

## **„Kezdj nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a detektívromantikát.”**

Nyomozás, építészet és dekonstrukció Tandori Dezső *Nem szeretném, ha fázna!* és *Vér és virághab* c. regényeiben

A „klasszikus” detektívtörténetben érvényesített szemiotikai szemlélet szerint a regényzáró narratíva a „végső”, a „teljes”, a látszatok mögött meghúzódó igazságot tárja föl. A gyilkosság „közvetlenül” észlelhetővé válik, amit a bűnügyi filmek tudatosan kiaknáznak. A megmutatás eljárása érhető tetten a bizonyíték működésmódjában is, amely maga a jelenlét, mégpedig a múltbeli gyilkosság jelenléte. Ezek azok a kulcsmozzanatok, amelyek mintegy kínálják a „klasszikus” krimi a dekonstruktív olvasás számára. Jonathan Culler megfogalmazása szerint „a jelenlét tekintélye és értékmegállapító hatalma strukturálja egész gondolkodásmódunkat” (1997: 129.) – és a krimi, amelyben az episztemológiai jellegű bűntény *bizonyításának, leleplezésének, megragadásának, tisztázásának* alapfogalmai mind erre utalnak. Ennek tekintélye, az igazság jelenlétének illúziója nyújtja a nyomozás tárgyát és célját, illetve szavatolja igazságigényét. A nyomozás célja egyrészt a tettes jelenlevővé tétele a narratívában, aki hiányzó ágens, „üres hely”; másrészt a „rekonstrukcióban” a gyilkosságé. Ennek alapja a történés materiális és nyelvi megőrződése a jelenben. Az intencionalitáson alapuló trükk, a leleplezéstől tartva újabb gyilkosság elkövetésére való késztetés pedig jelenlétté teszi a korábbi gyilkosságo(ka)t is. A „klasszikus” detektívtörténet dekonstruktív olvasatában - miközben a detektívtörténet és a műfaj értelmezői, köztük például G. K. Chesterton a morál és az olvashatóság értelmében definiált „rend” helyreállítását állítják - a krimik a gyilkosságot, a gonoszt szupplementumként alkotják meg.

Tandori Dezső két detektívtörténete előtt fontos tanulságokkal szolgál Agatha Christie *The Moving Finger* című, 1934-es regénye. A műfaj leggyakoribb helyszíne a „békés” vidék, ahol a gyilkosság szokatlan, „ilyen” még nem fordult elő — derridai terminusokkal élve tiszta hozzáadásként vagy távollétként jelenik meg. Jellemző zárlata idillként megformált jelenet, amely a „rend”, a „béke” helyreállítását hivatott megjeleníteni azáltal, hogy a bűntényről már nem esik szó. A kisvárosba költöző testvérpár, Jerry és Joanna nyugalmat, Jerry baleset utáni gyógyulást keres, de trágár névtelen levelekkel és gyilkosságokkal találkoznak. Amikor azonban Jerry, aki maga is segítőként részt vett a nyomozásban, a regény végén a két halott áldozatra gondol, azt állapítja meg, hogy a szolgálot végül is nem szerette az udvarlója, Mrs. Symmington pedig nem volt jó a lányához, Meganhoz, „és az ördögbe is, mindannyian meghalunk egyszer” (219.; Kertész Gabriella fordításában). Jerry ezzel a teleologikus narratíva emblematisz műfajának célorientáltságát kérdőjelezi meg, mintha „mindegy” lenne, és „megérdemelték”, visszamenőleg téve semmissé a nyomozást. (Még inkább érvényesül ez a dimenzió Prekop Gabriella fordítá-

sában: „és a fenébe is! Egyszer mindnyájunknak meg kell halni.”; 257.) A két halálesetet a maga nézőpontjából igazságszolgáltatásnak minősíti (Megan ugyanis feleségül veszi), s ezáltal nem csupán hatályát veszített jogrendbe írja a nyomozás narratíváját, hanem közösséget vállal a gyilkossal. A történet is átváltozik a halálesetek történetévé, már nem gondol a trágár levelek áldozataira, holott ezért indult meg a nyomozás. Jerry következtetése: „Így hát egyet-értettem a boldog Miss Emilyvel, hogy minden a legjobb a lehetséges világok legjobbikában.”<sup>1</sup> Voltaire *Candide*-jének idézése aláássa a mondat propozíciós tartalmát, miközben az idézett szöveghely arra mutat rá, hogy ez az állítás csak elfojtás árán születhet meg (csak „egy röpké pillanatra” gondol a két áldozatra, így marginalizálja az addig középpontba helyezett nyomozást, és nem áldozatokként definiálja őket), valamint a történet újrannarratíválása révén. Jerry hivatkozott gondolatmenete tudniillik a halálesetekről szóló harmadik narratíva. Amikor pedig Nash felügyelő arra szólítja fel Jerryt, hogy „ösztönözze az embereket arra, hogy jelentsék, ha névtelen leveleket kapnak” (94.), a nyomozás végső soron a szóban forgó bűntényt ismétli-ismételteti meg. A gyalázkodó narratívák burjánzását segíti elő, amelyek sok lakos szerint „abszurdak” ugyan, de elterjednek szóbeszédeként. A sértegető történetek előállítására, illetve terjesztésére a nyomozás olyan elítélt „másika”, olyan externalizált konfliktus, amelyről kiderül, külső volta illúzió: az eljárás folytatásának előfeltétele. A „felforgatóként” értett bűntény megismerését követő rend „helyreállításának” kijelentett lehetőségét ez ássa alá legerőteljesebben.

A regény eleje a névtelen levelek írását és a gyilkosságot a békés közösséget felforgató eseményként mutatja be. A tettes azonban a közösség tagja, egyelőre ismeretlen, de ismert személy. A szolgáló meggyilkolása (aki meglátott, megtudott valamit) visszautal Mrs. Symmington halálára, ami visszautal a névtelen levelek hónapokon át tartó írogatására, azok mindegyike visszautal a többire, azok a kitervelés mozzanataira és így tovább. Más szóval a bűntény elkövetése nem tekinthető a „felforgató aktus” kezdőpontjának. A történetek elgondolt kezdőpontja mindig másik eredetre utal vissza, és így a (békés vidékkel szupplementárisan szembeállított) „gonoszság” előző szerveződését kell feltételezni. A bűntényt nevezhetjük „törésnek”, ez azonban egyetlen pillanatban sincsen jelen. A „felforgató aktusról” fokozatosan kiderül, hogy nagyon sokan, illetve a gyanúsítottak meghatározott körében mindenki elkövethette. A városka minden lakójáról elképzelhető lesz, hogy mocskolódó leveleket ír. Ami a mű elején bárkiről is elképzelhetetlen, később bárkiről elképzelhető. Amire senki nem lenne képes, arra bárki képes. A lakók és Jerryék jellemzése a szupplementaritás logikája szerint a perifériára szorítja a gonoszszágot, amely majd a középpontba kerül. Noha a lakók készek bárkiben névtelen levélírórt látni, végül mégis egyvalakit bélyegeznek meg. Tulajdonképpen felmerülhet a kérdés itt és más krimikben is, hogy miért őt? Jó néhány műben ugyanis szín-

1 Ahol nincsen külön feltüntetve, az idézetek Kertész Gabriella 1993-as fordításából származnak. A szóban forgó szövegrész eredetije: „Just for a fleeting moment I thought of Mrs Symmington and Agnes Woddell in their graves in the churchyard and wondered if they would agree, and then I remembered that Agnes’s boy hadn’t been very fond of her and that Mrs Symmington hadn’t been very nice to Megan and, what the hell? we’ve all got to die some time! And I agreed with happy Miss Emily that everything was for the best in the best of possible worlds.” 318–319.

te véletlenszerű, hogy éppen a végül leleplezett személy követte el a bűntényt és nem más. Anthony Berkeley *A mérgezett csokoládé rejtélye* című művében például a gyilkosság hat lehetséges narratívája olvasható, és a nyomozók sorrendje olyan fontos szerepet kap a végső történet hitelességében, hogy az utolsónak tulajdonított igazságigény az esetlegesség és a konvencionalitás (a „végső” történet igazságának konvencionalitása<sup>2</sup>) benyomását kelti.

A fent hivatkozott szövegrészt, Jerry gondolatait megelőzően két történet születik a névtelen levelek elküldéséről és Mrs. Symmington, az ügyvédné haláláról: az egyik szintén Jerryé, a másik Miss Marple-é. Jerry első személyű elbeszélése alkotja a voltaképpeni regényt. Résztvevője a történeteknek, de visszatérően megjegyzi, bizonyos eseményeket már korábban össze kellett volna „kapcsolni”.<sup>3</sup> A történetek oksági viszonyokba rendezésének törekvése során gyakori metafora a mozaik (és annak darabjai: „pieces”) és az összeillesztés. Az események közötti-mögötti lehetséges „kapcsolatok”, amelyek ok-okozati összefüggésekként határozhatók meg, Jerry önreflexív megjegyzéseinek alapvető problémáját képezik. Ezek a metanyelvi kifejezések a szöveg „homogén olvasattá [való] redukál”-ásának érdekelttségét tematizálják (Miller 1994: 89.). A „kapcsolat” ebben az esetben olyan alakzat, amely egyszerre működik metaforaként és metonímiaként. Miss Marple szerint ugyanis egy gyilkosság sikeres elkövetése bűvészmutatványhoz hasonlít: „az emberek rossz dologra figyeljenek a rossz helyen” (169.).<sup>4</sup> A két elbeszélés vizsgálata révén belátható, a narratíva hogyan hajtja végre a „bűvészmutatványt” a befogadóval szemben. Az olvasót eleve „tévútra” viszi, hogy Jerry narratíváját az a kérdés vezeti, ki küldte a leveleket, de az elbeszélés – Dorritt Cohn kifejezésével élve a „disszonáns ön-narráció” révén – olyan narrátort alkot, aki utólag felhívja a figyelmet az értelmezésben feszültséget keltő pontokra, ami „az elbeszélő énnel a tapasztaló énnel szembeni kognitív kiváltságait hangsúlyozza” (1996: 113.). Az olvasót így gyanakvásra inti történetével szemben. A „tévútra vezetés” kifejezés annál inkább jogosult, mert – a szemiotikai szemlélet előfeltevéseinek megfelelően – Miss Marple narratívája tévesként, félrevezettként cáfolja meg Jerry történetét. Miss Marple története úgyszólván érvényteleníti Jerryét, illetve újrannarratívizálást hajt végre. Ezzel a nietzschei „chronologische Umkehrung” (kronológiai megfordítás) jellegzetes példáját szolgáltatja azáltal, hogy e tropológiai műveletet a narratíva működésmódjává teszi, mégpedig érdekes csavarral. Nietzsche *A hatalom akarása* című művében vizsgálja, hogy bár a kauzalitás elve szerint az ok logikailag és időben

2 Vö. Todorov 1971: 66. Todorov szerint „egy általános elbeszéléstörvény azt kívánja, hogy az időbeli egymásutánnal párhuzamosan fusson a feszültség fokozódása. Ez a törvény azt kívánja, hogy az utolsó kísérlet legyen a csúcspont, az utolsó gyanúsított a bűnös”.

