

Krimi

A krimi az utóbbi időkben egyre inkább teret hódít a szépirodalomban és az irodalomtudományban is. Ez nem független attól, hogy az irodalomban egyre több olyan kísérlet figyelhető meg, mely a populáris műfajok kódjaival hoz létre hibrid szövegeket, valamint az irodalom- és kultúratudományok is egyre nagyobb érdeklődéssel fordulnak a populáris kultúra felé. A krimi ázsiója emelkedett tehát, emancipálódott, egyre kevésbé számít az alacsony regiszterbe tartozó marginális műfajnak. A magyar irodalomban hasonló folyamatok figyelhetők meg, mint a világirodalomban; egyre több színvonalas krimi jelenik meg, melyek egyre nagyobb kritikai és tudományos figyelmet kapnak.

A *Helikon* jelen számában éppen ezért kerül most terítékre a kortárs krimi. A *Tanulmányok*-blokkot Deczki Sarolta *A megsérült világrend és az igazság vágya* című tanulmánya vezeti be, mely a nyomozás filozófiai aspektusaira is kitér. Ezt Bárány Tibor *Értékes nyomok. A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus művészetfilozófiában* című tanulmánya követi, mely azt a krimivel és az „alacsonyabb” rendű irodalomhoz sorolt műfajokkal kapcsolatban rendre felmerülő kérdést firtatja, milyen viszonyban vannak a „magas” irodalmi alkotásokkal, és van-e egyáltalán értelme ennek a megkülönböztetésnek. Dornbach Mária *Pepe Carvalho Sherlock Holmes nyomában. A spanyol krimi története* című írása a spanyol krimi történetét tekinti át, Jakob Stougaard-Nielsen *A lezárt szoba. A krimiolvasásról a Covid-19 járvány idején* pedig azt vizsgálja, milyen hatással volt a *lockdown* a krimiolvasási szokásokra. Anne Grydehøj *Nordic noir* című tanulmánya a manapság hallatlanul népszerű skandináv krimi kialakulásának, felvirágzásának okait elemzi. Benyovszky Krisztián a *Listától a leleplezésig. Felismerés és fordulat a detektívtörténetben* című esszéje azt az utat követi nyomon, ahogyan a detektív fejében helyükre kerülnek a mozaikok, és egyszer csak rádöbben a megoldásra. Bényei Tamás *Post mortem. A holttest viszontagságai a krimiben* című elemzése pedig minden krimi legfontosabb „kellékével”, a holttesttel foglalkozik, sajátos kulturális és politikai szerepével, a krimi nekropoétikájával.

A *Műhely* rovatban a manapság fellendülőben levő magyar krimivel foglalkozó szövegek olvashatók. Kálai Sándor *Krimiírói pozíciók a kortárs magyar irodalmi intézményben* című elemzése a krimiírók sajátos helyzetét tárgyalja a magyar irodalmi mezőben. Deczki Sarolta *Nyomoznak a csajok* című írása azt vizsgálja milyen egy nyomozó, ha nő. A klasszikus nyomozófigura ugyanis jellemzően férfi, a női nyomozók csak később kezdtek el nagyobb számban

megjelenni a krimikben, tipikus női karakterjegyekkel. Horváth Csaba *Bűnbeesés-történetek* – Kondor Vilmos: *A bűntől keletre, Örvényben*, Kemény Zsófi – Kondor Vilmos: *Értetek teszem* című tanulmánya napjaink legnépszerűbb magyar krimiszerzője, Kondor Vilmos két regényét vizsgálja abból a szempontból, hogy mit tudunk meg belőlük a világról, amelyben élünk. Visy Beatrix *Bűnjelek, kriminyomok a kortárs magyar prózában* című írása néhány kortárs magyar regényben elemzi, hogyan és miért van jelen bennük a krimiszál.

Detective stories

Detective stories have been gaining ground in recent years, both in literature and in literary studies. This is related to the growing number of attempts in literature to create hybrid texts using codes from popular genres, and the growing interest in popular culture in literary and cultural studies. The popularity of crime fiction has thus risen, it has been emancipated, and it is less and less a marginal genre in the so-called lowest register. In Hungarian literature, a similar trend can be observed as in world literature, with an increasing number of high-quality crime novels being published and receiving more and more critical and academic attention.

This is why the current issue of *Helikon* focuses on the contemporary detective story. The Studies block is introduced by Sarolta Deczki's essay, *The Wounded World Order and the Desire for Justice*, which also explores the philosophical aspects of investigation. This is followed by Tibor Bárány's *Valuable Clues: The Aesthetic Value of Detective Stories in Contemporary Analytical Philosophy of Art*, which asks the question that often arises in relation to crime fiction and other genres of „lower” literature, what is their relationship to „high” literature, and whether this distinction makes sense at all. Mária Dornbach's *Pepe Carvalho in the Footsteps of Sherlock Holmes: The History of the Spanish Detective Story* looks at the history of Spanish crime fiction, while Jakob Stougaard-Nielsen's *The Locked Room: Reading Detective Stories during the Covid-19 Epidemic* examines the impact of lockdown on crime fiction reading habits. Anne Grydehøj's *Nordic Noir* analyses the reasons for the fading and blossoming of the now immensely popular Scandinavian crime novel, while Krisztián Benyovszky's essay *From the List to the Reveal: Recognition and Turning Point in Detective Stories* traces the way the detective's mind puts the pieces of the puzzle in place and suddenly realises the solution. Tamás Bényei's *Post Mortem: The Vicissitudes of the Corpse in Detective Stories* deals with the corpse, the most important feature of any crime fiction and examines its specific cultural and political role, the necropoetics of crime fiction.

In the *Workshop* section the texts explore the Hungarian crime novel, which is booming these days. The analysis of Sándor Kálai's *Crime Writers' Positions in the Contemporary Hungarian Literary Establishment* discusses the specific position of crime writers in the Hungarian literary field. Sarolta Deczki's *Girls are Investigating* examines what a detective is like when she is a woman. The classic detective figure is typically male, and the appearance of

female detectives with typically female characteristics in a significant number seems to be a late development in the genre. Csaba Horváth study examines two novels by the most popular Hungarian crime writer of our time, Vilmos Kondor, from the point of view of what they tell us about the world we live in. Beatrix Visy's study, *Crime Signs and Crime Imagery in Contemporary Hungarian Prose* analyses how and why the detective story is present in some contemporary Hungarian novels.

Le Polar

De nos jours, le polar est en train de gagner du terrain dans la littérature et dans les études littéraires. Ceci n'est pas sans lien avec le fait que de plus en plus de tentatives visent à créer des textes hybrides avec les codes des genres populaires et que les études littéraires et culturelles se tournent avec un intérêt croissant vers la culture populaire. Le prestige du polar s'est accru, le polar s'est émancipé : il ne compte plus parmi les genres marginaux d'un registre bas. Dans la littérature hongroise on peut observer les mêmes processus que dans la littérature universelle : de plus en plus de polars de haut niveau paraissent dont l'accueil critique augmente sans cesse.

C'est pour cette raison que ce numéro de *Helikon* est consacré au polar contemporain. À la tête de la rubrique *Études* vous trouverez l'écrit de Sarolta Deczki sur *L'ordre du monde blessé et le désir de la justice*. Dans son texte intitulé *Des traces précieuses : La question de la valeur esthétique dans la philosophie analytique de l'art contemporaine*, Tibor Bárányi examine la question qui se pose fréquemment au sujet du polar et des genres littéraires considérés comme « inférieurs », à savoir quels sont les rapports qui les lient aux œuvres littéraires de « haut niveau » et si, de toute façon, cette distinction est toujours justifiée. Mária Dornbach présente l'histoire du polar espagnol dans son étude sur *Pepe Carvalho sur les traces de Sherlock Holmes. L'histoire du polar espagnol*. L'étude intitulée *La chambre close : de la lecture du polar au temps du Covid-19* de Jakob Stougaard-Nielsen analyse les habitudes de lecture du polar au temps du *lockdown*. L'écrit de Anne Grydehøj, *Nordic noir* présente les causes de la naissance et de la floraison du polar scandinave qui jouit de nos jours d'une popularité sans précédent. Dans son essai intitulé *De la liste au dévoilement. Reconnaissance et tournant dans le roman policier* Krisztián Benyovszky retrace le chemin que parcourent les mosaïques des pensées dans la tête du détective pour se compléter et pour lui révéler soudain la solution. L'étude de Tamás Béneyi, *Post mortem : les aventures du cadavre dans le polar*, s'occupe de l'accessoire indispensable de tout polar, c'est-à-dire du corps, ainsi que de son rôle culturel et politique spécifique, et de la nécro-poétique du polar.

Notre rubrique *Atelier* comprend des textes portant sur le polar hongrois en plein essor. Dans son analyse sur les *Positions des auteurs de polar dans l'institution littéraire hongroise contemporaine* Sándor Kálai présente le statut particulier des auteurs de polar dans le champ littéraire hongrois. Sarolta Deczki se demande dans *Ce sont des nanas qui enquêtent* comment est l'inspecteur si

c'est une femme, puisque la figure classique de l'inspecteur est typiquement un homme et les femmes n'apparaissent que plus tard en grand nombre avec des traits féminins spécifiques. L'étude de Csaba Horváth intitulée *Histoires de chute. Vilmos Kondor : A l'Est du crime, Tourbillon, Zsófi Kemény–Vilmos Kondor : C'est pour vous que je le fais* présente deux romans de Vilmos Kondor, l'auteur hongrois de polar le plus connu de nos jours, du point de vue de la représentation du monde dans lequel nous vivons. Beatrix Visy a choisi quelques romans contemporains pour y démontrer et expliquer l'élément de polar dans *Pièces à conviction, traces de crimes dans la prose hongroise contemporaine*.

TANULMÁNYOK

DECZKI SAROLTA

A megsérült világrend és az igazság vágya

sarolt@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6609-8448

HELIKON

The Wounded World Order and the Desire for Justice

Abstract

The essay tries to provide a general but not exhausting overview of crime fiction; its structure, history, main subjects and philosophical background. Furthermore, it tries to answer the question of why it is the most popular literary genre since its birth at the turn of the last century. The crime novel is a typical and characteristic genre of Western thought, and after the decline of the big philosophical systems it keeps alive the need for the truth. The investigation in the crime novel tries to restore the order of the world which was hurt by the crime. Meanwhile, the secrets of the past and the sins of the contemporary society will be revealed.

