbbihoz még annyit: a Nat Roid-regények önazonosságát éppen sokrétűségük hitelesíti. Úgy utalnak vissza a Tandori-életműre, hogy az azokban szórta lelhető, kötet-ről kötetre módosuló „kész elemet” egy meglepő prózapoeitikai helyzetben méri meg, kísérli meg hasznosítani, „transzformálni” (a szónak nyelvészeti és zenei értelmében), fölmérni, mely feltételek kelljenek ahhoz, hogy regényszöveggént elfogadtassanak (hiányokkal és túllépéseikkel együtt, a leginkább azokat szemrevételezve), illetőleg a változás a hangoltságban, a más hangnemben megszólalás miképpen segíti a történet elbeszélését. Az vitatható, mennyire valósul meg az elbeszélés, nem lenne-e pontosabb, ha egy elbeszélő történet említődne. Hiszen a narrátor, Nat Roid meglehetősen szerénynek bizonyul, nem egy esetben a háttérbe vonul, olykor csupán végszavaz, szinte kommentár nélkül engedi fölhangzani a párbeszédeket, melyek több ízben helyzetértékelések, amelyekbe (néha észrevétlenül, előzetes bejelentéstől mentesen) beépül a cselekmény, amely – ismét többnyire – esélylatolgatás: mi miképpen történhetett, az adott pillanatban birtokolt-is-mert adatok alapján így történt-e, viszont az adatok hiányosak, kikövetkeztetettek, ennek következtében: talán így történt, talán nem, egyik is, másik is mellett, ellen lehet érvelni. Ilyeténképpen egészen addig, míg a párbeszéd mellett, mögött, előtt futó cselekvések, egymást követő helyzetek új lehetőségek mérlegelésére készítetik a nyomozóteamet, folytatódik a latolgatás és szembesítés a „kész elemek” transzformációjával. Mindennek az irodalom kísérőszövege, nevezhetjük ekképpen: egyenrangú társa, még akkor is, ha a team nem mindegyik tagja kifejezetten irodalomkedvelő, irodalomismerő, könyvbarát és az intellektualitást előtérbe helyező.

A Nat Roid-regények (ciklus) sorsa később is foglalkoztatta Tandori Dezsőt, a kiadvál-tás, az elkészült, zárást, lezárulást jelző kézirat hanyattatása több ízben olvasható külön-féle (önéletrajzi?) műben. Ami kibukik a regényekből, felszabadítja a kritikai látást, hiszen a szereplők (nemcsak a team tagjai) értelmezési kényszerükben tanúsítják a jelenések, jelen-ségek ambiguitását. Miként a *Raszternyákban* olvasom: „Egy Sherlock Holmes-történetet dolgozol ki, még az auteuili pálya mögött. (...) Holmes bement vizelni a bokrok közé. S mikor a mesterdetektív így kiált »Emberi darabok«, Watson arra érti, hogy a gyalog-szakaszok ezentúl

11 Uo, 194.

emberi darabok lesznek... *de Holmes egy kezét vizelt le épp, mely az avarból kiáll, kotorászni kezd lábával, előkerül egy lábfej. Ő erre értette.*"¹²

Ideje abbahagyni ezeket az egymás mellé dobált töredékgondolatokat, s vissza a Tandori-versekhez, amelyek a jól(?) ismert szituációkhoz applikálják az olvasmányok akarást, azokból kinyerhető „élmény”-eket. A reprezentatív *A Legjobb Nap* nem szűkölködik az olyan versekben, amelyekre önéletrajzi sejtések ugyanúgy rágondolhatók, mint egy az életrajztól függetlenedő költői világba bevezetés vágya.

„– Majd egyszer elérkezem oda, hogy:
– most, akinek a virágot hoztam, mondd, mert valamiről két
versszak között beszélek: hagyni fogom ezt az egész könyvet,
megírósáit, talán, egyszer; őrült vagyok, hogy egyáltalán beszállok,
Anais Nin és Mickey Spillane és a mai költők és Michael Krüger
és Chandler-kortárs detektívregény-írók műveit...”¹³

A kötet két „Chandler-verset” közöl. Az utóbbi zárószakaszaiban még annak a nyomait is fölfedezni vélem, amit erőtlenebbül és nyakatekertebben (a kettő között nem tagadható némi összefüggés) a följebbieken kíséreltem meg megközelíteni. Nevezetesen Nat Roid objektív szubjektivitását és szubjektív objektivitását. Merthogy Nat Roidnak a különválásakor is megőrződik valami, ami személyes törekvéssel azonosítható volna, amely több ízben nem más, mint ennek tárgyiasítása. Nem utolsósorban a talált műfaj megtisztítása révén. A Raymond Chandler emlékezetének szentelt, két részből összetevődő költemény nemcsak a mnemotechnika gyakorlását idézi meg; ez azonban nem a reménytelenséget állítja az előtérbe, hanem szembesíti az „Elérte” értelmezhetőségének többféleségével, az első rész zárósorának anagrammatikus játékával tudat legalább annyit, hogy a szavak mögött, a szavakban rejtőző szavak sejtettségéből fakadhat a kimondás (bármily torzá váló) energiája: „Kárhozottja kárál egy kárhozottal”. Befejezésül tehát a második rész záróstrófái, előtte annyit, hogy az alcím szerzőjeül TD neveztetik meg (2... OLYAN CÍMEN, AMIT ÉN MONDATHATNÉK...):

„Az idő és a föld-forgás rovása,
légi írás, nem szolgál megrovásra;
a múlásra mind benne foglaltatik,
ami egyszer nem tartóztathat itt,

amitől vegyület-regényalak
nap-éj-közévé érzed át magad:
így voltam végződő határtalan,
Terry Lennox, Philip Marlowe, magam.
(In mem. Raymond Chandler)¹⁴

12 Raszternyák. Egy másik párizsi regény. Budapest 2000, 73.

13 „A francia forradalom hölgyei”. In: *A legjobb Nap*. Szerk., előszó, utószó: Tóth Ákos. Budapest 2006, 236.

14 A Lennox–Marlowe dzsitron (1–2.). In: uo. 156–158. Vö. még: *Le nem hoz*. Uo. 37. *Liverpool pályaudvar*, Raymond Chandler. Uo. 155.