3 Például: „I ought, I dare say, to have put two and two together earlier. [...] I did not answer because my mind was busy piecing things together.” (242.) Kertész Gabriella fordításában ez áll az idézett szöveghelyen: „Kétségtelenül hamarabb kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat. [...] Nem válaszoltam, mert agyam lázasan dolgozott, hogy összeilleszse a dolgokat.” (117.)

4 „To commit a successful murder must be very much like bringing off a conjuring trick. [...] You’ve got to make people look at the wrong thing and in the wrong place – Misdirection, they call it, I believe.” (281.)

megelőzi az okozatot, az oksági kapcsolat fogalma nem eleve adott.<sup>5</sup> Az „ok” tudniillik, azaz jelen esetben a gyilkosság motivációja az okozatot követően születik meg, utólag vetítjük ki a kérdéses hatás „okaként”. A gyilkosság narratívája a „végpont” ismeretében születik meg, a gyilkosság okozatként való interpretálása tesz bizonyos mozzanatokat „előzményként” értelmezhetővé. Végső soron tehát az okozat idézi elő valamely ok létrehozását. Az oksági kapcsolat tehát a kronológiai megfordítás tropológiai vagy retorikai műveletének eredménye, ami a krimiben a narratíva működés módját határozza meg. A *láthatatlan* kézben az oksági kapcsolatokban még egy csavar érvényesül: Miss Marple ugyanis azt vetíti ki okként, amit Jerry okozatnak vél.

A rendnek, az előzménynek és a következménynek (mint az okság értelmezésének), az oksági kapcsolatok „mozaikként” felfogott rendszerének Agatha Christie művében vizsgált kérdései a nyomozás dekonstruktív irányultságú szemléletében annak a szempontnak a mentén vezetnek tovább a gondolatmenetet, hogy a nyomozás miként vonja be az építést, az építészeti alakzatát. „A dekonstrukció nem más, mint a hozzáadás építészeti logikájának szubverziója, amely a fordításról való bizonyos fajta gondolkodást hoz játékba” – írja Mark Wigley, aki szerint a fordításról nem lehet szólni vagy a dekonstrukció, vagy az építészeti előtt, azokon kívül vagy azok fölött (1997: 2.).<sup>6</sup> És másfelől: Derrida megállapítása szerint a dekonstrukció a fordítás kérdése (1985: 1–5.). Derrida fordításra vonatkozó gondolatai Babel tornyának alakzata köré szerveződnek, sőt építészeti gondolkodása fordításelméletének kifejtésében nyilvánul meg legmarkánsabban. A torony kudarca jelöli ki számára a nyelvek burjánzását és a fordítás szükségességét. A torony alakzata így fordítás, filozófia, építészeti és dekonstrukció stratégiai metszéspontja.<sup>7</sup> A filozófia alakzata, hiszen a filozófia álma a fordíthatóság: a tiszta fordítás ideálja, valamely eredeti igazság közvetlenül bemutatása (vö. Wigley 1997: 23.). Ez a „klasszikus” detektívnek is az álma, ugyanakkor az általa a világra ruházott rend nem nélkülözi az erőszak és a hegemonia mozzanatát. Ebben az értelemben nem „eredendő”, mint *A láthatatlan kéz* kapcsán is beláthatóvá vált. Ez a nyelv a maga egyedüli érvényét hirdeti, de nem egyetemes, mert nem „átlátszó”, amely minden szereplő számára hozzáférhető volna. A torony továbbá a dekonstrukció alakzata is: amennyiben

5 „Úgy véltük, valamely okozat, hatás magyarázatot nyer, ha állapotot mutatunk föl, amelyben ez az okozat már benne foglaltatik. Valójában minden okot az okozat, a hatás sémája szerint találunk föl: az utóbbi ismert számunkra... Megfordítva nem áll módunkban bármilyen dolgról előre megmondani, hogyan »hat«. [...] In summa: *valamely történést nem idéztek elő, és nem is idéz elő semmit*. A causa hatóképesség, amelyet kitaláltak az eseményhez, a történéshez...” [kiem. F. N.] (Nietzsche 2002: 241.)

6 A Wigley-től származó idézeteket itt és a továbbiakban is saját fordításomban közlöm.

7 „A hagyományozódott szöveg utóéletére, Babel tornyának az elbeszélésére vagy mítoszára tekintve azt látjuk, hogy nem egy *alakzat* a többi között. Ezzel legalább is azt állítja, hogy nincs megfelelés két nyelv között, az enciklopédia két különböző helye között, a nyelvezet és önmaga, illetve az értelem között; állítja továbbá azt is, hogy szükség van a képes ábrázolásra (figuration), a mítoszra, a trópusokra, a fordulatokra, sőt még az inadekvát fordításra is, hogy kipótoljuk azt, amit a sokféleség megtilt nekünk. Ebben az értelemben ez a történet a mítosz eredetének mítosza, a metafora metaforája, az elbeszélés elbeszélése, a fordítás fordítása volna.” (Derrida 2007: 268.)

a nyomozás a fordítás ideálja, a dekonstrukció ennek belső szubverziója, mely a nyomozás előfeltételeiben rejlik.

A kortárs magyar bűnügyi irodalomban Tandori Dezső tekinthető a műfaj ilyen irányú legfontosabb újraértelmezőjének, akinek krimijeit – kiemelve a *Nem szeretném, ha fáznál!* és a *Vér és virághab* című regényeket – a fenti gondolatmenet nyomán mindenekelőtt abból az aspektusból tárgyalom, hogy a nyomozás, a megismerés és a történetalkotás milyen fordításkonceptiót érvényesít, és miként hozza játékba az építészet alakzatát.

A Tandori Dezső detektívtörténeteiről szóló kritikai írásokban vissza-vissza-térően megfogalmazódik a „követhetlenség” tapasztalata. Miben is állhat az „olvashatatlanság”? Csáki Judit 1983-ban „egy követhetetlen krimi vastag szövetéről” ír (1983: 10.). Bedecs László szerint „a Tandori-életműbe való belépés különös és máshol nem, vagy csak ritkán tapasztalható nehézségekbe ütközik, aminek elsődleges oka e művek műfajokon is átívelő egymásra utaltsága, az önértelmezések, önisméltések csak lassan feltérképezhető rendszere” (2005: 32.). Az 1990-es években Farkas Zsolt ezt úgy fogalmazta meg, hogy míg sokan (saját magát is beleértve) végigolvasatlanul teszik félre Tandori köteteit, mert „nem bírnak elolvasni egyet sem”, addig „aki viszont végig bírta olvasni egy Tandori-regényt, az már elkötelezett” (1994: 163–164.). A Tandori-krimik „olvashatósága” (vagy éppen „olvashatatlansága”?) és olvasottsága (vagy nem olvasottsága?) érdekes módon elválni látszik Tandori döntően az 1980-as években jelentkező elismertségétől. Keresztury Tibor megállapítása szerint ugyanis „ebben az évtizedben [...] a magyar irodalom egyik meghatározónak elfogadott mestere lett” (1991: 43.). Ez a 80-as évekbeli recepció azonban a pályakezdés (költői) teljesítményeit ismerte el (l. bővebben Hites 1998: 58–59.), Menyhért Anna pedig rámutat, inkább a „Tandori-jelenséget” jelölő szerzői név, semmint a művek kanonizálódtak: „Tandori esetében úgy tűnik, nem annyira az egyes műveket, hanem a szerzőt véljük a kánonba tartozónak, őt magát nevezzük meg; a név tehát – ha nem a konkrét személyre vonatkoztatjuk – bizonyos értelemben egy jelenség nevéként, címkéjeként funkcionál” (1997: 547.).<sup>8</sup> A szerzői

8 Ha felfigyelünk arra, hogy a Nat Roid-krimik kritikai befogadása a 80-as években mennyire „gyérnek” tűnik, akkor a korabeli befogadás légköréről jelzés értékűen ír Fábri Péter 1980-as, az abban az évben megjelent első Nat Roid-krimiről szóló elismerő recenziója: „Írt már gyerekregényt, ifjúsági regényt, nagyregényt, rádiójátékot, irodalmi és képzőművészeti esszét, drámát, és, ami a nemzetudatával, nemzeti jelentőségével gyakran kérkedő magyar irodalomban a botrányok botránya: krimi. [...] Új könyve még a speciális – és partikuláris – magyar irodalomtörténeti szempontoktól eltekintve is kettős szentségtörés. A »magas irodalom« kedvelői számára az, mert krimi; a krimi kedvelői számára az, mert »irodalom«.” (1998: 40.) [A hivatkozott írás eredeti megjelenési helye és ideje: *Magyar Nemzet*, 1980. augusztus 24.] Fábri Péter recenziója egyúttal erőteljesen mutat rá Tandori fogadtatásának arra a jellegzetességére, hogy – a Menyhért Anna tanulmányához kapcsolódóan író Kulcsár-Szabó Zoltán megfogalmazásában – Tandori recepciója „végig szorosan kötődik az »irodalmisság« mibenlétére vonatkozó különböző elgondolásokhoz”: „azáltal, hogy Tandori műveinek egyik legfontosabb hatásfunkcióját abban volt szokás felfedezni, hogy folytonosan provokálják a különböző (az esztétikum mibenlétére vagy a líra fogalmára stb. vonatkozó) elvárásrendszereket, kritikai fogadtatásuk óhatatlanul az »irodalmisság« megragadásáért folytatott küzdelem és e küzdelem kudarcának színterévé vált.” (Kulcsár-Szabó 1997: 567.)