Keywords: crimi fiction, detective story, philosophy, genres, crime novel

Helikon 69 (2023) 1

DOI: 10.57226/Hel.2023.1.1

A krimi iránt az utóbbi időkben fokozott érdeklődés tapasztalható világszerte, mind az irodalomtudomány- és kritikában, mind pedig az olvasók között. Időről-időre megjelenik egy-egy krimi, mely nagy népszerűsége tesz szert, és egy egész trendet indít el. Csak pár példa: 1988-ban jelent meg Umberto Eco *A Foucault-inga* című posztmodern történelmi krimije, melynek nyomán újult érdeklődés támadt a titokzatos lovagrendek, főleg a templomosok iránt. Részint ennek a hullámnak az egyik darabja Dan Brown 2003-ban megjelent híres könyve, *A Da Vinci-kód* is, s ezt követően detektívregények tucatja látott napvilágot, melyekben a bűneset valamilyen művészettörténelmi kuriózum körül forog (a párizsi Saint-Sulpice-templomnak pedig példátlan látogatószámot generált). Stieg Larsson 2005 és 2007 között megjelent *Millennium*-trilógiája a skandináv krimi napjainkban is tapasztalható népszerűségét indította el, melyet olyan szerzők neve fémjelez, mint Jo Nesbø, Henning Mankell vagy Karin Fossum, akiknek a műveit nagyon sok nyelvre lefordították és milliós példányszámokat érnek el. A legújabb trend alakítójának címére pedig jó eséllyel pályáznak a dél-koreai krimiszerzők, akiknek a művei sajátos társadalmi-politikai feszültségeket tematizálnak, és távol-keleti egzotikumot jelentenek.¹

Az óriási példányszámok mellett a sikerhez és a népszerűséghez a filmadaptációik is hozzájárulnak, vagyis a jó krimi jó üzletet is jelent. Nem véletlen, hogy a (szubjektív válogatás szerint) minden idők legjobb 10 krimijéből² többnek elkészült a filmváltozata is, melyek legalább olyan híresek lettek, mint maga az eredeti mű. Dashiell Hammett *A máltai sólyom* (1930) című klasszikusának adaptációjában Humprey Bogart játssza a főszerepet, s a film maga a *film noir* műfajának az egyik alapdarabja. Az amerikai *hard boiled* krimi másik klasszikus szerzője Raymond Chandler, akinek a *Kedvesem, isten veled!* (1940) című regényét is filmre vitték. Davis a krimiírók közé sorolja a brit John le Carrét is, aki kémregényeivel tett szert világhírré, melyek közül többet is megfilmesítettek; ezek közül a legismertebb *A kém, aki bejött a hidegről* (1963). Továbbá a fenti szerzők művei közül is többnek elkészült a filmváltozata, melyek rendre igen nagy nézettséget érnek el, ami tovább növeli a műfaj népszerűségét.

A krimi mint a tömegkultúra termékét ugyanakkor a professzionális irodalomkritika és -tudomány, valamint az esztétika felől mindig is gyanakvás

¹ J. Madison DAVIS, „Korean Crime Novels: »The Next Big Thing«?», *World Literature Today* 91, no. 2 (2017): 13–15, <https://doi.org/10.7588/worllitetoda.91.2.0013>.

² J. Madison DAVIS, „The 10 Greatest Crime Novels of All Time? Some Candidates”, *World Literature Today* 80, no. 1 (2006): 6–8, <https://doi.org/10.2307/40159014>.

övezte, és csak az utóbbi évtizedek fejleménye, hogy megkérdőjeleződött a magas és alacsony irodalom szétválasztásának érvénye. Ez a krimi esetében már csak azért is különösen jogosnak tűnik, mert a világirodalomban lépten-nyomon bűnügyi történetekbe botlunk, még akkor is, ha azokat nem így hívják. Szophoklész *Oidipus királya* egy nyomozás története, Shakespeare drámáiban számtalan gyilkossággal találkozunk, Balzac regényeiben is előfordul nyomozás, Dosztojevszkij *Bűn és bűnböjtésének* a középpontjában ugyancsak egy bűneset áll, valamint a műfaj egyik megteremtőjét, Dickenst sem krimi-szerzőként tartjuk számon elsősorban, pedig az ő nevéhez fűződik a „detektív” elnevezés elterjedése is. A műfaj klasszikusa, Edgar Allan Poe is a magas regiszterhez tartozik, tehát egészen addig, amíg a detektívregény műfaja ki nem vált az irodalomból, addig a bűnügyi szálát is tartalmazó irodalmi művek státusza nem volt kérdéses. Akkor lett az, amikor megjelent maga a zsáner, azaz amikor a bűntény és a nyomozás került a középpontba. Ez arra az időszakra tehető (a 19. század vége és a 20. század eleje), amikor az úgynevezett magas és az alacsonyabb rendű irodalom és művészet elkezdett elválni egymástól, és ekkoriban alakult ki az is, amit modern tömegkultúrának hívunk. A bűnügyi történetek státusza hirtelen csökkent, a ponyva, a lektúr skatulyájába kerültek, így a „szórakoztató műfajokkal” együtt a kánon peremére szorultak.

Ebből a perifériás helyzetből manapság kezdenek kikerülni a populáris műfajok, és válnak tudományos kutatás tárgyává. A krimi pedig a legnépszerűbb irodalmi műfaj napjainkban, ami már csak ezért is képes felkelteni az irodalom- és kultúratudomány, valamint a kritika érdeklődését. Annál is inkább, mert az utóbbi évtizedekben egyébként is emancipációs folyamatnak lehetünk itt tanúi:³ a korábban az alacsony regiszterbe sorolt irodalom és kultúra – a képregények, a horror, a videójátékok – tudományos vizsgálatok tárgya lett, s alighanem a krimi iránt a legnagyobb az érdeklődés. Ennek köszönhetően világszerte rengeteg cikk és könyv jelenik meg, melyek reflektálnak az olvasói szokásokra, a népszerűség okaira, s magának a műfajnak a saját poétikájára, műfaji sajátosságaira.

A konzervatív kritika szerint a lektűrbe sorolt műfajok azért nem érdemek a figyelemre, mert ugyanaz a zsáner variálják, nincs bennük nyelvi és esztétikai innováció, ragaszkodnak a műfaji konvenciókhoz. Tzvetan Todorov szerint azonban éppen ezért lehetséges a krimi műfajokba sorolása: míg egy nagy mű, példának okáért *A páрмаi kolostor* szétfeszíti a műfaji kereteket,

³ Lásd BÁRÁNY Tibor, *A művészet hétköznapjai* (Miskolc: Szépmesterségek Alapítvány, 2014).

és új normarendszert teremt, addig a jó krimi alkalmazkodik a normákhoz.⁴ Ezen belátás alapján különböztet meg műfajokat a krimin belül:

Rejtvényfejtő krimi, *roman à énigme*. Ez voltaképpen két történet: a gyilkossága és a nyomozásé. Az egyiket a hiány, a másikat a jelenlét jellemzi. A bűncselekmény az előbbi, a kiszámított konvenciók szerint alakuló nyomozás pedig az utóbbi. Ennek a fajta történetnek tiszta, geometrikus architektúrája van, és jellegzetessége, hogy a nyomozónak a haja szála sem görbülhet benne.

A *roman noir*ban az első történet felszámolódik, míg életre kel a második: a hangsúly a nyomozáson van. Itt nincs titokzatosság, nem a kíváncsiság igénye elégül ki, hanem az izgatott várakozásé. Ennek a fajta detektívregénynek az alapja az erőszak, az erkölcsi érzék hiánya, a „mocskos” bűnügyek.

A harmadik műfaj pedig a „körömrágós” krimi, a *roman à suspense*. Itt mindkét történet jelen van, de a második, vagyis a nyomozás nem korlátozódik az igazság kiderítésére, és az olvasóban egyaránt felkelti a kíváncsiság és az izgatott várakozás érzését. Todorov ezen belül is két alműfajt különít el. Az egyikre a legjobb példát Raymond Chandler és Dashiell Hammett regényei nyújtják, melyekben a nyomozó immár nem sérthetetlen. A másikkra William Irish, Patrick Quentin és Charles Williams regényeit hozza fel példának, melyben a gyanúsítottokra hárul, hogy ártatlanságát bebizonyítsa, és kiderítse, ki a gyilkos.

A krimi tehát gazi kaméleonműfaj: megszületése óta tökéletesen alkalmazkodik kora aktuális állapotához, a fennálló társadalmi, gazdasági, tudományos, technológiai, ideológiai, politikai környezethez.⁵ Megjelenik benne a kor saját magára vonatkozó tudása, és érzékenyen reagál minden változásra. Mindemellett gyakorta vegyül más műfajokkal (szerelmes regény, családregény, sci-fi, történelmi regény), és a legalacsonyabb regiszterben éppúgy jelen van, mint a legmagasabban; a ponyván és a szépirodalomban. Továbbá igazodik a szépirodalom aktuális trendjeihez is: a posztmodern irodalom fénykorában posztmodern krimiket írtak, a realizmushoz való visszafordulás után a krimiben is a realizmus dominál, de megjelennek benne az aktuális ideológi-

⁴ Tzvetan TODOROV, „La typologie du roman policier”, in Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, 9–19 (Paris: Seuil, 1971).

⁵ „[...] a detektívregény műfaji öntőformája szinte bármilyen irodalmi alpanyaggal megtölthető.” BÁRÁNY Tibor, „Férfiak, akik gyűlölik a nőket”, *nol.hu*, hozzáférés: 2023.04.17, http://nol.hu/archivum/20090523-ferfiak__akik_gyulolik_a_noket-334049?fbclid=IwAR07EIG-3PZV-B5Ajr7O1HQp2esqwDlfhhfZcodx9gtiVQNdQaUMQ7Vsv370. „A detektívtörténet az egyik legváltozatosabb, legrugalmasabb elbeszéléstípus.” BÁNKI Éva, *A bűn nyelvét megtanulni: Tanulmányok a kemény krimiről* (Budapest: Napkút Kiadó, 2014), 5.

ák: a társadalmi igazságosság eszméje, a feminizmus, a posztkolonializmus, az emancipáció, öko-, társadalom- és kapitalizmuskritika. A krimi érzékeny műszer, mely hajszálpontosan megmutatja, hogy egy adott korban egy társadalom miként gondolkodik saját magáról, milyen problémák foglalkoztatják. Ez még valamelyest a történelmi krimik esetében is így van, hiszen a történelmi korban játszódó krimi a történelmi regényhez hasonlóan a jelen problémáit fogalmazza meg.

* * *

A nyugati kultúrát kis túlzással detektív kultúrának is nevezhetjük, hiszen a nyugati gondolkodás a kezdetektől az igazság, az *alétheia* megkeresésére irányult, melyhez szükség volt bizonyos előfeltevésekre és főleg módszerre. Szókratész, az athéni városállam idegesítő és tudálékos figurája a bábáskodás, vagyis a kérdezés módszerével faggatta aktuális vitapartnerét, hogy az általa kutatott kérdésre választ találjon. Azt feltételezte, hogy az igazság adott valahol, a megfelelő kérdésekkel kell napvilágra segíteni, mint a bábának az újszülöttet. S mint egy vérbeli vizsgálóbírónak, sikerült is zavarba hozni partnereit, akik a beszélgetés végén gyakorta teljesen más álláspontra helyezkedtek, mint ahonnan kiindultak.

Ahogy Tamás Miklós írja: „Aligha kell hosszan és körülményesen érvelni amellett, hogy a nyugati kultúra detektív kultúra, hogy a klasszikus detektívregény e kultúra alapmeséjét mondja módosítva újra.”⁶

Ennek a kultúrának az alapvető jegyei:⁷

1. *A látszat és az igazság különbözősége.*

Klasszikus filozófiai problémáról van szó, az ismeretelmélet alapvető kérdéséről, melynek hátterében az a nyugati filozófiát és gondolkodást a kezdetektől fogva mozgó probléma áll, miszerint az érzékileg felfogható valóság csalódásokra ad alkalmat, míg az észszel felfogható, intelligibilis világban érhető el a minden próbát kiálló igazság. A detektívtörténetek klasszikus forgatókönyve, hogy míg a hivatalos bűnüldöző szervek a rejtély legkézenfekvőbb megoldását részesítik előnyben, addig a kívülálló, lelkes amatőr *out of the box* módon gondolkodik, nem a rutinok vezérlik, és képes észrevenni a bonyolultabb, az igazsághoz vezető megoldást. A krimiben az igazság kiderülése

⁶ MIKLÓS Tamás, „A nyomkeresés vége. A detektív eltűnik”, *Holmi* 25, 1. sz. (2013): 54–66, 55.

⁷ Az egyes pontoknál Miklós Tamás állításaira hivatkozom, majd a saját kommentárom következik.

ugyanakkor nem ritkán élet-halál kérdése, hiszen sűrűn előfordul az a forgatókönyv (amit Todorov is leírt), hogy egy, a bűntényben vétlen szereplőnek kell bebizonyítani ártatlanságát, és leleplezni a bűncselekmény elkövetőjét.

2. *A látszat mögötti igazsághoz különleges út vezet.*

Különleges, hiszen nem mindennapi intellektust igényel, egy helyes módszer, valamint a látszat és az igazság megkülönböztetésének képességét. Ennek klasszikus példája Platón barlang-hasonlata: akik a látszatban hisznek, azokat a görög filozófus úgy írta le, mint akik egy barlangban lekötözve csupán falra vetített árnyakat látnak. Aki ki tud szabadulni a kötetékekből, az képes felismerni a látszat mögötti igazságot.

3. *A megértés során a nyomozó jeleket olvas és fejt meg, ezekből rakja össze a történetet.*

A nyomozás rejtvényfejtés, sőt, eminens értelemben vett hermeneutikai folyamat. Az intenzív nyomolvasás ugyanis nem csupán megfejt, hanem újra is konfigurálja a világot, melynek során annak új összefüggései tárulnak fel. Titkolt történetek kerülnek napvilágra, az emberi természet mélységeibe nyerünk bepillantást, rejtett machinációkba, melyek feltárulása nem hagyja érintetlenül a világról alkotott képet, így magát az értelmezőt sem. Sem a detektív, sem az olvasót.

Ez az egyik oka annak, hogy befogadói oldalról nincs értelme magas és alacsonyabb rendű irodalomról beszélni. A jól megírt krimi nem alacsonyabb rendű műfaji kategória, mint a szépirodalom: megoldoztatja az olvasóját, új tudásokat tár fel előtte, alkalmasint hatással van a világképére is. Vagyis a krimi esetében is megállja a helyét a klasszikus hermeneutikai tétel: minden megértés önmegértés is egyben.

4. *A nyomozás során feltárt titok az egész elbeszélés alapjául szolgál, nyomasztó titok, hiszen rámutat a világrend sérülékenységre.*

A világrend sérülékenysége márpedig klasszikus filozófiai belátás: a világ rendjét az *arkhé* biztosítja, a lényeg, az alap, az őselem, amiből minden levezethető, ennek a rendnek a szétesése, sérülése pedig az *an-arkhia*. A rend helyreállítása szakrális rítus, hiszen többlettudást igényel, a látszat mögötti igazság meglátásának a képességét. A detektív ebben az értelemben a szellemi vezetők utóda, különleges tudással rendelkezik.

Az eszményi mesterdetektív többnyire műkedvelő, s nem ritkán vannak konfliktusai a hivatalos bűnüldöző szervekkel. Amatőr, de nem dilettáns. Ez a detektív-típus szülőföldjének kulturális sajátosságaira vezethető vissza: Angliában sokkal inkább kedvelték azt, aki nem hivatalos minőségben nyomoz, hanem lehetőleg jó házból és társaságból való, művelt laikus, akit elsősorban

az ügy szellemi része foglalkoztat, és intellektuális kihívást lát minden egyes bűntényben. Prototípusa Scherlock Holmes, aki kandallója mellett ülve oldja meg eseteit. Ahogyan Leacock parodizálja: „Nem annyira a bűn maga vonzza az olvasót, mint inkább a bűneset felgöngyölítése, a rejtély megfejtése, a hallgató és zseniális Nagy Detektív szuper-agyvelejének csodálatos működése. A Nagy Detektív legfeljebb egyszer szólal meg hetenként. Ritkán eszik. Nesztelenül mászkál négykézláb a fűben, és nyomokat keres. Este meg órák hosszat üldögél fejjel lefelé kényelmes karosszékében, és türelmesen kovácsolja kérlelhetetlen erejű vaslogikája eltéphetetlen láncát.”⁸

Az elmaradhatatlan segítő elsőrendű feladata pedig olyan hipotéziseket felállítani, melyek utólag tévesnek bizonyulnak – vagyis a félreértelmezésnek kulcsszerepe van. Ahogyan ezt Šklovskijnál is olvashatjuk: „A titokzatosságot a kalandregénybe vagy a kalandos történetbe rendszerint a cselekmény feszültségének fokozása végett vezetik be, hogy az értelmezés kétértelműségét tegye lehetővé.”⁹ A hamis nyomok a nyomozás szerves részét alkotják, hiszen az elején még számos értelmezési lehetőség áll rendelkezésre.

De sok esetben a mindenkori dr. Watson a detektív krónikása, ő meséli el az egész történetet. Afféle Sancho Panza. Dramaturgiai szerepe pedig az, hogy a vele folytatott párbeszédéből értesülhet az olvasó a detektív elképzeléseiről is. Az a dolga, hogy tudassa velünk „fejezetről fejezetre, hogy mit gondol a detektív. A szerző ennek érdekében kénytelen watsonizálni vagy monologizálni: az egyik a másiknak csak párbeszédesebb formája, és a párbeszéd mindig olvasmányosabb”.¹⁰ Ezenkívül Sklovszkij szerint Watson a félreértéseivel nyújt alkalmat a nagy detektívnek a korrigálásra. Ugyanakkor megfelelő kontrasztként is szerepel, hogy a detektív zsenialitása még inkább kidomborodjon. Ő valami olyasféle szerepet tölt be a krimiben, mint Szókratész beszélgetőtársai a platóni dialógusokban: bólogat, és igazat ad a mesternek. Aki alkalmanként maga is kénytelen hibákat elkövetni – csak hogy a szerkezet ép maradjon. Föl kell mutatni, hogy a nyomokat többféleképpen is lehet értelmezni. A detektívregény elvárásokat keresztez, rációfal az előzetes várapozásokra. A feszültséget mindvégig az tartja fent benne, hogy mindig más történik, s mindig más a megoldás, mint amit az olvasó kikövetkeztetett.

⁸ Stephen LEACOCK, *A rejtély titka*, ford. ACZÉL János, KARINTHY Frigyes és SZINNAI Tivadar (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1969), 139.

⁹ Viktor ŠKLOVSKIJ, „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle”, in *Der Kriminalroman, II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Hg. Jochen VOGT, 76–94 (München: Wilhelm Fink, 1971), 77.

¹⁰ A. A. MILNE, *A vörös ház rejtélye – Előszó*, ford. GÁBOR Magda és MIKES Lajos (Budapest: Neptun Könyvek, 1957), 8.

5. *Ezért a detektívregény a teodiceák közé tartozik, hiszen megpróbálja leleplezni a rosszat, és megmagyarázni az adott világregend keretein belül.*

Vagyis az a vágy fejeződik ki benne, hogy a rossz ugyan jelen van a teremtésben, de legyőzhető, és racionális magyarázat adható rá. Ez kérdőjeleződik majd meg a posztmodern detektívregényekben.

6. *A titoknak azonban ára van, melyet a megfejtőnek kell megfizetnie azzal, hogy valami megváltozik az életében, amelyben addig élt, hiszen a megszerzett tudás vagy szabadulást jelent számára, vagy pedig annak belátását, hogy nem élhet tovább úgy, ahogyan addig.*

Ez meglehetősen kézenfekvő következmény, melyre számos példa hozható a krimi irodalomból. Mészöly Ágnes hőse, dr. Szabó Ágota például teljes életmódváltáson megy keresztül, miután kinyomozza, ki gyilkolta meg régi barátait az osztálytalálkozón. Vagy Kolozsi László *A farkas gyomrában* című regényének hőse is nagy belső változásokon megy keresztül, mire leleplezik a cigánygyilkosságok elkövetőit, átalakul a gondolkodása, és örökbe fogad egy cigány kislányt.

Vagyis az, hogy a nyugati kultúra detektív kultúra, azt jelenti, hogy kezdetől fogva szenvedélyesen igazságkereső, és az igazsághoz a látszat világának a leleplezésén keresztül vezet az út. A keresés indítóoka továbbá valamilyen bűn, a rend megsértése, a nyomozás célja pedig a rend – akár szimbolikus – helyreállítása. Nem véletlen, hogy a krimi a 19. század végén, 20. század elején keletkezett, a modernitás hajnalán, amikor a régi világregend és világcép szétesőben volt.

* * *

A krimi jellegzetesen a modernitás terméke, mind mediális feltételeit, mind pedig tudományos háttérét tekintve. A tudományok fejlődése ugyanis jelentős változásokat hozott a kriminalisztika módszerében és szemléletében egyaránt. A 19. század vége felé egyre inkább eluralkodó pozitivisták beállítódás következménye az ész korlátlan megismerőképességébe, hatalmába vetett hit volt. A tudományos módszer a nyomozásban tehát a dedukció lett, az a meggyőződés, hogy a tiszta ráció (ahogyan Hercule Poirot mondja: „a szürke agysejtek”) segítségével ki lehet deríteni a bűnügyeket. Ez az intellektuális detektívregény időszak.