név ebben a megközelítésben olyan középponttá válik, amelyet „a teljes magyar irodalmi térképre kiterjeszkedő publikációs termékenység” (Tarján 1991: 26.) jellemez. A Tandori-olvasás hiányára utal viszont a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című, 1989-es gyűjteményes kötetet recenzáló Fogarassy Miklós, aki a kanonizációs gesztusként felfogható kiadás kapcsán ír a szerző olvasatlanságáról: „művek és e művek nem-olvasatai közösen szőtték ezt a kelepccét” (idézi Hites 1998: 59.). Hites Sándor szerint a „válogatott kötet ténye tehát nemcsak a kánonbeli helyet nyomatékossítja, de – immár klasszikus korpuszként – az olvasás elől való elzártságot is”, hiszen a cím paradox módon éppen arra szólítja fel az olvasót, tekintsen el az olvasástól (1998: 59.).<sup>9</sup>

Angyalosi Gergely a *Vér és virághab* kapcsán jegyezte meg: „nem szeretem, ha kínozzák az embereket. De egy bizonyos szenvedésfokozat után az egész nálam is kezdett érdeklődésbe átsapni, nem mintha elkezdtem volna jobban érteni ezt a világot. Ezt nem lehet érteni, tudniillik lényege az érthetlenség és a követhetlenség” (Angyalosi et al. 1998: 114.), de „ha valaki veszi magának a fáradságot, akkor az el fog múlni – mármint a fáradtság – [...] Ez a szerző szétosztja saját történeteit, különböző szereplőknek adja őket, állandóan visszaül a galaxis valamelyik darabjára és odaköti őket régebbi Tandori-szövegekhez” (2004: 71.). Az elbeszélői én így „sokszorosán elmozdított, szétszórt a saját idézőmódokban és az idegen szövegátvételekben. [...] Az elbeszélői szubjektum vibráló, a szövegen belül is maradó és a szövegen kívülre is kerülő” (Doboss 1996: 1789.). Angyalosi „a jelölés feltartóztatatlan automatizmusa” (2004: 74.), a poétikailag kiaknázott érthetlenség, követhetlenség okán tartja sikeres szövegnek a *Vér és virághabot*:

A szöveg szervező elve [...] a jelzések, az allúziók, a követhetetlen célzások rendszerében rejlik. Egészen pontosan abban, hogy minden utal valamire. [...] A lóneveknek éppen az a sajátosságuk, hogy bizonyos részeik jelentőnek látszanak, [...] egészükben azonban követhetetlenek: egy teljes mértékben önmagának való nyelvi fantázia termékei. [...] minden utal valamire, de az egésznek a végső mozgatóelvét nem ismerhetjük meg soha. (2004: 71.)

Ez az értelmezői stratégia egy alakzatteremtő olvasási tapasztalat megnyilvánulása, amely segíthet túllépni azon a „kudarcon”, amelyre J. Hillis Miller utal: tévedés azt hinni, „a kritikus kívülről boncolgatja a szöveget egy olyan nyelven, amely a saját helyzetét misztikusan érintetlenül hagyja” (1994: 89.). Tandori krimije is megközelíthető úgy, mint amelyek megmutatják, miként válik a nyomozó „érintetté” az értelmezés során, szembesülve és szembesítve azzal, hogy „egy szöveg »olvashatatlansága« (ha egyáltalán van ilyen szó) több, mint az olvasó kényelmetlenségérzete; azon kudarcának eredménye, hogy nem képes a szöveget homogén olvasattá redukálni” (i.h.). D’Tirano számára „minden” jel, „minden” valami másra látszik utalni, „követhetetlen fonadék-

9 Hasonló megállapítást tesz hivatkozott írásában Farkas Zsolt: „A Tandori-mítoszt nem elsősorban az élteti, hogy műveit olvassák és újraolvassák, élvezik, hanem hogy tudják róluk, miért kell szeretni őket, mik voltak azok a művészettörténeti (stb.) tettek, amelyeket végrehajtottak.” Majd lábjegyzetben hozzáfűzi, „ez elsősorban Tandori prózájára vonatkozik” (1994: 149.).

rendszer” (Angyalosi 2004: 71.) idézve elő. Stefano Tani így jellemzi a „dekonstruktív anti-detektívregényt”:

A detektív képtelen jelentést, értelmezést ruházni a külső történésekre, amelyeknek megoldására és értelmezésére mint nyomozót felkérték. A valóság annyira magába szippantja, és oly mértékben tele van kulcsokkal, hogy szellemi épségét teszi kockára, amikor megoldást próbál találni. [...] A szembenállás többé nem a nyomozó és a gyilkos között bontakozik ki, hanem a nyomozó és a valóság, a nyomozó elméje és szét-esőben lévő azonosságtudata, avagy a nyomozó és a benne rejlő »gyilkos« között. (1984: 76.)<sup>10</sup>

Tandori krimijeit a Tani által felsorolt módozatok közül mindenekelőtt az elsőt aknázzák ki, mégpedig vagy invenciózus, e tekintetben szinte a valóság fölé kerekedő szervezőként fellépő nyomozót teremtve (Lopiccolo),<sup>11</sup> vagy olyat, aki „áldozatként” „alulmarad”, mert nem képes uralni a jelmozgást még abban az értelemben sem, ahogyan Lopiccolo a narratívalehetőségek sokaságát létrehozva a jelek mozgásának „megszilárdítására” tör. Németh Gábor a jelölésnek ezt a működését a paranoiával hozza összefüggésbe (Angyalosi et al. 1998: 115.). Tani hasonló módon (az e vonatkozásban rokonítható *A 49-es tétel kiáltása* című Thomas Pynchon-regény kapcsán) ír a jelműködés „agresszivitásáról”, a külvilágnak a megismerővel szembeni, a nyomok burjánzásán és a megfeythetetlen jeleken keresztül jelentkező összeesküvéséről (1984: 97.). Angyalosi szerint „[e]gy valami azonban mindig kibogozhatatlan, nevezetesen az egyedi utalásokat megalapozó és egymással összekötő, úgy mond, »központi« értelem” (2004: 72.). A szerencsejáték, közelebbről a lóverseny esetében mind a fizikai megjelenés, mind a név jelölő funkciót tölt be, megsokszorozva a jelölő viszonyokat. Ennek látványos példáját kínálja az *Azt te csak hiszed, bébi!* című, második Nat Roid-regény. Ron Sadle és Joe Lopiccolo, a D’Orleans Állatnyomozó Iroda tagjai ezúttal a partvidéken élő neves családok körében történő halálesetek nyomozásába fognak. A halottakról azonban sorban kiderül, hogy nem az volt a nevük, amelyen ismerték őket, sőt az élők is több nevet használnak-cserélgetnek, kitalálnak és eljártszanak alakmásokat.

*A Nem szeretném, ha fázna!* című, a Nat Roid álnéven elsőként jegyzett, 1980-ban megjelent regény emblematikusnak mondható helyszíne egy lebontott városnegyed, a Briscoe romjai, annak „Erőd” néven emlegetett, a Ron Sadle és felesége tulajdonában álló házzal is összeköttetésben álló pince-rendszerei. Ebben a térben kísérlik meg a szereplők mozgását nyomon követ-

10 A Tanitól való idézeteket saját fordításomban közlöm.

11 Margócsy István így ír: „A megsokszorozás itt is felmerül: alternatív lehetőségek tömkelege terül ki elénk, mindenkinek minden pillanatban más a megoldási javaslata, biztos múltba látó képességekkel megáldott nyomozó nincs. Minden történhetett így is, úgy is (innen a leleplezési metódusok pazar dúskálása: Tandori szinte élvezkedik abban – az egysíkú detektívregény paródiájaként –, hányféle rafinált módon tudná kimagyarázni a történeteket), csak hát éppen egyféleképp történt. A felvázolt lehetőségek sokfélesége, az elképzelt és feltételezett cselekményvonalak a tett rideg megmásíthatatlanságával feszülnek szembe.” (1996: 224.)

ni, rámutatva – a Tandori-életmű egyik legismertebb és az egyik legtöbbet elemzett művének összefüggésében – arra a problémára, amely a sakkversek harmadik, *A gyalog lépésének jelölhetlensége osztatlan mezőn* címet viselő darabjában is jelentkezett. Menyhért Anna így fogalmaz:

[C]supán [...] a mi mező-beosztó tevékenységünknek köszönhető, ha valaminek/valakinek a tevékenységét nevesíteni, nyomon követni tudjuk. Így tehát az első vers állítása – nyitó lépést csak névvel rendelkező (sakk)figura tehet –, a másodikban dekonstruálódik: nevet bárki szerezhethet a játszma során, a harmadikból pedig kiderül, hogy a névvel ellátottság sem tesz minket képessé valaminek a nyomon követésére/leírására, hiszen »osztatlan mezőn« a huszár lépései is láthatatlanok és leírhatatlanok, a leírás a H ismételtetéséből áll. Vagyis: ha nem tagoljuk a teret, nem érzékelhető a mozgás, vagyis: általunk teremtett leírási és olvasási szabályok és az ezekre való reflektálás nélkül nem létezik írás és olvasás, vagy még inkább elvonatkoztatva: nem létezik kronológia, történelem. (1997: 554.)