A modernitás terméke volt a nyomtatott sajtó elterjedése is, hiszen az újságok, napilapok megjelenésével jutottak először a nyilvánosság tudomására szenzációs bűntettek, bűnperek, melyekkel az újságírók az olvasók érdeklődését próbálták fölkelteni. A sajtóban megjelenő bűnügyi témájú cikkek, cikkso-

rozatok technikája hasonló a detektívtörténetekéhez, melyek jókora része amúgy is a sajtóban jelent meg folytatásokban.

A klasszikus detektívtörténet azt a meggyőződést akarja helyreállítani, megerősíteni, hogy a világban rend van. S ha a rend sérül, akkor különböző erőfeszítések révén helyreállítható, még akkor is, ha ezek első látásra rendkívülinek tűnnek. Éppen ez az egyik pont, ahol a detektívtörténet érintkezik a mesével: a nyomozó valóságos mesebeli hős, aki megküzd a gonosszal, és végül győzedelmeskedik. (A detektívregény struktúrája valamelyest átfedést mutat a Propp által leírt mese-funkciókkal.¹¹) „[A] detektívtörténet korunk passiójátéka a tömegkultúra közegében. [...] Kezdetben van a bűntett, a gyilkosság, amely kizökkenti a világot sarkaiból... a bűnbeesés megszünteti a rend paradicsomi állapotát. [...] A nyomozó diadala a tettes leleplezése, az ördög nevének kimondása, ami a Rossz megsemmisülését vonja maga után. A káosz felett diadalmaskodik a Rend, helyreáll a paradicsomi nyugalom állapota.”¹²

A klasszikus krimiben a detektív alapvető meggyőződése és reménye, hogy az igazság létezik és elérhető. Nem mindenki számára, de vannak kitüntetett személyek, akik képesek a közelébe férkőzni. Sőt, például Chestertonnál a nyomozás és a vallomás szakrális motívumokat hordoz: egybefonódik a gyónás és a vallomás, s az igazság föltárása egyszerre történik az égi s a földi igazságszolgáltatás égisze alatt. Ez azt a meggyőződést implikálja, hogy létezik valahol valami, valaki, aki/ami szeme előtt semmi sem marad rejtve, csak-hogy ekkor az igazság még csak valamilyen preszimbolikus egzisztenciával bír – a gyónásnak, vallomásnak, nyomozásnak kell bevonnia a törvény rendjébe. Nem csupán ismerni kell tehát a bűnt, de ki kell nyilvánítani, föl kell tárni lépésről-lépésre – ez a processzus állítja vissza a megbolygatott világrendet.

S a detektívregényben éppen ez a remény fejeződik ki: rend van a világban. Vagy ha mégsem, legalább van rá magyarázat, a törvénytörés lelepleződik és bevonható a szimbolikus rendbe. Brecht szerint kiszámíthatatlan és katasztrófákkal teli világban élünk, sőt „élettapasztalataink katasztrófa formájában történnek”, „az egzisztencia ismeretlen faktoroktól függ”,¹³ a történések nem uralhatók, esetlegesek. De kell lennie magyarázatnak, megokolásnak, világosságnak – ha mindig a katasztrófa után is. Hasonló motívumokra mutatott rá Chesterton is: „egy katonai táborban élünk, háborús állapotban egy kaoti-

¹¹ V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris Kiadó, 2005).

¹² KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979), 36.

¹³ Bertolt BRECHT, „Über die Popularität des Detektivromans”, in VOGT, *Der Kriminalroman...*, 315–321, 321.

kus világgal, és a tettes, a káosz gyermeke nem más, mint áruló saját falainkon”.¹⁴ Eppen azért van alkalmasint a véletlennek is nagy szerepe a nyomozásban.

Karel Čapek és Friedrich Dürrenmatt detektívtörténeteinek ugyanakkor cáfolatai annak az ismeretelméleti optimizmusnak, hogy pusztán logikával uralni lehetne a világot. Dürrenmatt *Az ígéret* című kisregényének tanulsága: „a logikával csak részben lehet hozzáférkőzni a valósághoz [...] ám a zavaró körülmények, amelyek megghiúsítják számításainkat, oly gyakoriak, hogy a legtöbb esetben csak a vadászszerencse meg a véletlen hozza meg a sikert.”¹⁵ Ezen a véletlenül siklik ki a regény nyomozójának is a karrierje. Habár mindenki ellenére ő követte a helyes nyomot, mégsem adatott meg neki, hogy leleplezhesse a tettest. Mint Poe Dupin nevű nyomozója, ő is analitikusan próbálta megoldani a rejtélyt, csak éppen a kiszámíthatatlant, az esetlegest nem kalkulálta bele számításaiba.

Van azonban arra is példa, hogy a nyomozó megpróbál kalkulálni a véletlenel. Čapek novellájában így vélekedik Mates vizsgálóbíró: „[...] hogy kinek hiszek? A véletlennek barátom; azoknak az önkéntelen, ösztönös vagy hogy is mondjam, ellenőrizhetetlen megnyilvánulásoknak, tetteknek, szavaknak, amelyekkel az ember imitt-amott elárulja magát. Mindent meg lehet rendezni, mindent meg lehet hamisítani, minden lehet színlelés vagy szándékosság, csak a véletlen nem; a véletlent az első tekintetre felismeri az ember.”¹⁶ A véletlenel azonban, ha uralni nem is lehet, lehet bizonyos mértékben kísérletezni – erre tett kísérletet Čapek több novellájában is. Az egyikben, a *Rouss professzor kísérletében* az asszociációs módszer vezet célhoz. A titok úgy tárul föl, mint az elfojtott tudattartalmak a pszichoanalízis segítségével. A kettő közötti analógia nem véletlen: mindkettő szándéktalan, leplezni kívánt nyomokból próbálja meg kiolvasni az igazságot. Hasonló a módszere Dr. Mejlíknek is *A költő* című történetben. A szemtanú, bár némiképp alkoholos befolyásoltság alatt, de rögzítette egy gázolás körülményeit egy versben. Csakhogy a költemény semmi konkrét információt nem tartalmaz, csupán spontán asszociációkat: ezekből kell rekonstruálni az esetet. A detektívnek a szürrealista, és minden látszólagos logika nélküli képeket, és összevetnie őket a bűneset körülményeivel.

¹⁴ G. K. CHESTERTON, „Verteidigung von Detektivgeschichten”, in VOGT, *Der Kriminalroman...*, 98.

¹⁵ Friedrich DÜRRENMATT, *Az ígéret*, ford. FÁY Árpád (Budapest: Európa Kiadó, 1968), 12.

¹⁶ Karel ČAPEK, *Betörők, bírúk, bűvészek és társaik*, ford. ZÁDOR András (Budapest: Európa Kiadó, 1969), 38.

A gyilkos, a tettes tehát nem csupán egy bűncselekményt követ el, de magát a világ észszerűségébe vetett hitet sérti meg. A krimikben a leggyakoribb bűntény a gyilkosság, mely egyszersmind a legmagasabb rendű is: egy ember életét kioltani egyaránt megsértése az isteni és az emberi rendnek is. A rendet újra kell alkotni. Ennek dramaturgiai mozzanata az, amikor a detektív a regény végén az összes életben maradt szereplőt összegyűjti a könyvtárszobában, és lépésről lépésre felfedi az igazságot. Ez egyszersmind legitimációs gesztus is, mellyel eloszlatja a félreértelmezéseket, és helyreállítja a világ megsértett rendjét. A klasszikus detektívtörténet célulv elbeszélés, középpontjában a megfejtésre váró rejtély áll, narratív szerkezetét ennek a rejtélynek az értelmezései határozzák meg.

Éppen ezért hiányzik a klasszikus, analitikus detektívregényből a valóságra reflektáló vonatkozás. Rejtvényfejtésről van szó, szigorú szabályokról, sémákról, és a társadalmi kontextus, az etikai kérdések csupán elnagyoltan, jelzesszerűen jelennek meg. „A regényvilág tárgyainak leírásában nem a szereplők jellemzésének vagy a társadalomrajznak az igénye dominál... [...] Az események rendjét és körét szigorú szabályok irányítják, s ekként a krimi cselekménye nem sok engedményt tehet a valóságosság követelményének.”¹⁷ Éppen ezért nem érdemes morális elveket sem számonkérni a klasszikus detektívregényen, hiszen a bűnténynek nem a társadalmi kontextusa a fontos, hanem a megfejtése, a rend helyreállítása.

A posztmodern krimiből éppen ez a mozzanat hiányzik, és nyomatékosítja is ezt a hiányt. Nincs már szó arról, hogy a világnak lenne rendje, és a detektív rendelkezne azzal a kompetenciával, hogy helyreállítsa a világrend sérülését. A világ alapállapota eleve a káosz, a kiismerhetetlenség, az esetlegesség, és nem ritkán fordul elő, hogy a rejtélyre nincs megoldás. „Az antidetektív-történetek viszonya a klasszikus detektívtörténet cselekményelvűségéhez az utóbbi, a posztmodern regénykonceptióra jellemző stratégiát képviseli: az antidetektív-történet »felmutatja«, megalkotja a klasszikus krimi teleologikus, kauzális kapcsolatokra épülő cselekményképzését, hogy aztán belülről bomlassza fel azt. [...] Voltaképpen itt a posztmodern regénykonceptió eljárás módjai jelennek meg egy sajátos posztmodern regénytípusban, vagyis az antidetektív-történet eljárás módjai nem különböznek a posztmodern epika más formáinak eljárásaitól — de mivel a posztmodern regényekre jellemző regénypoétikai dialógus itt a klasszikus detektívtörténettel folytatott párbeszéddel bővül, a hangsúly a narratív dekonstrukció krimi specifikus elemein

¹⁷ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 102.

van.¹⁸ Az anti-detektívtörténet reflektált, hiszen rámutat a klasszikus krimi műfaji sablonjaira, de ezeket parodisztikusan vagy ironikusan használja – ahogyan ezt a krimiparódiákban is láthatjuk.