E sakkvers mindenekelőtt a nem eleve adottként, hanem *műveletként* felfogott tér tekintetében hozható összefüggésbe a Nat Roid anagrammával jegyzett detektívtörténetekkel, amelyekben hasonló jelenség figyelhető meg az idő vonatkozásában is. A *Nem szeretném, ha fázna!* című regény fejezeteinek élén álló szöveghelyek például a következő „mintát” követik: „Ugyanez a szerda. Bizonyos események X óra Y perctől. Egyebek; korábbi dolgok.” Az időpont-megjelölés felkelti a „klasszikus” krimire jellemző időbeli „szegmentáltság” és az abban történő rögzítés várakozását, de mivel a második fejezettől kezdve mindegyik így kezdődik, hangsúlyossá válik az „események” definiálatlansága. Nem állít többet, mint hogy „valami” történik X óra Y perckor, de az utolsó mondattal még az időpont-megjelölés is súlyát veszti: ez ugyanis olyan „dolgok” elbeszélését jelenti be, amelyek *nem* a megadott időpontban történetek, miközben az óra és a perc megjelölése a kínos precizitás illúzióját kelti. Azt állítja, „eseményekről” lesz szó, de megfosztja ezeket ettől a státustól, hiszen „pusztán” „dolgok”, míg az *egyebek, dolgok* kifejezések egyként „semmitmondóak”. A regény egészében megteremt és fenntartja tehát a bűntény és a nyomozás egy napra vonatkozó narratívájának lehetőségét, játékba hozva és alá is ásva az események definiálható szekvencialitását.

Az a belátás körvonalazható – a „klasszikus” krimibeli nyomozás ekvivalenciaelvű működésére gondolva (ti. amely a bűntény nyelvi leképezésére irányul) –, hogy a műveletként felfogott tér és idő megakadályozza, hogy az esemény identitása önmagára-önmagába záruljon. A műfaj rögzített „koordináta-rendszere” felől jelentéssé válik, ahogyan Bedecs László fogalmaz:

Tandori voltaképp nosztalgikus, ahogy erre a cím fosztóképzője is utal, mely mintha sajnálkozást jelölne amiatt, hogy ha a saktábla nincs felszítva hatvannégy mezőre, ha nincsenek fekete és fehér négyzetek, akkor még egy olyan egyszerű és alaplépés sem tehető meg, amilyen a gyalogé a sakkban. Mintha a vers azt jelezné – újra csak etikai horizontot nyitva –, hogy igenis kellene határok és szabályok, afféle koordináta-rendszerek, mert csak ezek között képzelhető el értelmes cselekedet, csak ezek között tudjuk definiálni akár csak a legegyszerűbb lépéseket is. (2006: 90–91.)



A műveletként felfogott térhez és időhöz kapcsolódóan hangsúlyozandó, hogy Tandorinál az építészet nem „előzi meg” a nyomozást; nem eleve adott, amelyből a vizsgálat „eredeztetné” magát. A teret a nyomozás által fenntartott diskurzus állítja elő, nyomozás pedig nincsen tér nélkül. Egyik sem létezik a másikon kívül. Ez a belátás Tandorinál meghatározóan alakítja építés és megismerés viszonyrendszerét. A romok és a pincerendszer tudniillik korántsem „hátteret” jelentenek, hanem egyszerre narratológiai – vö. „*bizonyos* események”, „*egyebek*; korábbi *dolgok*”, ahol a kiemelt szavak szemantikai fragmentáltságát erősíti és nyomatékosítja a pontosvessző tipográfiai eszköze is<sup>12</sup> – és „építészeti” alakítási közeget. Tandori regénye finom tudatossággal aknázza ki a történet „felépítéseként” értett nyomozás, a „rekonstrukció” építészeti alakzatát.

A mechanizmust a hatékonyság jegyében összeállító gyilkos és a nyomozó egyaránt épít, az építészeti metaforika mindkettőjük vonatkozásában uralkodó. A terv felépítése, szilárd alapok lefektetése, feltételezés/gyanú stb. alapozása valamire, a terv és a rekonstrukció masszív építménye (vagy ellenkezőleg, ingatag/ esetleges építménye, alapozása), a terv összeomlása (vagy megingathatatlansága) stb. alakzatrendszer révén – és ez többek között éppen Tandori munkássága felől válik beláthatóvá – a nyomozás a „klasszikus” detektívtörténetekben építészetként jellemzi magát. A következő Doyle-szövegrészben például Sherlock Holmes ebbe az alakzatrendszerbe írja az előtte álló feladatot:

Annyira szokatlan, annyira végzetes és sok embert érintő volt az eset, hogy máris a találgatások és feltételezések túltengése fenyeget bennünket. Meg kell tehát szabadítani a vázat, a tényeket - a megcáfolhatatlan és bizonyos tényeket - az elméletgyártók és újságírók ékítményeitől, és ez nem könnyű feladat. Ha megtesszük, ha már biztos talajon állunk, megnézhetjük, milyen következtetéseket lehet levonni, mik a sarkalatos pontjai az egész rejtélyes esetnek. (*Ezüstcsillag* 6.)

139

A „klasszikus” detektívtörténet intézményesítette azt a felfogást, hogy a nyomozás az „alátámasztó jelenlétként” értett „alap” (az idézett szövegrészben „biztos talaj”) lefektetésére irányuló törekvés. Ezt nyomatékosítják a fejezetek élén álló, fent idézett mondatok. Annak az „alapnak” a lefektetéséről van szó, amelyen minden más nyugszik, bármi álljon is rajta építményként: ebben egyszerre van jelen az „alapok” metafizikai és építészeti vonatkozása.<sup>13</sup> A „klasszikus” detektívtörténeten kívül más prózai hagyományokból is hozva példát,

12 L. például a *Helyesírási szabályzat és szótár* idevonatkozó passzusát: „Kétféle összetett mondatban is állhat pontosvessző, ha a tagmondatok kapcsolata laza.” (244. pont) Nagy – Szabó 2004: 80.

13 Heidegger volt az, aki Kant- és Descartes-olvasatában a metafizikát az alapok lefektetésére irányuló kísérletként írta le, felhívva a figyelmet arra, hogy a filozófia következetesen építészetként jellemzi magát. Mint kifejtette, Kant arra irányuló kísérlete, hogy lefektesse egy építmény alapjait, minden metafizika szükséges feladata – noha ezt elsőként Descartes fogalmazta meg explicite –, hiszen a metafizika kérdése mindig az alap(ozás) volt, amelyen a dolgok állnak. Vö. Heidegger 2000: 145–164. Továbbá: Wigley 1997: 7–8.

a *Scuderi kisasszonyban* (E. T. A. Hoffmann) is összekapcsolódik Cardillac bűnösségének ismeretlensége és házának építészeti „áthatolhatatlansága”, András Sándor – a kulturális emlékezet kérdése mentén a szemiotikai szemlélet előfeltevéseit megkérdőjelező – *Gyilkosság Alaszkában* című regénye pedig a repedés metaforájába írja a korábbi hitvilágba való betekintésnek és ezzel a két vetület közötti ingázásnak a Gyilkos Bálna kapcsán felmerülő lehetőségét. Tandori regényének azonban az a különös érdekessége, hogy a történet- és a pinceépítés párhuzamosan, egymásra visszahatva, egymást kölcsönösen meghatározva zajlik.

A nyomozás és az általa elemzett tárgy között jellegzetes átvitel működik. A megismerés ugyanis úgy alkot érveket és narratívákat, ahogyan egy épület felépítése zajlik, Holmes pedig hasonlóan a „tényeket” és a „vázat” felelteti meg, hogy aztán levonja a „következtetéseket”. Ez a narratíva a tárgy (a bűntény) konstrukciójának feltárására hivatott, de nem pusztán reprezentálja azt, hanem feltételeit mutatja meg. A nyomozás intézményes gyakorlatát szervező szabályokat a tárgy által nyújtottaknak mondja. Az építészet tehát korántsem csupán egy alakzat a többi között, nem is csupán a nyomozás alakzata saját magára: ezzel törli el a maga intézménységét, miközben paradox módon ez az eltörlés határozza meg intézményi helyét. A „klasszikus” detektívtörténetben tudniillik (például *A láthatatlan kézben*) a rend forrásaként és helyreállítójaként helyezi el magát. Márpedig ez az önértelmezés aligha lehetséges az építészet egy bizonyos alakzata nélkül: meg kell védeni a megrongálódástól, fenn kell tartani („Meg kell tehát szabadítani a vázat”, csak ezután állunk „biztos talajon”, mert a „túltengés” fenyegető, határozza meg Holmes a feladatot<sup>14</sup>). Ez akkor is érvényesül, amikor az építészet alakzata „közvetve” van jelen. *A láthatatlan kéz* egyik korábban idézett szöveghelyén például Jerry a „put two and two together” kifejezést használja (Kertész Gabriella fordításában: „kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat”), amely az ’össze-/letenni, lehelyezni’ jelentésű *put* ige révén következtetések levonására vonatkozik.

A nyomozás eredményeként születő történet eszerint az alapból ered, azt mutatja meg, és megalapozott struktúraként meghatározó mozzanata a „megállni” tudás. A történetnek meg kell „állnia”, a nyomozás pedig arra kérdez rá, mit bír el az alap, illetve mi áll meg rajta. Ezt vizsgálja Miss Marple, amikor új alapozást fektet le, azt állítva, hogy a levelek addigi felfogása elégtelen a halálesetek értelmezéséhez, és azt bizonyítja be, hogy az új alapozáson „megáll” az ő elméleti konstrukciója. A megállni tudás a nyomozás és a bűntény esetében egyaránt az alap jellegét teszi láthatóvá. Az alapozás újrafektetésében nem arról van tehát szó, hogy egy bizonyos építményt szilárdabb bázison őriz meg. *A láthatatlan kézben* az „újrannarratívizálások” ezt az aspektust „kendőzik el”, fenntartva a bűntény „építményének” identikus elsajátíthatóságába vetett meggyőződést. Erről árulkodik Miss Marple szóhasználata, amikor a gyilkosságot mint „misdirection”-t említi. Prekop Gabriella fordításában: „Rá kell venni az embereket, hogy a nem megfelelő dolgot figyeljék a nem megfelelő helyen. Azt hiszem, úgy is mondhatnám, a lényege a félrevezetés.” (199.) Kertész

14 Egy másik elbeszélésben a „szilárd talajt” kifejezetten a „tényekkel” azonosítja: „– Tényeket, tényeket – kiáltotta türelmetlenül. – Mindenekelőtt az szükséges, hogy szilárd talaj legyen a lábam alatt.” (*A Hampshire-i nyaraló* 206.)

Gabriella fordításának „szemfényvesztés” szava nélkülözi az angol szó jelentésének azt az aspektusát, hogy valamit az adott helyzetnek nem megfelelően alkalmaz, illetve rossz irányba vagy rossz helyre küld valakit. Ez a két jelentés pedig mind a nyomozó, mind a tettes vonatkozásában az alapozás kérdésében értelmezi a gyilkosságot, amennyiben a megismerő nem veszi figyelembe a szóban forgó helyzetet, a gyilkos pedig képes az embereket az értelmezésben rossz irányba küldeni. Az előfeltevés szerint a „helyzet” és az „irány” is önazonos, és ezért elsajátítható.

A *láthatatlan kézzel* szemben Tandori említett krimije a nyomozás és a „helyszínül” szolgáló Erőd tekintetében egyszerre teszi beláthatóvá, hogy az alapok újrafektetése együtt jár az addigi építmény szétbontásával, megteremtve egy másfajta építmény lehetőségét: „Cirkusz, mondta Phil. Hívd akár azonnal a rendőrséget. Két hullával hogy fogsz elszámolni. De Ron ezt a kérdést már... tegnap hallotta egyszer. Ugyanaz a kérdés – milyen más. A téglák... az kinek az ötlete volt?” (382.) Az Erődben zajló nyomozás ugyanis minden új történet esetében a tér újraformálásával, egy pincealagút vagy a Briscoe roncstelepén egy lejárát „felfedezésével” jár együtt. Ahogyan a narratíva átalakul „alapjának” újradefiniálásával, úgy az Erőd építménye – mindekelőtt a mozgások lehetősége, az azok alapjául szolgáló „koordinátarendszer” – is alapjával együtt változik. Tandori műve mindkét vonatkozásban azt mutatja meg, hogy az új alap nyomán újra kell tervezni az épületet, hiszen az alap szerkezeti, illetve architektonikai korlátokat határoz meg, amelyeken belül a narratíva- és az építészeti tervezés mozoghat. Az építmény alakzata, amelyet a nyomozói diskurzus metaforaként önmagára és tárgyára alkalmaz, olyan szerkezet, amelynek játékát az alap korlátozza; olyan struktúra, amellyel a jelenlét a reprezentáció játékanak szab határt (Wigley 1997: 10.). A nyomozó a legszilárdabb alapot keresi a legnagyobb ellenőrzés végett.

Az alap keresése és az újraalapozás Tandorinál az Erőd tekintetében körvonalazódó belátás révén – az alapok újrafektetése az építmény szétbontásával jár együtt – újraértelmezi a fordításként értett nyomozást. Radikalizálja „klasszikus” krimibeli működését: ott az olvashatóvá és így a teljessé tételre irányul, de ezáltal eltörlést eredményez (vö. a befejezés „idillje”), miközben elő is állítja a bűntényt mint „eredetit”. A felszámolásnak ez a mozzanata ott szorosán összefügg az építészet alakzatával: a nyomozás megformál egy építményt, hogy lehetővé váljék az elmélet, vagyis az építészetet anyagi valóságként vonja be, majd azt metaforaként leértékeli, hogy valamely magasabb rendűnek, nem anyaginak vélt igazságra hivatkozzék. Az *Ezüstcsillag* című Doyle-elbeszélés végén például Holmes az általa elmondott történetet „magyarázatnak” nevezi, mire az őt hallgató ezredes megjegyzi Holmes előadásáról: „Csodálatos! Mintha végignézte volna!” (33.) A krimi tehát „rekonstruál”, újraalkot, hogy aztán a „valóságos történésnek” való ekvivalencia elve érvényesítésével feloldja a metaforát. A „leginkább matematikai” (Wigley 1997: 16.) alakzatrendszer alkalmazza az ideális rend kialakításához, amely azt mint „materiálisat” elutasítja. Amikor tehát az alap megalkotott matériává értékelődik le, az építészet alakzata eredetből, a struktúrát alátámasztó alakzatból szupplementummá, alapzattól díszítménnyé válik, amelyet a „rekonstrukcióból” végül „fölöslegesként” el kell hagyni.

Félresöpörheti-e a detektívtörténet az építészetet? A „rekonstrukcióról”, a „mozaik” darabjainak „összeillesztéséről” szólva hirdeti ugyanis az ekvivalenci-

át, vagyis azt a metaforát alkalmazza saját magára, amelyet mint „puszta” metaforát elvetett. Más szóval az a kísérlet foglalja magában az építészet alakzatát, amely a „metaforákat” elhagyni szándékozik valami „alapvetőbb” javára. Tandori említett regénye éppen ezt az építészeti dimenziót mozgósítja, amikor az alap – továbbá a spárga – építészeti alakzatát egyszerre működteti metaforaként és matériaként. A spárga játékba hozza az ókori konnotációk révén a ’vezérfonal’ jelentést, miközben a meggyilkolt Jasey megköltözésére is szolgál; vagyis a továbbhaladás és a mozdulatlanság alakzatává is válik egyúttal. Ahogyan az „Erőd” épülete a „rekonstrukció” során egyre kevésbé választható el az alapzattól, úgy az építészeti alakzatként értelmezhető „rekonstrukció” sem különíthető el a történetalkotástól, amely az építészeti és egyszersmind az építészeti alakzatot érvényesítő narratív alap(zat)(ok) keresésére irányul. Ez mutatkozik meg az Illető leveleire vonatkozó reflexiókban. A spárga alakzatához kapcsolódóan egyrészt „folyosók ezek a levelek, házak alá nyúlnak, titokzatos szálakat fonnak” (84.), de a spárgához hasonlóan a szöveg ezt is ambivalens konnotációkkal ruhazza fel, hiszen „a levelező-mániának [...] van bizonyos kuszaságkeltő tényezője” (40.). Az Illető szintén megállapítja: „Az építkezés. Nézze, én a magam sajátos módján *így* építkezem. Az én leveleimből, mondta az Illető, nem épülnek paloták. Nem lesznek belőlük egyre drágább és fejlettebb berendezésű lakások. Lesz belőlük mégis valami.” (68.) Mi lesz ebből? „Összefűz egy csomó embert.” (378.), például a halála előtt összekötözött Jasey-t. Ezzel az építészeti metaforika sokrétű kiaknázását követően újabb, metonimikus tropológiai rendbe írja a fonás-fűzés alakzatát. Tandori regénye végső soron arra mutat rá, hogy a detektívtörténet „rekonstrukciója” az építészeti metafora révén képes nem metaforikusként meghatározni magát.

A megalapozott struktúráként értett építmény alakzata szervezi a nyomozás mérvadó paradigmáját, amely azt állítja magáról, hogy félresöpri azt valamely „alap” feltárása végett, miközben a „végső alap” koncepcióját ez az alakzat állítja elő. Az építészet így nem választható el a nyomozás diskurzusától, amely nem tud ezen kívül gondolkodni magáról, miközben a „másik” kívülre helyezésével határozza meg magát: eredetként formálja meg azt, amitől elválik. Tandori azonban rákérdez a probléma másik oldalára is: az építészeti diskurzus a nyomozást alkotja meg privilegizált eredetként, hogy azután mint „átmenetit” és „mulandót” eltaszítsa magától, utat nyitva az épület alapvető materialitása előtt.

Tandori műve előállítás és eltörlés játékát dinamizálja, amelyben a bűntényt felszámolni hivatott történet újabb bűntényt állít elő, amelyet a következő történet eltörlőni hivatott, amely újabb bűntényt állít elő... A fordítások ilyenfajta egymásra „torlódásáról” írja Doboss Gyula, hogy „a montázsyszerűség a létrehozó elv”.<sup>15</sup> A *Vér és virág* című regény kapcsán arra hívja fel a figyel-

15 „A történésekkel egy időben és együtt keletkező elbeszélésfikció gyakorlata a hetvenes évek végére jellemző Tandorira. Következésképpen folytatja ezt a gyakorlatot bűnügyi regényeiben is, legfeljebb ami a többiben hangsúlyozott, ezekben bűjtött, rejtett. Ezekben nincsenek határozott utalások az írásmegszakító kül-eseményekre, emlékekre, észlelésekre; nincsenek: »most, amikor ezt írom«-féle fordulatok. Éppen ez a passzításoktól, hegesztési varratoktól mentes együttese az epikai szinteknek ad varázsos lebegést szóban forgó könyveinek.” Doboss 1988: 189–190.

met Angyalosi Gergely, hogy „egyetlen hangot hallhatunk és ez az egy hang osztódik szerepekre” (2004: 70.), miközben D’Tiranót mint „szereplőt” átláthatatlan kapcsolatrendszer mozgatja, folyamatosan újabb és újabb megbízásokat kap, amelyekről nem tudhatja, ő kapta-e, és tényleges megbízásokról van-e szó. Ebben az esetben tehát ezek értelmezése is újabb és újabb fordításokat termel ki. Hasonló jelenség figyelhető meg az *Írd hozzá a vért!* című, 2006-os, a Nat Roid-krimiket záró regényben, amely szorosan összefügg az 1987-es *Holtteste éltesse!* című művel. Bárány Tibor szerint „már-már áttekinthetetlenül sok szereplőt mozgat, mely szereplők mindegyike így vagy úgy kapcsolatban áll a többivel, ráadásul folyamatosan értelmezi a regényvilág eseményeit és összefüggéseit – és hogy mindez ne legyen elég: a figurák időről időre áttűnnek egymásba, egymás szerepét játsszák” (2006: 26.). Az így elkülönöződő fordítások végső soron rögzíthetetlenül teszik az „eredetit”, legyen szó a büntény értelmezéséről a *Nem szeretném, ha fáznál!*-ban vagy a megbízás értelmezéséről a *Vér és virághabban*.