A metafizikus detektívregény fő sajátossága, hogy a nyomozás az értelmezés és az olvasás allegóriája, valamint egyáltalán a megismerés, a megismerés lehetőségének az allegóriája, vagyis mindig tartalmaz metafikcionális, meta-poétikai mozzanatot. De – ahogyan Bényei Tamás írja – „mivel nincs olyan szöveg, amely nélkülözne a metafizikai alapvetéseket, a nem metafizikus és metafizikus detektívtörténetek közötti különbségtevés bizonyos szempontból értelmetlen. Ha úgy tetszik, a detektívtörténet alapvetően metafizikus, és a krimik tömege csak elhallgatja, elfojtja vagy egyszerűen érdektelennek és az olvasást megnehezítő felesleges ballasztnak tartja a metafizikai mozzanatok.”¹⁹ A klasszikus, a metafizikus, a posztmodern és az anti-detektívregény összetett kapcsolatban vannak egymással:

- A klasszikus detektívregény lehet metafizikus is, és nem is.
- A metafizikus detektívregény lehet klasszikus, posztmodern és anti-detektívregény is.
- A posztmodern lehet metafizikus és anti-detektívregény – ez utóbbival olyannyira szoros kapcsolatban van, hogy egy kalap alá is szokták venni őket.
- Az anti-detektívregény lehet metafizikus és posztmodern.

* * *

Ahogy fentebb is írtuk, a detektívregény igazi kaméleonműfaj, minden másnál jobban alkalmazkodik az adott korszakban uralkodó világnézeti és irodalmi trendekhez. Az ismeretelméleti optimizmus krimimegfelelője az analitikus detektívregény, a posztmodern kételyé pedig a posztmodern krimi, melynek nincs megoldása. Az utóbbi évtizedekben pedig a *hard-boiled* szocio-krimi virágzásának lehetünk tanúi világszerte, mely egyszersmind visszatérést is jelent a realista prózahagyományhoz. Pontosabban: a realizmus visszatérése és a társadalomábrázolás a *hard-boiled* krimikben nagyjából egy ütemre történt.

Amikor megszületett a *hard-boiled* krimi zsánere az Egyesült Államokban a harmincas években, ez az összefüggés még korántsem volt ennyire egyértel-

¹⁸ BÉNYEI Tamás, „A rejtély alakváltozása. A krimi elbeszélő szerkezete a posztmodern antidetektív történetekben”, *Alföld* 44, 1. sz. (1993): 42–49.

¹⁹ BÉNYEI, *Rejtélyes rend...*, 20.

mű, hiszen a történet afféle nagyvárosi környezetbe áthelyezett western-történet volt.²⁰ Ennek három alapvető, csak Amerikára jellemző jegye van. Az első az, hogy a *hard-boiled* krimik nagy része Kaliforniában játszódik, a Vadnyugat határterületén, mintegy annak meghosszabbításaként, ami megerősíti azt a belátást, hogy a magánnyomozó a cowboy utódjának tekinthető.²¹ A második jellegzetesség a nyelv, a dialektus, mely mind a cowboy, mind a nyomozó esetében mindenkor egy sajátos miliónek a nyelve. A harmadik pedig az, hogy olyan bűntények kerültek terítékre ezekben a krimikben, melyek a 20. századi Amerikára voltak jellemzők, mint például a rendőri és a politikai korrupció, a bandaharcok, a gengszterek. Raymond Chandler regényeire ugyanakkor jellemző a milió és a nyelvhasználat realizmusa is. Nyomozója, Philip Marlowe centiről centire ismeri a várost, ahol él, és annak lakóit, és egyikkel kapcsolatban sincsenek már illúziói.

A realizmus visszatérésének nem csupán tisztán irodalmi okai voltak, hanem világosan megfigyelhető, hogy mindenhol égető társadalmi problémák tették egy idő után hiteltelenné a posztmodern játékosságot, iróniát, a valószínűtől való elfordulást, a szöveg önmagára záródását.²² Eltérő ütemben, de a nyugati világ rendre azzal a tapasztalattal szembesült, hogy a viszonylag békés, nyugodt fejlődés évtizedei véget értek, és társadalmi, gazdasági és ebből következően politikai válsággal kell szembenézniük.²³ Kelet-Európába ez a folyamat némi késéssel érkezett, de a délszláv háborúk valamint a fordulat utáni kiábrándulás ebben a régióban is a realizmus poétikájának kedvezett.

Azok a krimik, melyek reflektálnak a társadalmi válságok tapasztalatára, jellemzően realista kódot használnak, valamint a kulturális fordulat jegyét is magukon hordják. Emancipatorikus karakterűek, amennyiben pozitív hősként tűnnek fel szexuális, etnikai kisebbségek, nők, vagy akár közülük kerül ki a vadnyugati hős utódja, a nyomozó. Ezzel egyszersmind a mindenkori realizmus kritikai funkcióját is teljesítik: szembesítik az olvasót az őt körülvevő társadalmi valósággal, a mindent átszövő korrupcióval, a szegénységgel, az emberek esendőségével. A realizmustól ugyanakkor elemeli őket ez, hogy éb-

²⁰ John SCAGGS, *Crime Fiction* (London and New York: Routledge, 2005), <https://doi.org/10.4324/9780203598535>.

²¹ Lásd erről még: John G. CAWELTI, „The gunfighter and the hard-boiled dick: some ruminations on american fantasies of heroism”, *American Studies* 16, no. 2. (1975): 49–64.

²² Vö. folyóiratunk következő számai: SÁRI B. László, szerk., *Próza a posztmodern (próza) után* (2018 / 3. sz.); DECZKI Sarolta és KÁLI Anita, szerk., *Realizmusok* (2021 / 2. sz.)

²³ Számunkban erről DORNBACH Mária, *Pepe Carvalho Sherlock Holmes nyomában. A spanyol krimi története* és Anne GRYPHEØJ, *Nordic noir* című tanulmányaiban kapunk áttekintést a spanyol, illetve a skandináv krimiét illetően.

ren tartják azt az illúziót, hogy a legszövevényesebb bűnügyek is leleplezhetőek, a legelszántabb gonosztevők is rács mögé dughatók – vagyis hűek maradnak a mese műfajához, a Jó és a Gonosz harcából jellemzően az előbbi kerül ki győztesen. Azaz sajátos kettősség jellemzi őket: a kritikai realizmus és a mesékre jellemző naivitás.

Továbbá van egy sajátos mozzanatuk ezeknek a krimiknek: nem csupán a jelen visszásságai kerülnek bennük terítékre, hanem múltbeli titkok, bűnök is lelepleződnek. Ennek általában szintén társadalomkritikai karaktere van, hiszen ezeket a bűnöket jellemzően az államapparátus követte vagy követi el polgárai ellen. Ez különösen a Kelet-Európában játszódó krimikben erős szál, hiszen a diktatúra évtizedei alatt a hatalom nagyon sok ember életét nyomorította meg, tette tönkre, az állam erőszakszervezetként működött. Nem véletlen, hogy a közép-kelet-európai krimikben rendre előjön ez a szál, de még a skandináv krimi alampívében is a történet egyik legfontosabb összetevője.

Ahogy a jelen lapszámban, a skandináv krimivel foglalkozó tanulmányban olvashatjuk,²⁴ a *Nordic noir*nak is nevezett hullámot Stieg Larsson *Millennium-trilógiája* indította el. Az első kötet, *A tetovált lány*²⁵ 2005-ben jelent meg, a második, *A lány, aki a tűzzel játszik*²⁶ 2006-ban, és a harmadik, *A kártyavár összedől*²⁷ 2007-ben. Rendkívül szövevényes történetről van szó 1800 oldalon, mely ugyan három részre oszlik, de az egymást követő kötetek szerves folytatásai egymásnak. A krimi mintegy állatorvosi lova mindannak, amit a modern *hard-boiled* krimiről eddig állítottunk, és a krimiről általában.

Erős társadalomkritika jellemzi. A három kötetben feltárt bűntények a gazdasági és politikai életet átszövő korrupciót, becstelenségeket leplezik le, valamint az első kötetben azt, hogy egy jó nevű család és a hatalmas vagyon fedezékében hogyan éli ki valaki a beteg, szadista vágyait. Mindhárom kötetben feltűnő ugyan a szexuális viselkedés liberalizmusa, de mindemellett markánsan jelen van a szexuális nyomor, perverzió is: lánykereskedelem, prostitúció, szadizmus, családon belüli erőszak, vérfertőzés. A trilógia főbb szereplői jellemzően jómódú középosztálybeliek, vagy a gazdasági elit szereplői, de egy-egy karakteren keresztül a svéd társadalom alsó rétegei is megjelennek.

Külön említést érdemel a főszereplő, Lisbeth Salander, aki a második-harmadik kötetben ugyan már nagy vagyonnal rendelkezik, de a történet elején

²⁴ GRYDEHØJ, „Nordic noir”.

²⁵ Stieg LARSSON, *A tetovált lány*, ford. PÉTERI Vanda (Budapest: Animus Kiadó, 2009).

²⁶ Stieg LARSSON, *A lány, aki a tűzzel játszik*, ford. TORMA Péter (Budapest: Animus Kiadó, 2009).

²⁷ Stieg LARSSON, *A kártyavár összedől*, ford. TORMA Péter (Budapest: Animus Kiadó, 2009).

még szegény, a társadalom perifériáján tengődik. Alkalmanként bedolgozik egy biztonsági cégnek, ahol kiderül, hogy ő a legjobb, legalaposabb, ha valakiről átvilágítást kérnek. De amúgy gyámság alatt él egy lepukkant lakásban, és a külseje is azt a benyomást erősíti, hogy nem érzi magát a társadalom részének: tetoválásai vannak, erős sminket visel, és punkosan öltözködik. Az is kiderül azonban, hogy a világ egyik legjobb hackere, és kiváló szellemi képességei vannak. Igazi népmesei hős: nagy hatalmú ellenségei vannak, többszörösen hátrányos helyzetből indul, de képességeinek és segítőinek köszönhetően győzedelmeskedik. Ráadásul egy törékeny nőről van szó (sovány, alig 150 centi), akin erőszakot is tettek. Szexuális irányultsága is kérdéses, férfiakkal és nőkkel egyaránt lefekszik. Vagyis egy biszexuális, szegény, az állami intézmények által alávettett helyzetben tartott, szabad cselekvőképességétől megfosztott nőről van szó, aki a történet végére vagyokra tesz szert, visszanyeri a szabadságát, elégtételt kap a megnyomorított fiatakoráért, legyőzi az ellenségeit, akiket elítélnek, ő maga pedig rendez magában a történet többi szereplőjéhez fűződő érzelmeit, és végül egy lánnyal lesz boldog.

Szép lassan pedig feltárul a múlt is, mely úgy tűnik, a svéd állam esetében éppúgy tartogat meglepetést és rejtegetnivalót, mint a kelet-európai államokban játszódó történetekben. Kiderül, hogy Lisbeth ősellensége nem más, mint a tulajdon apja, aki a hidegháború idején szökött át Svédországba. A titkosszolgálatnál egy külön részleg foglalkozott vele, és tusolta el az agresszív, törvénysértő férfi viselt dolgait, aki nem csupán a családját terrorizálta, de bűnözővé is vált. Azon az áron is megvédték, ha másokat tönkretesznek – ahogyan Lisbethet is próbálták. Az évtizedekre visszanyúló összeesküvésre fény derül a trilógia végén.