A fent tárgyalt jelenség vonatkozásában a Doboss által hivatkozott „montázszerűség” mellett a Tandori-szakirodalom másik visszatérő kifejezése az „improvizáció”, amely szintén szorosan kapcsolódik az alapok keresésének problémájához. Erre a benyomásra mutat rá például Szabó Szilárd: „Írásai mindig improvizációként hatnak. [...] A »szálak elkötése«, a »szerves elemek« és a »prózaszerkezet« fogalmak, melyeket regényeiben gyakran emleget, megvalósulásukban csak ritkán érhetők tetten.” (1998: 41.) Az improvizáció benyomását kelti például a szabad függő beszéd, amelyben az alapot egymással versengve kereső hangok keverednek, szemben a „klasszikus” krimivel, ahol a nyomozó az utólagos „rendezés” műveletének végrehajtója. Emellett ezt a benyomást keltik – például a *Vér és virághab* című regényben – olyan metanyelvi kijelentések is, mint „(a hídra néző, mondjuk így, elnagyolva) Blomfield Roadról” (8.), a kérdő mondatoknak már-már a dominanciája, valamint olyan tipográfiai eszközök, mint a kérdőjel, zárójelbe tett kérdőjelek (kérdő mondatokon belül is) olykor egy-egy mondat szinte minden szava után és a zárójeles „helyesbítések” vagy „alternatívák”. A „Bev.” címet viselő első rész például ezzel a mondattal ér véget: „Lehet eldönteni (?)” (15.). Ez állító mondatként felszólítás arra, hogy az olvasók döntsenek, kérdő mondatként az eldönthetőség bizonytalanságára utal, modalitása pedig meghatározhatatlan. Király István a kétely és a bizonytalanság kiemelésével 1988-as Tandori-tanulmányában (bár nem a krimik vonatkozásában) egyenesen így fogalmaz:

Mindenekelőtt az írásjelek sugallják a műveket átható kereső kételyt. Kevesen használták fel irodalmunkban a Tandoriéhoz hasonló következetességgel ezt a grammatikai eszközt, mint poétikumot. Tudja, hogy a kérdőjel, gondolatjel, három pont, zárójel önmagában is beszél. Számos egyéb funkciójuk mellett [...] a tétovaságot is sugallni tudják az interpunkciók, s főleg sugallja ezt együttes halmozásuk. S különösen alkalmas erre az idézőjel. [...] Sejtet, eltávolít ez, túlmutat magán: tükröződik benne a dolgok összetettsége: a megfoghatatlanság. (1996: 60–61.)

Ilyen reflektív viszonyulás figyelhető meg a *Vér és virághab* című regényben megteremtett írói funkció felől is: „hányféleképpen írtam már ezt a nevet, Topo nevét is!” (7.). Ezek az eljárások nem csupán a regényt záró (pontosabban a „klasszikus” krimiben a regényt „zárni” hivatott), a „megoldás” retorikájával fel-

lépő történet tekintetében, hanem az olvasásban is folyamatos feszültséget idéznek elő a detektívtörténet rögzített jelöltet illető „eszményével”.

Ha a Tandori-próza „megértéséhez a felülíró technika tanulmányozása vihet a legközelebb” (Szabó 2000: 50.), akkor a műben megjelenített szövegformálódás technikájaként figyelmet kell fordítani a szintaktikailag „hibás”, hiányos vagy hiányossá tett szerkezetekre. Krimijei közül ezt a *Vér és virághab* aknázza ki prózapoétikailag talán legerőteljesebben. Jellegzetes példaként idézhető: „Nem is emlékszem már, hogy.” (45.) A *hogy* alárendelő kötőszó (az *arra* utalószó odaértett jelenlétével) megteremt egy alárendelt tagmondatot, amire *nem* emlékszik. Ez a mondat – olyan jelenségek mellett, mint amikor grammatikailag kérdő mondatok végén pont van, ezzel mutatva rá az elhallgatásra és a szöveg újraértelmezésére – reprezentatív példája azoknak a grammatikai-szintaktikai eljárásoknak, amelyek *nyelvi* anomáliákként különféle hiányokra, elhallgatásokra hívják fel a figyelmet, mondhatni, az elhallgatást textualizálják. Tandori detektívtörténetei így alapvetően értelmezik újra Walter Benjamin detektívtörténet-koncepcióját, a hézagot, törést képező „bűntényt” nyelvi jelenséggként interpretálva. Hasonló retorikát működtet a gondolatjel is. A „Többről – nem beszéltünk.” (10.) mondatban például a *többről* szó utáni tipográfiai és ezáltal olvasásbeli szünet megteremt valami „többet”, de a hiány, a csend alakzatában. A „Bev.” írói elbeszélő funkcióban megjelenő narrátora, folytonosan hangsúlyozva a történet közvetítettségét, olyan megjegyzésekkel él, mint „Ha Topo elbeszélését jól értettem.” (8.), „(ezt is keverem?)” (9.) vagy „úgynevezett emlékiratok” (10.) stb. Ezzel éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy rosszul is érthette, ezt *is* összekeverheti (ahogyan eszerint mást is), a papírok emlékiratok és egyszersmind nem azok, azaz kijelentéseit vissza is vonja vagy legalábbis elbizonytalanítja. Vagyis nem *lehetőségeket* helyez szembe egymással, hanem bizonytalan kijelentéseket teremt. Úgy állít, hogy különféle retorikai műveletekkel aláássa, de nem „tagadja”: a kérdőjel, az „úgynevezett” szócska vagy a gondolatjel ezekben az esetekben nem a tagadás, hanem a bizonytalanná – vagy Király István kifejezésével élve a megfoghatatlanná – tétel eszköze.

Hasonló eljárás határozza meg a bűnről való beszédet is. Miközben olvasás közben egymást érik a bűnesetek, érdemes felfigyelni arra, hogy más szöveghelyeken milyen finom retorika forgatja fel azok elbeszélését. A regényben az egyik legtöbbször emlegetett gyilkosság Kaufschad kilökése egy ablakból, miközben egy helyen ez áll: „de hagyjuk most Mauryt, Morny és Charlene-t, meg hogy Kaufschad kiesett-e az ablakon, netán kilökték, és miért” (22.). Vagyis az említett eseményt kérdésként alkotja meg, de elutasítja, hogy erről beszéljen, miközben éppen az elutasítás gesztusában szól róla. Egy másik jellegzetes szöveghelyet idézve: „máskor mondom el majd, ha valakit még érdekel. Meg sok mindent. Maury és Morny hogyan késett meg s hagyott a klozetton egy alakot, zsebest, ha jól tudom – hogyan volt mindez, gondolatjelek közé zárnám, ha írnék [...], gondolatjelek közé, ki ne jönnének ezek a dolgok onnan, ne jönnének elő” (27.). Máskor mondja el, azaz most nem, de ezzel el is mondja, mégpedig gondolatjelek között – *írja* –, ha írna, hogy a bűnügyeket ne „feltárja”, hanem „elzárja”, miközben „közzéteszi”. A bűnesetről való beszéd olyan diskurzusa bontakozik ki, amely korántsem az ekvivalencián alapuló *leképezés* létrehozásában érdekelt. Általában véve jellemző Tandori detektívtörténetekre az újabb idősíkok beékelése, valamint a szövegváltozatokban különféle

rétegek megformálása (egyazon idősíki vonatkozásában). A következő részlet a *Vér és virág* egyik rendkívül összetett szövegrészéből származik:

Hát Morny? Morny lövetett volna a (fél-vér) fivérére?  
De ez már az emlékiratokbéli történet volt. Nem mintha erre a kérdésre választ kaptam volna.  
Este nekiálltam. Olvasni kezdtem a kéziratot. Az enyém lehet, javítgassak rajta, aztán...  
Mondta Topo.  
Aztán? Még nem tudtam, akkor még nem. (10.)

A feltett kérdések után az emlékiratokra tett utalás elmosza az elbeszélő és Topo közötti beszélgetés, illetve az emlékirat diegetikus szintjének határát. A következő mondatban pedig mindjárt el is választja a kettőt, nem csupán két külön diegetikus szintként, hanem mint amelyeknek nincs is „közük” egymáshoz, hiszen nem kapott választ. Az azutáni mondat azt állítja, az ő (az elbeszélő) kézíratairól van szó, hogy a következő a megszólalást Topóhoz rendelje a „Mondta Topo.” (tag)mondat alárendelt tagmondataként, „felülírva” a megszólaló hang azonosítását. Az utolsó idézett mondat pedig teremt egy későbbi helyzetből visszatekintő narrátort, valamint egy olyan elbeszélőt, aki a kéziratot a fiktív jelenben olvassa. Már ez a rövid szövegrész „felülírja” tehát az olvasás során azonosított diegetikus szintet, a megszólaló szereplői hangot és a narrátor pozícióját. „Felülírásként” értelmezhető a „megoldások” egymásra rétegződése is. Ahogyan Lopiccó megjegyzi a *Nem szeretném, ha fázna!*-ban: „Hallani fog egy változatot, és azt fogja mondani... ez egy változat... aztán beleborzad, és... akkor benne lesz. És érzi majd, hogy ez történt... volna.” (379.) A megoldások „tobzódása” a „zárás” retorikája helyett „többirányú” „lebegtetést” idéz elő. Erre utal a „szereposztás” kifejezés többszöri előfordulása, például Lopiccó szerint: „és ha egymásnak esünk... de ez a történet valahol ma már elhangzott. Csak más szereposztásban” (410.). Ez figyelhető meg továbbá a regény utolsó lapjain, ahol a „megoldás” korábban érvényesített retorikáját felforgatja az „Alta-megoldás” kifejezés, a többi között csupán egy lehetőséggé téve a „zárlatnak” hitt, hihető „változatot”, a „megoldások” sorának folytathatóságát sugallva.