Lisbeth történetében népmesei elemek éppúgy megjelennek, mint a *hard-boiled* krimi kliséi és a liberális, progresszív gondolkodás, valamint a nyugati detektívkultúra fentebb leírt sajátosságai is:

A látszat és az igazság különbsége. Több bűntény is lelepleződik a három kötetben, és Lisbethről is kiderül az igazság.

A látszat mögötti igazsághoz különleges út vezet. Akár extrémnek is mondhatjuk, akkora erőfeszítést igényel a történet szereplőitől az igazság kiderítése. Rendőrök, újságírók nyomoznak, továbbá Lisbeth maga is mozgósítja rendkívüli képességeit.

A megértés során nyomokat fejtenek meg. Mindegyik bűntény esetében kevés és félrevezető nyomból indulnak ki, melyek megfejtése nem mindennapi észjárást igényel.

A nyomozás során feltárul a titok, mely rámutat világrend sérülékenységére. A *Trilógia* esetében az egész svéd állam és demokrácia sérülékenysége napvilágra kerül, valamint emberi gyengeségek, gyarlóságok, bűnök.

A nyomozás története a teodiceák közé íródik be, mert meg akarja magyarázni a gonosz dramaturgiai szerepét a világrendben. A *Trilógia* esetében magyarázatot kapunk a gonosztettekre, és a világ rendje is helyreáll.

A titoknak azonban ára van. Mindegyik fontosabb szereplőnek megváltozik az élete a történet végére, a legradikálisabban Lisbethé. Róla kiderült az igazság, és végre szabadon élhet. De a történet másik fontosabb szereplőjének Mikael Blomkvistnek is megváltozik az élete: az első kötetben börtönbe kerül rágalmozásért, ami újságírói pályafutásának a mélypontja. Majd revansot vesz, és valóságos sztár lesz, több sikerkönyv szerzője vagy szerzőtársa, valamint a sok kevés érzelmi elköteleződést jelentő kapcsolat után beleszeret egy nyomozónőbe.

Ahogy fent említettük, a múlt bűnei a közép-kelet-európai krimikben is fontos szerepet játszanak, és itt különösen a titkosszolgálati múlt az, ami még manapság is bőséggel ellátja témával a szerzőket. Erre kiváló példa a lengyel író, Magdalena Parys *A mágus* című könyve.²⁸ A regény egyszerre korrajz, krimi, családregény és ügynökregény. A *hard-boiled* krimikre jellemző módon itt is egy, a rendőrség kötelékében álló, de félig-meddig kiszuperált nyomozó veszi kézbe az ügyet, a depressziós, magányos, alkoholista férfi, akinek nincs hivatalos megbízása.

A regény Németországban, Lengyelországban és Bulgáriában játszódik, a jelenben és a múltban. A történet középpontjában egy, a regény jelenbeli szálának az idejére, vagyis 2011-re már feledésbe merült, a múltbeli szál idején, a nyolcvanas években pedig szigorúan titkolt dolog áll: hogyan végeztek a titkosszolgálatok Bulgáriában a számukra terhessé vált emberekkel, vagy azokkal, akik a balkáni országon keresztül szerettek volna átszökni a határon Görög- vagy Törökországba. Ennek a titkosszolgálati akciónak volt a neve a Mágus, utalva arra, hogy ezek az emberek egyszerűen eltűntek. A hozzátartozóknak szerencséjük volt, ha a holttestük előkerült egyáltalán. De a német titkosszolgálati múlt mellett fény derül a lengyelországi diktatúra működésére is; hogyan bánt az állam azokkal, akik részt vettek a tüntetéseken.

A szövevényes, fordulatos történet végén fény derül mindenre. Kiderül, hogy az aktákkal még mindig lehet zsarolni embereket, és hogy egészen magas rangú politikusoknak, a közéletre befolyást gyakorló embereknek is van a

²⁸ Magdalena PARYS, *A mágus*, ford. PÁLFALVY Lajos (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2020).

múltjában titkolni való, méghozzá az, hogy együttműködtek a Stasival. A múltbeli események tehát még a jelenben is sorsokat befolyásolnak, élet és halál múlik rajtuk a regény szerint még abban az országban is, mely a volt keleti blokk államai között a legjobban kezelte az ügynökkérdést.

* * *

Ami a krimi magyarországi történetét illeti, ennek túl vaskos fejezetei sajnos nincsenek. Elgondolkodtató Bán Zoltán András meglátása, aki a realizmus hiányával magyarázza a magyar krimi hiányát: „a magyar krimi nyomorának egyik oka lehet a magyar realizmus vértelensége. [...] A posztmodern szellem eltiporta a realizmust.”²⁹ Fentebb írtuk, hogy a szépirodalomhoz hasonlóan krimiben is megfigyelhető a realizmushoz való visszatérés, csak hogy volt honnan visszatérni: a posztmodern krimitől. Továbbá a klasszikus, analitikus detektívregényt sem éppen a társadalomrajz jellemezte, vagyis a realizmus a krimi esetében nem szükséges feltétel. A kérdés a magyar irodalom esetében inkább az, hogy a posztmodern irodalom fénykorában miért nem születtek magyar posztmodern krimik?³⁰ Ezek miért csak a realizmushoz való visszatérés után születtek, akkor viszont robbanásszerűen? Ezt a kérdést megválaszolni túlvezetne a jelen tanulmány adta kereteken, de megkockáztatható, hogy ebben egyrészt szerepet játszik a magyar irodalomkritika és prózahagyomány konzervativizmusa (is).

A magyar krimi felfutása előtt jelent meg 1996-ban Tar Sándor *Szürke galamb* című sajátos bűnregénye,³¹ mely egyszerre elégíti ki a realizmus, illetve a krimi iránti igényt, noha a helyszín és a történet fordulatai időnként abszurdá, szürreálissá válnak. Fény derül benne egy vidéki nagyváros lakóinak titkokkal és bűnökkel teli életére, számos apró részlettel, kitérővel, miliőrajzzal, melyek nemcsak a város, hanem az emberi lélek, az emberi természet hiteles képét is nyújtják – és itt is nagy szerepet játszik a titkosszolgálati múlt. A vége persze happy end: a nyomozás során kiderül az igazság, lelepleződik a látszat, egyszersmind nyomatékosává válik a világrend sérülékenysége, megváltozik a főbb szereplők élete, és kiderül, ki a gonosz. Ha valamely magyar krimire érvényes az, hogy a teodicea jelen van benne, akkor erre egészen biz-

²⁹ BÁN Zoltán András, „A pislákoló villanykörte: Futamok a magyar krimiről”, in BÁN Zoltán András, *Betűtésztá*, 149–174 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018), 153–154.

³⁰ Vagy ha születtek, akkor is inkább szépirodalmi művekben jelent meg a krimiszál, lásd erről számunkban Visy Beatrix tanulmányát.

³¹ TAR Sándor, *Szürke galamb* (Budapest: Magvető Kiadó, 1996).

tosan. A gonosz egyre jobban eluralkodik a városon, és az ellene való küzdelemnek metafizikai tétjei vannak.

De a magyar krimi felvirágzása igazából Kondor Vilmos 2008-as *Budapest noir*jához³² köthető, mely nemcsak magyar, hanem világsiker is lett, és film is készült belőle. Azóta a Kondor-életmű megbízhatóan, ütemesen gyarapodik, és a történelmi krimik után a jelenkorban játszódó *hard-boiled* történetek is napvilágot láttak a szerzőtől.³³ Baráth Katalin is történelmi detektívregénnyel kezdte krimírói pályafutását, hőse, Dávid Veron a 20. század elejének Ókani-zsáján, lelkes amatőrként göngyölít fel a hivatalos szervek számára megoldhatatlannak tűnő bűnügyeket. A szerzőnek ugyanakkor született egy korunkban játszódó *hard-boiled* krimije is, melynek szintén női nyomozója van.³⁴ A női krimírókból egyébként is egyre erősebb a felhozatal; Cserhádi Éva, Mészöly Ágnes és Molnár T. Eszter nevét említhetjük még itt.³⁵

Kifejezetten realista igénnyel születtek Kolozsi László *hard-boiled* regényei,³⁶ valamint András László *A vörös korona* című krimije³⁷ is. Az utóbbi mint csepp a tengert mutatja fel a magyar társadalmat és közéletet jellemző korrupciót és mindenféle egyéb bűnököt – tovább nem meglepő módon, itt is markánsan jelen van az állambiztonsági múlt. A fiktív Boldogszentpálon játszódó eseményeknek számos szereplője van, a kisváros minden rétege és fontosabb intézménye képviselteti magát a regényben, a vasútállomás melletti restivel bezárólag. A történet azzal indul, hogy megtalálják egy csodaszép nő holttestét, ami mindenkit megráz, beindulnak a spekulációk, a pletykák – és ez még csak a kezdet. Aztán megérkezik a városba Harmath Endre nyomozó, egykori matematikus. A kiábrándult, ötvenes férfi Philip Marlowe-ra hasonlít, és a világuk sem különbözik sokban egymástól: mindkettő korrump, romlott és cinikus társadalomban él. Harmath valaha hitt a régi rendszerben, de látta, hogyan csinálnak karriert azok, akik érdekből csatlakoztak a párthoz. A gyilkosságokról külön elmélete van: „A legnagyobb bűncselekményeket politikusok követik el. [...] A gyilkosságok döntő hányada nyilvánvaló. Nincsen mögöttük semmiféle etikai vagy racionális megfontolás.”³⁸ A regénynek

³² KONDOR Vilmos, *Budapest noir* (Budapest: Agave Kiadó, 2008).

³³ Lásd számunkban Horváth Csaba tanulmányát.

³⁴ Lásd számunkban Deczki Sarolta tanulmányát.

³⁵ Ismét lásd Deczki Sarolta tanulmányát.

³⁶ KOLOZSI László, *Ki köpött a krémesbe?* (Budapest: Jószyöveg Kiadó, 2011); *Mi van a reverenda alatt?* (Budapest: Jószyöveg Kiadó, 2012); *A farkas gyomrában* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2014); *A bejrúti járat* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2016).

³⁷ ANDRÁS László, *A vörös korona* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021).