Németh Gábor szerint „minthogyha magának a világnak az állandó olvasási vagy rejtvényfejtési folyamata történe igazából” a *Vér és virág*ban. Az Irodalmi kvartett egy másik beszélgetőtársa, Bán Zoltán András pedig így szól olvasói tapasztalatáról: „Amikor egy idő után eldőlt – legalábbis a számomra –, hogy nem fogom megérteni a cselekményt, sőt nem is biztos, hogy meg kell érteni, tehát nem ezért olvasom, nagyon jól szórakoztam.” (Angyalosi et al. 1998: 113–114.) Ahogyan felveti, „meg kell[-e] érteni”, hasonlóan állapítja meg Stefano Tani, hogy a megoldás vagy annak lehetőségének felfüggesztésével szembesülve az olvasó – a „klasszikus” detektívtörténet elvárásai nyomán – egy második olvasás során próbálhat „megrögzötni” értelmet adni a „kulcsoknak”, megalkotva a maga „megfejtését”. Tani szerint ez „minden, amit az olvasó tehet (és talán nem kellene tennie)” (1984: 79.), de hozzáteszi:

[B]ármely dekonstruktív anti-detektívregény nyitva hagyott végű nem-megoldása – ha jól van kidolgozva – nyomok sokaságát hagyja az olvasóra, lehetővé téve számára, hogy egy vagy több lehetséges végkifejle-

tet alkosson meg. Ez a regény »életben« (elfogyasztatlanul) hagyásának egyik módja, hogy még a vége után is kíváncsiság tárgya maradhasson: az olvasó által elfogadhatóként kijelölt megoldás ugyanis újraolvasást vagy újragondolást követel meg, amelynek során a regény művészi kvalitásai végül élesen kirajzolódnak. (Tani 1984: 85.)

Tandori az „eredetinek” a „klasszikus” krimiben (az „eredeti” és a fordítás működésére jellemző bizonyos aspektusok elfojtásával) végrehajtott olvashatóvá tételével szemben, a fent vázolt mechanizmus kiaknázása révén az „olvashatatlanság”, „követhetetlenség” tapasztalatát teremti meg, amely eszerint csupán elfojtások árán vélhető idegennek a műfajtól. Ezáltal alapvetően formálja át az olvasási módot, tapasztalatot és elvárásokat.

Az 1984-ben született *A Stevenson-biozmagória* című műben sajátos módon találkozunk a tudományos-fantasztikus regény és a detektívtörténet. Első fele ugyanis 2482-ben játszódik, amikor Stevenson és két regényszereplője „Szentháromságot” alkot. Minden személy- és helynév az ő nevükre vezethető vissza mint anagramma vagy más jellegű „származék”. A második rész ötszáz évvel később játszódik, amikor a hatalmassá vált Solenard egy „magán-nyomtalanító” iroda vezetőjeként irányítja a háttérből az eseményeket – ahogyan a regény első felében a Stevenson-féle „Szentháromság” tette. A szereplők ekkor az ő kivetülései, nevüket az ő nevének betűi alkotják. E fejezetek egy-egy nyomozást, illetve „nyomtalanítást” beszélnek el. Szabó Szilárd szerint ezek „cselekményét azonban összefoglalni lehetetlen. [...] az emberek minduntalan megkettőződnek, egymásba olvadnak, eltűnnek, kutyává, madárrá alakulnak, és az eseményeket a nyelv, a hasonló hangzású szavak és szinonimák közt fennálló kapcsolat irányítja. A nyelv törvényei [...] a fizikai és biológiai törvények szerepét veszik át” (1998: 51.). Hasonló hangzású szavak és szólamok irányítják a fizikai létezést, amelyhez hasonló példák más regényeiben is fellelhetők. A *Vér és virághab* egyik szöveghelyén ez olvasható: „»Emberi darabok, végre«, mármint az öt-öt kilométer, s utána pihenés... hát erre a Topo felém fordul, meg a földre villan szeme: »Oda nézz!« – s való igaz, egy emberi kéz állt ki egy bokor tövében az avar alól.” (24.)

A *láthatatlan kéz* jellegzetes példát kínált arra, hogy a „klasszikus” detektívtörténet „eltörölhetőnek” véli a bűntényt és hogyan. Tandorinál ezzel szemben egyik fordítás sem „tökéletes”, de nem is egészen „elvetendő”, hiszen a fordítás „szükséges, de lehetetlen” (Derrida 2007: 277.). Sokaságuk ezért az egyszerre lefordítható és lefordíthatatlan bűntény továbbélését teszi lehetővé. Derrida úgy dekonstruálja a tornyot, hogy leszögezi, az eredeti szerkezetben rejlik az a követelmény, hogy lefordítsák, de maga a szerkezet olyan, hogy ez nem elégíthető ki. Strukturális „nyílás” rejlik ugyanis benne, amely nem „tölthető ki”, csak „elfedhető” valamely szupplementummal. Az „ornamentális” fordítás tehát elfedi a szerkezeti instabilitást azáltal, hogy előállítja a szilárd szerkezetet (vagy Sheva szavával az „igazi belső”) felfogását, miközben alárendeli magát annak. A *Nem szeretném, ha fáznál!*-ban tudniillik Sheva megállapítja, „meglátjuk az igazi belsejét”, majd ezt a következtetést vonja le: „azt, amelyik nem is volt *így* az igazi belseje soha”, ezért „az lenne az igazi, ha a rejtélyek nem is oldódnának meg soha” (39.). Ugyanebben a regényben található egy másik fontos szöveghely, amely Alta egyik monológjában a belső helyett a gyökér alakzatával él: „A gyökerektől kell megérteni a világot. A gyökér mi vagyunk. De amíg le nem kerülünk a gyökerek helyére, nem tudunk róla, hogy



gyökerek vagyunk, nem tudjuk így érezni a világot. És akkor szánalmasan, a reklámok és a *neon*-reklámok világát érzékeljük. [...] Persze most még nem villog. Majd este.” (61.) Ahogyan a „belső” megismerésével az megszűnik *belső* lenni, a „gyökerektől” mint „alapoktól” való megismerés is azzal a belátással jár, hogy mi alkotjuk meg azokat, mi vagyunk az „alap”. Mihelyt lehatolunk a feltételezett alapokig, a szöveg azokat a bekapcsolás technikai effektusát igénylő neonként és a tárgyak „szimulakrumaiként” felfogható reklámokként távolítja el. Ilyen értelemben tekinthető a fordítás „ornamentálisnak”, amelyet a dekonstruktív olvasat abban a szerkezetben helyez el, amely uralni és kizárni látszik azt.

A „klasszikus” detektívtörténetben a nyomozás által megvalósítani szándékozott irányítás tudata abból fakad, amit a diskurzus az erre leginkább rászorulóként azonosít: a fordításból. Tandorinál a fordítás vágya soha nincsen egészen kielégítve, mint ahogyan egyik sem teljesen frusztráló. A *Nem szeretném, ha fálnál!*-ban Phil kijelenti: „Nem öltem meg senkit. És itt nem is erről van szó. Közös megoldást kell találnunk. Hogy mindnyájan folytathassuk... legalább valahonnét” (397.). A fordítások működésére jellemző a szilárd alap vágyának előállítás, de ki nem elégítése, így az építmény sincsen soha befejezve vagy lerombolva. Ehelyett az építés „projektje” folytatódik, de befejezése „elhalasztódik”. Nem arról van szó, hogy lassanként összeáll egy bizonyos konstrukció, amely a bábeli torony eredeti tervéhez hasonlóan valamely cél elérését egyre „jobban” valósítaná meg, hanem az építmény ideálja – mint amely hűségesen „lefordítja” az alapzatot – kerül felfüggesztésre a folytonos újraépítésben. Különösen jelentéssé válik a *Nem szeretném, ha fálnál!* „Erődje” és az alapzat „képlékenysége” (a lerombolt, építésre váró romnegyed és a pincerendszer).

A nyomozás dekonstruktív paradigmája – az eredeti és a fordítás között elhelyezkedő lefordíthatatlan lokalizálásával – meghatározza a nyomozás képtelenségét a szilárd alap létrehozására. Az tudniillik folytonosan elhalasztja az eredetet („nem is erről van szó”), amelyet pedig keres. Például Phil következő megjegyzése az eredetet annak elhalasztásában állítja elő: „Nem öltem meg senkit.” Ezáltal lehetővé teszi a fordítást, de megakadályozza az építmény befejezését, amely további fordítások szükségességét jelenti.

Tandori regényei nem rombolják le az egyszerre metaforikusan és metonimikusan értendő építményeket, hanem a rendszer szerkezeti rétegeinek szétzedésével felfedik annak korlátait. Nem omlasztják össze az építményeket, hanem megmutatják, miként alapulnak a „megoldásban” rejlő és szisztematikusan elrejtett repedéseken, valamint elrejtésük módján. Ezáltal ezek szerkezeti szerepére világítanak rá. A struktúra tudniillik éppenséggel nem omlik össze azért, mert „szakadékon” emelkedik, ellenkezőleg: ez az építmény lehetősége. Nem olyan repedésekről van szó, amelyek „kijavíthatók” vagy „kijavítandók”, hanem amelyek az alap felfogását állítják elő, ezért a struktúra erejének forrását képezik, strukturálisan szükségszerűek (l. bővebben Wigley 1997: 42–43.). Bárány Tibor az *Írd hozzá a vért!* kapcsán teszi a következő megállapítást:

[N]em csupán arról van szó, hogy megsokszorozódik a klasszikus detektívregény narratív magyarázat-változatainak száma; nincs az a túlbonyolított, döbbenetes nyakatekert magyarázat, amelyet a szereplők és a nyomozók kizárhatnának az értelmezések közül. Bárkiről bármikor kide-

rülhet, hogy valójában egy másik szereplővel azonos, hogy titkos, esetenként saját maga számára sem ismert rokonai kapcsolatok fűzik valakihez [...], vagy hogy az események a Thibert Stúdiók alkalmazásában álló figurák által írt filmforgatókönyvek dramaturgiáját követik. (2006: 26.)

Más szóval a regény a megismerés – a fentiek nyomán építészeti alakzattal élve – sarkkövévé avatja a kontingenciát (vagy az „improvizációt”), az el nem fogadható, de el sem vethető és így végső soron el nem törölhető esemény felfogását. A szöveg elbizonytalanít például, hogy az egy időben és egyazon helyen elkövetett gyilkosságok „összefüggenek-e”, vagy az áldozatra „rálóttek-e” valakit. Mark Wigley szerint a dekonstrukció által az építészet felé intézett fenyegetés a föld alatti régió (1997: 36.). A dekonstruktív paradigmában a nyomozás felforgatása mindig magában foglal egy „föld alatti” műveletet. Tandori annak megmutatásával ás alá egy-egy építményt – mind metaforikusan, mind metonimikusan –, hogy az a talaj, amelyre emelték, bizonytalan, mégpedig azért, mert elfed egy föld alatti régiót; más szóval a szilárdnak vélt alap üregeket rejt, ingadozó, elmozduló.