³⁸ Uo., 254.

ez a legerősebb vonala: a nyomozás során egymás után lepleződnek le a piti mesterkedések és nagyobb szabású panamák, melyek szálai már az országos politikához vezetnek, vagyis alapos társadalomrajzot is kapunk. Boldogszentpálról hamar kiderül, hogy sem nem boldog, sem nem szent, hanem állatorvosi lóként mutatja fel a magyar közélet visszásságait. Van itt minden, amivel manapság tele vannak a lapok: csalás, természetkárosítás, nepotizmus, korrupció, veszedelmes magánéleti viszonyok, és a besúgó-szál révén feltámad a múlt is. Pontosabban jelen volt mindvégig, hiszen ahogyan Harmath a múlt embere, éppúgy a szálakat mozgató Pikler is: „a rendszerváltás hőse! Akit besúgtak, de megúsza a börtönt! A Független Jogászok vezetője! A sztárügyvéd! Aki most miniszter! Mellesleg övé a fél város. Palotája van a hegyen.”³⁹ És szintén mellesleg, az ő veje, Csenki a polgármester, a bizalmasa, Kéthelyi pedig a polgármester kampányfőnöke. *A vörös korona hard-boiled* krimi a jelenkori magyar társadalmi viszonyok között, melyek éppoly kevés esélyt hagynak bármilyen illúzióknak, mint Chandler regényei. Éppen ettől izgalmas, de első blikkre meghökkentő kísérlet az amerikai krimi zsánerét a magyar vidék viszonyai közé adaptálni. (S persze, ha végigtekintenénk, erre is jellemzők a detektívregény Miklós által leírt sajátosságai.)

Úgy tűnik, hogy a krimi nemcsak fénykorát éli világszerte, hanem majd másfél évszázad után az emancipáció is sikeresnek tűnik. Ennek az egyik oka, hogy a krimi már nem csupán rejtvényfejtő szórakozás, hanem kritikai funkciót is magára vállal, és alighanem ebben gyaníthatjuk a kortárs *hard-boiled* regények nagy népszerűségének egyik okát. Nem biztos, hogy egy kortárs realista mű eljut ahhoz az olvasóhoz, aki szeret krimiket olvasni, de ha máskor és máshol nem is, legalább ekkor szembesül a minket körülvevő társadalmi-politikai-gazdasági realitással, és felismerésben, akár katarzisban lehet része. Megértésre tesz szert arról a világról, amelyben élünk, és ezen keresztül önmagáról is. Végző soron pedig ez az irodalom feladata és értelme.

A *Helikon* jelen számában éppen ezért kerül most terítékre a kortárs krimi. A *Tanulmányok*-blokkban itt olvasható bevezető írásunk után Bárány Tibor *Értékes nyomok. A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus művészetfilozófiában* című tanulmánya az egyik legalapvetőbb kérdésre keresi választ, mely a krimivel és az „alacsonyabb” rendű irodalomhoz sorolt műfajokkal kapcsolatban felmerül: milyen viszonyban vannak a „magas” irodalmi alkotásokkal, és van-e egyáltalán értelme ennek a megkülönböztetésnek.

³⁹ Uo., 46.

Dornbach Mária *Pepe Carvalho Sherlock Holmes nyomában. A spanyol krimi története* című írása spanyol krimi történetét tekinti át, Anne Grydehøj *Nordic noir* című tanulmánya pedig a manapság hallatlanul népszerű skandináv krimi kialakulásának, kibontakozásának okait elemzi. Részben ezzel függ össze Jakob Stougaard-Nielsen-től *A lezárt szoba. A krimiolvasásról a Covid-19 járvány idején* is, mely azt vizsgálja, milyen hatással volt a *lockdown* a krimi olvasási szokásokra. Benyovszky Krisztián a *Listától a leleplezésig. Felismerés és fordulat a detektívtörténetben* című esszéje azt az utat követi nyomon, ahogyan a detektív fejében helyükre kerülnek a mozaikok, és egyszer csak rádöbben a megoldásra. Béneyi Tamás *Post mortem. A holttest viszontagságai a krimiben* című elemzése pedig minden krimi legfontosabb „kellékével”, a holttesttel foglalkozik, sajátos kulturális és politikai szerepével, a krimi nekropoétikájával.

A *Műhely* rovatban a manapság fellendülőben levő magyar krimivel foglalkozó szövegek olvashatók. Kálai Sándor *Krimiírói pozíciók a kortárs magyar irodalmi intézményben* című elemzése a krimiírók sajátos helyzetében foglalkozik a magyar irodalmi mezőben. Deczki Sarolta *Nyomoznak a csajok* című írása azt vizsgálja, milyen egy nyomozó, ha nő. Horváth Csaba *Bűnbeesés-történetek – Kondor Vilmos: A bűntől keletre, Örvényben, Kemény Zsófi – Kondor Vilmos: Értetek teszem* tanulmánya napjaink legnépszerűbb magyar krimiszerzője, Kondor Vilmos két regényét tekinti át abból a szempontból, hogy mit tudunk meg belőlük a világról, amelyben élünk. Visy Beatrix *Bűnjelek, kriminyomok a kortárs magyar prózában* című tanulmánya pedig néhány kortárs magyar regényben elemzi, hogyan és miért van jelen bennük a krimiszál.

BÁRÁNY TIBOR
Értékes nyomok

A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus
művészetfilozófiában

barany.tibor@gtk.bme.hu
ORCID 0000-0002-6008-829X

HELIKON

Valuable Clues: The Question of the Aesthetic Value of Detective Stories
in Contemporary Analytical Philosophy of Art

Abstract

As Alan H. Goldman puts it, “a crucial test for a theory of aesthetic value is its ability to explain the value of particular works, or better kinds of works, especially those that have been widely appreciated over a significant course of time”. In this paper, I examine how value empiricism and aesthetic hedonism – theories proposed by analytic philosophers of art – can provide an explanation for the *mystery novel’s appeal* in terms of aesthetic value (which should be grounded in pleasant or finally valuable experience of the artwork’s aesthetic/perceptual properties), and how Goldman’s own theory (according to which genuine literary or aesthetic value consists in the full simultaneous and interactive involvement of all our mental capacities) can do this task.

Keywords: mystery novel, Goldman, crime fiction, analytical philosophy of art, aesthetic value

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.2

1. PLOT TWIST: GYANÚSÍTOTTBÓL KORONATANÚ

Régi közhely, hogy ami az egyik filozófus számára *modus ponens* (azaz: „ha A, akkor B; A; következésképpen B” formájú deduktív következtetés), az a másik számára *modus tollens* (azaz: „ha A, akkor B; nem B; következésképpen nem A”).¹ Ez a tanulságos *bon mot* arra világít rá, hogy az általános összefüggések nem kötik meg a kezünket: hiába fogadunk el egy feltételes állítást, még mindig eldönthetjük, hogy az előtag igazsága mellett szeretnénk-e érvelni vagy az utótag hamissága mellett. Bármelyik utat választjuk is, következtetésünk érvényes lesz. Ha az előtag igaz, az utótagnak is igaznak *kell* lennie, illetve, ha az utótag hamis, az előtag *nem lehet* igaz – a kérdés csupán az, hogy milyen erős bizonyítékokat tudunk felsorakoztatni A igazsága vagy B hamissága mellett. A filozófus azonban bármikor kétségbe vonhatja vitapartnerének bizonyítékait, s így tűzön-vízen át ragaszkodhat az általa választott következtetési irányhoz, legalábbis erről szól a fenti szállóige.²

Mi köze van mindennek a krimihez? A bűnügyi irodalom népszerűsége vitathatatlan tény, gondoljunk csak a klasszikus analitikus krimi, a *hard-boiled* fikció, a bűnregény, a *roman policier* vagy a manapság virágkorát élő (skandináv) szociokrimi látványos piaci sikerére.³ Vajon miről árulkodik a bűnügyi

¹ A szállóige forrására nem sikerült rábukkannom. Azzal kapcsolatban, hogy ez a jelenség milyen módszertani problémákat vet fel a filozófiában, lásd nemrégiben megjelent tanulmányát: Jon WILLIAMSON, „One philosopher’s modus ponens is another’s modus tollens: Pantomemes and nisowir”, *Metaphilosophy* 53 (2022): 284–304, <https://doi.org/10.1111/meta.12546>.

² A filozófiai problémák természetével és a filozófia mint episztemikus vállalkozás (állítólágos) kudarcával kapcsolatban lásd Tőzsér János két könyvét: TŐZSÉR János, *Az igazság pillanatai* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018); TŐZSÉR János, *The Failure of Philosophical Knowledge* (London: Bloomsbury, 2023), <https://doi.org/10.5040/9781350340077>; illetve a következő tanulmánygyűjteményt: BERNÁTH László és KÓCSIS László, szerk., *Az igazság pillanatai? Metafilozófiai válaszok a szkeptikus kibívásra* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021).

³ Lásd például a KSH adatait: „Kiadott szépirodalmi, ifjúsági és gyermekirodalmi könyvek negyedévenként”, hozzáférés: 2023.04.26, https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0024.html. Érdekes módon a lista összeállítói nem tesznek különbséget „szépirodalom” és „szórakoztató irodalom” között – jóllehet ezzel nem vállalnának különösebb kockázatot, hiszen az adatokat összesítve közlik, kizárólag példányszám szerint rendezve (tehát nem kellett volna minden egyes esetben eldönteniük, hogy a szóban forgó könyv a „szépirodalmi” vagy a „szórakoztató” alkotások közé tartozik-e). A KSH szakemberei ezt a különbséget feltehetőleg nem tartották *relevánsnak*; szemben a tágan értett „szépirodalom” és a *non-fiction* (ezen belül is: „tudományos irodalom”, „szakirodalom”, „ismeretterjesztő” művek, „tankönyvek”) elválasztásával. Utóbbihoz lásd a Magyarországon megjelent kiadványok „jelleg szerinti” csoportosítását: „A kiadott könyvek és füzetek jelleg szerint”, hozzáférés: 2023.04.26, https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0005.html.

irodalom korokon átívelő népszerűsége? Hogyan kell *értékelni*unk a jelenséget? A válaszhoz részben normatív tartalmú fogalmakat kell segítségül hívnunk. Közkeletesség és művészi minőség kapcsolatát a következő általános összefüggés révén ragadhatjuk meg: ha a krimi *joggal* népszerű műfaj (értsd: a detektívregények közkeletessége esztétikai megfontolásokra támaszkodva *igazolható*), akkor a krimik tényleges esztétikai vagy művészi értékkel bírnak.⁴ Félreértés ne essék: nem *minden* krimi, csupán a *jó* krimik. Az a kijelentés, hogy „az *m* műfaj esztétikai/művészi értékkel bír”, annyit tesz: „*m* karakterisztikus tulajdonságai olyanok, hogy képesek esztétikai/művészi értékkel felruházni az *m*-hez tartozó műveket”. Ugyanezt így is megfogalmazhatjuk: az „*m*” művészeti kategóriához asszociált sztenderd formai és reprezentációs tulajdonságok⁵ az *m*-ként osztályozott művet az esztétikai vagy művészi érték várományosává teszik.⁶

⁴ A kortárs analitikus művészetfilozófusok időnként különbséget tesznek a művek szűkebben vett esztétikai értéke és tágabban értett művészi értéke között. A műalkotás *esztétikai értéke* a mű perceptuális tulajdonságaiból, illetve az esztétikai tapasztalat minőségéből ered: a mű azért értékes, mert ilyen és ilyen tulajdonságai vannak, és ezek így és így jelennek meg az esztétikai tapasztalatban. Ezen túl (vagy ettől függetlenül) a műalkotás *mint műalkotás* számos más szempontból is értékes lehet: gyarapíthatja az ismereteinket, elmélyítheti a morális tudásunkat, speciális helyet foglalhat el a művészet történetében, fontos politikai tartalmakat közvetíthet, és így tovább. A *művészi érték* e sokféle különböző érték összefoglaló megnevezése. A megkülönböztetést sokan vitatják. Dominic McIver Lopes szerint az „esztétikai értéken túlmutató művészi érték” fogalma nem koherens fogalom: Dominic McIver LOPES, „The myth of (non-aesthetic) artistic value”, *The Philosophical Quarterly* 61, no. 244 (2011): 518–536, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2011.700.x>. Robert Stecker viszont részletesen érvel a megkülönböztetés mellett: Robert STECKER, *Intersections of Value: Art, Nature, and the Everyday* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 41–57, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198789956.001.0001>. A fenti szövegben, ha másképpen nem jelzem, az „esztétikai érték” fogalmát szűk értelemben használom, a műalkotások további sajátos értékeire pedig a „kognitív érték”, „morális érték” stb. kifejezésekkel utalok.