Tandori detektívregényei a titok megformálása és a múlt megismerésére irányuló nyomozás olyan kölcsönviszonyait bontakoztatják ki, amelyek felidéz-  
 zik „eredeti” és „fordítás” egymásrataltságának koncepcióit. Míg azonban a fordításelméletekben az a gondolat nyitott új irányt, hogy az „eredeti” is rá van utalva a „fordításra”, addig a krimiromdalomban fordítva, az a belátás szervezte újra a műfaj értését, hogy a nyomozás is rá van utalva a „titokra”, az ekként megalkotott/értett „eseményre” mint feltételezett „eredetre”. Tandori művei arra mutatnak rá, hogy a „titokként” értelmezett esemény olyan nyomozást követel meg, amely azt ekként létrehozza, hogy azután – J. Hillis Miller kifejezésével élve – a „nyelvi pillanat” fölismerje: „bármit is ér el, azt a nyelven keresztül teszi. Ahogy Vico mondja, csak azt ismerhetjük, amit mi hoztunk létre, ennek a létrehozásnak az eszköze pedig a nyelv, vagy pontosabban, az alakzatok játéka a nyelvben” (1994: 86.). Krimijeiben általában véve jellemző a titkok *létrehozásának* folyamataiban való „tobzódás”. Ennek egyik jellegzetes példája a *Nem szeretném, ha fázna!* című regényben McVain „titka”, aki ismeri a leveleket író illetőt. Sheva egy alkalommal így szól Philhez: „Alta szerint Mr. McVain a Bellevista mögötti hatalmas roncsstetetőben tűnik el, amikor az illetőhöz megy.” (219.) Altának elmondta, hogy ott romos a korlát. A textus olyan szövegrészekkel, mint „Mindezeknek csak akkor van értelme, ha...” és „És ha McVain tudja a titkot!...” retorikailag és tipográfiaailag egyaránt azt a benyomást teremti meg (és forgatja fel), hogy nagy felismerésről van szó: mintha McVain óriási horderejű dolgokat szivárogtatott volna ki, és ezért veszély fenyegetné.

Tandori bűnügyi regényeiben a szereplők „igen jellemző módon, mindannyian detektívek módjára gondolkodnak már akkor is, amikor még nem is történt bűntény – míg viszont másrészt nem szerepel a könyvben egyetlen valódi detektív sem” (Fábrí 1998: 42.). Balassa Péter ezt a sajátosságot így fogalmazta meg az e tekintetben krimijeivel összefüggésbe hozható *Miért élnél örökké?* című mű kapcsán: „létezése a megismerésben áll. Öndefiníciója a tudáson – ha nem a *mindentudáson* – múlik, mérődik. [...] a memóriazavarok hangsúlyozása, a dolgok és események behelyettesíthetősége stb. mind az omnipotencia, a mindentudás örökké ismétlődő, reménytelen programjáról tudósítanak” (Balassa 1978: 670.). Ron Sadle például a *Nem szeretném, ha*

*fáznál!* című regényben már azt megelőzően számba vesz jó néhány kérdést, hogy Jasey haláláról tudomást szerezne, a szöveg pedig mindjárt alá is ássa azt az olvasói várakozást, hogy „ügyről” volna szó, miközben a kérdések ezt a várakozást keltik föl: „Detektív munka a javából! De egyelőre csak – következtetések. Annyi se. Kődök. Miféle ügyben? A régi rejtély? Van-e ilyen?” (188.) Shevára gondolva pedig így szól: „Kezdj nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a detektívromantikát.” (189.)

Tandori nyomozó figurái a világ „totalizálhatatlanságával” szembesülve nem tagadják eleve a megismerés lehetőségeit, és felismerik, hogy bár minden új alapozás a régi építmény szétbontását és egy újnak az emelését követeli meg, egyik „fordítás” sem elutasítandó, ha nem is elfogadandó.

## Hivatkozások

- ANGYALOSI Gergely: Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?). Tandori Dezső: *Vér és virághab. Alföld* 2004/5. 69–74.
- ANGYALOSI Gergely – BÁN Zoltán András – NÉMETH GÁBOR – RADNÓTI Sándor: Irodalmi kvartett. Tandori Dezső: *Vér és virághab. Beszélő!*(1996) 1998/12. 112–117.
- BALASSA Péter: A felnőtt D’Oré szenvedései. Tandori Dezső: *Miért élnél örökké? Jelenkor* 1978/7–8. 669–672.
- BÁRÁNY Tibor: Azt te csak hiszed, bébi. Nat Roid: *Írd hozzá a vért! Élet és Irodalom* 2006. június 2. 26.
- BEDECS László: *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről.* Kritikai zsebkönyvtár 8. Kijárat, Budapest, 2006.
- Mottók, félelmek, csüggedés. Tandori Dezső: *Az Éj Felé. Új Forrás* 2005/4. 32–37.
- CHRISTIE, Agatha: *A láthatatlan kéz.* Ford. Kertész Gabriella. Hunga-Print, Budapest, 1993.
- *Nem zörög a haraszt.* Ford. Prekop Gabriella. Európa, Budapest, 2009.
- *The Moving Finger.* In: Uő: *Miss Marple Omnibus. Vol. 1. The Body in the Library. The Moving Finger. A Murder is Announced. 4.50 from Paddington.* Harper Collins Publishers, London, 1997. 157–319.
- COHN, Dorrit: *Áttetsző tudatok.* Ford. Gács Anna, Cseresnyés Dóra. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II.* Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996. 81–193.
- CULLER, Jonathan: *Dekonstrakció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után.* Ford. Módos Magdolna. Horror metaphysicae. Osiris, Budapest, 1997.
- CSÁKI Judit: „Visszanézhetnél e hűlő vetésre...” Tandori Dezső: *Ne lőj az ülő madárral ... de maradj halott. Élet és Irodalom* 1983. szeptember 2. 10.
- DERRIDA, Jacques: *Bábel – térítők.* Ford. Flaisz Endre. In: JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig.* Pont fordítva 4. Balassi Kiadó, Budapest, 2007. 268–308.
- *Letter to a Japanese Friend.* Ford. David Wood és Andrew Benjamin. In: David Wood – Robert BERNASCONI (szerk.): *Derrida and Differance.* Coventry, Parousia Press, 1985. 1–5.
- DOBOSS Gyula: Dolgok és viszonyok. Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek. Egy talált tárgy megtisztítása. Holmi* 1996/12. 1786–1795.
- *Hérakleitosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig.* Magvető, Budapest, 1988.
- DOYLE, Sir Arthur Conan: *A hampshire-i nyaraló.* Ford. Adorján Gábor. In: Uő: *A berill fejék.* Ford. Adorján Gábor. Hunga-Print, Budapest, é.n. [1994] 189–240.
- *Ezüstcsillag.* In: Uő: *Sherlock Holmes emlékiratai. Bűnügyi elbeszélések.* Ford. Katona Tamás. Európa, Budapest, 1974. 5–33.

- FÁBRI Péter: *Nat Roid (Tandori Dezső): Nem szeretném, ha fáznál!* In: Uő: *A Tandori taniroda. Kis könyv Tandori Dezső hatvanadik születésnapjára.* Polgár-Művészeti Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1998. 39–43.
- FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a mindennapi élet néhány problémája Tandori műveiben.* In: Uő: *Mindentől ugyanannyira.* JAK, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994. 136–165.
- HEIDEGGER, Martin: *Bauen Wohnen Denken.* In: Uő: *Vorträge und Aufsätze.* Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 2000. 145–164.
- HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában. *Új Forrás* 1998/10. 56–67.
- KERESZTURY Tibor: A visszanyert mértékletesség. Kezdet és vég a nyolcvanas évek magyar költészetében. *Alföld* 1991/3. 39–49.
- KIRÁLY István: *Egy befogadói élmény nyomában.* In: ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori.* [Készült az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Irodalomtörténeti Intézetében] Gradus ad Parnassum, Szeged, 1996. 43–82.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Hozzászólás Menyhért Anna *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban* című dolgozatához. *Irodalomtörténet* 1997/4. 567–570.
- MARGÓCSY István: *Tandori Dezső: Két krimi.* In: Uő: „Nagyon komoly játékok.” *Tanulmányok, kritikák.* Pesti Szalon, Budapest, 1996. 221–226.
- MENYHÉRT Anna: A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban. *Irodalomtörténet* 1997/4. 547–566.
- MILLER, J. Hillis: A dekonstruktorok dekonstruálása. Ford. Szarka Attila. *Helikon* 1994/1–2. 77–90.
- NAGY Emília – SZABÓ Zsolt (szerk.): *Helyesírási szabályzat és szótár.* A Magyar Tudományos Akadémia helyesírási szabályzatának érvényben lévő 11. kiadása alapján. A szabályzat új példaanyagát összeáll. Minya Károly. Közrem. Cziffra Istvánné, Török Irén. Újhold, Kisújszállás, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete.* Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.
- SZABÓ Szilárd: „Aki elveszti egészét / megleli részeit.” Vázlat az életműről. *Új Forrás* 1998/10. 31–54.
- *Az Egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága.* Allée-füzetek 4. Alfadat-Press Nyomdaipari Kft., Kernstok Károly Művészeti Alapítvány, Tatabánya, 2000.
- TANDORI Dezső: [Nat Roid]: *Nem szeretném, ha fáznál!* Magvető, Budapest, 1980.
- [Tandori-NatRoid]: *Vér és virághab.* Magvető, Budapest, 1998.
- TANI, Stefano: *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction.* Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville, 1984.
- TARJÁN Tamás: Át kell-e írni az irodalomtörténetet? *Alföld* 1991/6. 22–28.
- TODOROV, Tzvetan: *A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni.* Ford. Miklós Pál. In: HANKISS Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I.* Modern Könyvtár. Európa, Budapest, 1971. 66