⁵ A „művészeti kategóriák” használatával, illetve a sztenderd, kontrasztenderd és szabadon variálható tulajdonságok fogalmával kapcsolatban lásd: Kendall WALTON, „Categories of art”, in Kendall WALTON, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 195–219 (Oxford: University Press, 2008); Stacie FRIEND, „Fiction as a Genre”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 112, no. 1 (2012): 179–209, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2012.00331.x>.

⁶ Ezt az állítást kétféleképpen érthetjük. A krimi jellegzetes műfaji tulajdonságai értékkel ruházzák fel a szóban forgó regényt *mint krimit* – vagy értékkel ruházzák fel *simpliciter*, azaz mint önmagában vett műalkotást. A két jelenség nem feltétlenül esik egybe: a műfaji alapú értékelés és az átfogó esztétikai értékítélet időnként elválhat egymástól (lásd Gregory CURRIE, *Arts and Minds* [Oxford: Oxford University Press, 2004], 44–45, <https://doi.org/10.1093/0199256284.001.0001>; Catharine ABELL, „Genre, interpretation and evaluation”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 115, no. 1 [2015]: 25–40, 27, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2015.00382.x>). Mindazonáltal ha egy műfaj esztétikai értéke mellett akarunk érvelni, a

A bűnügyi irodalom hagyományos ellenfelei szokás szerint a *modus tollens* irányában indulnak el: tagadják az utótag igazságát, és ennek alapján az előtag hamisságára következtetnek.⁷ *Adottnak tekintik*, hogy a detektívregények (és műfaji rokonaik) nem rendelkeznek valódi esztétikai értékkel – és ebből vezetik le, hogy a népszerűségük sem lehet megalapozott. Miért oly közkedvelt mégis a bűnügyi irodalom? Két eset lehetséges: az olvasók egyszerűen *tévednek*, amikor nagyra tartják a detektívregényeket, vagy valójában *nem is esztétikai céllal* vásárolnak krimiket; valami *másra* használják a szövegeket, mint amire az értékes irodalmi alkotásokat használni szokás. (Bár a „használat” fogalma talán félrevezető: a krimiket e felfogás értelmében tényleg *használjuk* valamire, mondjuk bizonyos igényeink kielégítésére – a valódi műalkotásokkal viszont másfajta viszonyt alakítunk ki: dialógusra lépünk velük, szóhoz juttatjuk a művekben megnyilvánuló nyelvi-szemléleti idegenséget, kockára tesszük ön- és világértésünket, az értelmezés során szembesülünk a szöveg „olvashatatlanságával”, azaz az interpretáció lezárhatatlanságával, és így tovább.) Aki tehát elvi alapon nemet mond a bűnügyi zsánerekre, kettős feladatot vállal magára: *egyrészt* meg kell mutatnia, miért magától értetődő, hogy a krimik esztétikai vagy művészi szempontból értéktelenek, *másrészt* pedig el kell magyaráznia, hogy értéktelenségük ellenére miért oly népszerűek mindmáig az olvasók körében. Ahogy a filozófusok mondják: a bűnügyi irodalom ellenfelének ki kell dolgoznia egy *hibaelméletet*, amely megvilágítja, miért tévesek a krimi értékére vonatkozó hétköznapi meggyőződéseink.⁸

fenti állítást a második, erősebb értelemben kell vennünk. Tehát azt kell mondanunk: a zsáner azért értékes, mert a hozzá kapcsolódó sztenderd tulajdonságok értékkel ruházzák fel a műalkotásokat *mint műalkotásokat*. Máskülönben az esztétikai értéket a műfaji konvenciók helyes alkalmazására vezetnénk vissza – és ezzel implicit módon azt állítanánk, hogy minden műfaj egyenértékű (hiszen mindegyiknek vannak „tökéletes” példányai).

⁷ A továbbiakban többször is szóba hozom „a bűnügyi irodalom ellenfelét” (vagy „ellenfeleit”). A leírás egy fiktív figurát jelöl, akit azért léptettem színre, hogy legyen kinek a szájába adnom a detektívzsánerekkel szemben felhozott közismert kifogásokat és ellenvetéseket. Ezek a gondolatok kifejtett és kevésbé kifejtett formában (olykor csupán futó megjegyzésekként) mind a mai napig felbukkannak a professzionális irodalomértelmezés napi gyakorlatában. Mivel engem ezúttal elsősorban az érvelés szerkezete érdekel, nem pedig az, hogy a gondolatmenet egyes elemei hogyan jelentek meg a korábbi szövegekben, ezért részletes forrásmegjelölés helyett például a következő gyűjteményes kötethez irányítom az olvasót: KESZTHELYI Tibor, vál., szerk., *A krimi* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985).

⁸ A filozófusoknak akkor van szükségük hibaelméletre, amikor *revizionista* elemzést vezetnek elő – azaz az általuk mondottakból az következik, hogy bizonyos hétköznapi intuícioink tévesek. Mivel ezeket a „természetes” meggyőződéseket szokás szerint relatíve megbízhatónak tartjuk, illendő elmagyarázni, mi rejlik a szisztematikus tévedés hátterében. Nem szeretném az analógiát túlfeszíteni (hiszen például a legkevésbé sem magától értetődő, hogy

A detektívregényekkel szemben felhozott esztétikai kifogásokat jól ismerjük a zsánercsalád másfél-száz éves recepciótörténetéből. A krimivel az a baj, hogy (a) a végletekig konvencionizált irodalmi műfaj sztereotipikus figurákkal, mechanikusan ismételt elbeszélői fogásokkal és cselekményszerkezettel. Ezzel szemben a magaskultúra *valóban* értékes alkotásai eredetiek: kizárólag akkor nyílnak meg számunkra, ha felismerjük a saját, egyedi törvényszerűségeiket, ami komoly értelmezői teljesítményt kíván tőlünk. (b) A detektívregények „kimeríthetőek”, hiszen a szöveg összes eleme ugyanazoknak a műfaji céloknak a megvalósítását szolgálja, összefoglalóan: a „rejtvényfejtés” célját. Szöges ellentétben a többértelmű, azaz rendre új interpretációkat életre hívó szépirodalmi alkotásokkal. (c) A művek nyelvi megformáltsága alacsony szintű: az elbeszélő stilisztikai és poétikai értelemben „transzparens” nyelven szólal meg, hogy ne nehezítse meg a szöveg befogadását, illetve az olvasó tájékozódását az elvárt módon felépülő narratív szerkezetben. (d) A krimik hatásmechanizmusa elsősorban a befogadó érzelmi reakcióira támaszkodik, lásd feszültségkeltés, meghökkentés, a rejtvényfejtés izgalma, vagy olyan „egydimenziós” morális érzelmi reakciók, mint a sajnálat vagy a bűnös tettek felett érzett felháborodás. Ezért (e) a művek világképe szándékoltan egyszerű vagy egyenesen „reflektálatlan”, akár az elbeszélői szerkezetben feltáruló szubjektum- és nyelvszemléleti előfeltevésekre gondolunk (például az „elbeszélhetőségbe” vetett „naiv” hitre), akár a szöveg és a környező társadalmi-politikai valóság kapcsolatára. Az analitikus detektívregényekben a bűn nem társadalmi okokra vezethető vissza, hanem irracionális cselekvés eredménye, a nyomozó pedig tisztán racionális úton helyreállíthatja a jól elrendezett univerzum ideiglenesen megsértett egyensúlyát. A *hard-boiled* tradíció szövegeinél a politikai *status quo* megváltoztathatatlan, a világ morális értelemben vett ürességével és jelentésnélküliségével, valamint a saját démonjaival küszködő, cinikus és „nagydumás” magánhekus egyéni etikai kódexéből vagy „magánmoráljából” nem lehet semmiféle társadalmi programot levezetni.

Mindennek megfelelően a bűnügyi zsánerek ellenfelei általában a következő *bibaelmélettel* állnak elő: az olvasók azért tartják nagyra a detektívregényeket (és műfaji rokonaikat), mert összetévesztik a tartalmas esztétikai tapasztalatot a szórakoztató szövegek befogadása során átélt efemer élvezettel és a rejtvényfejtés izgalmával. A szórakoztató irodalom alkotásai arról ismerszenek meg, hogy semmilyen módon nem teszik próbára az olvasójukat (leg-

a morális, metafizikai és ismeretelméleti intuíciónk mellett tényleg lennének „művészeti” intuíciónk is), de ennek fényében azt mondhatjuk: a bűnügyi irodalom ellenfelei revizionista álláspontot képviselnek az esztétikai érték kérdésében.

alábbis a művek terjesztésében érdekelt piaci vállalkozók eredeti szándékai szerint). Nem rónak váratlan értelmezési terheket a befogadóra (lásd a–b), nem szembesítik őt az elbeszélői nyelv sajátos működésével (lásd c), a szövegek hatásmechanizmusukban nem terjeszkednek túl az „elemi” érzelmi reakciók körén (lásd d), és nem zavarják meg az olvasók intellektuális nyugalmát azzal, hogy bármiféle újszerű perspektívát nyitnának a világra, ezáltal az előzetes meggyőződések felülvizsgálatára készítetve őket (lásd e). A krimikedvelők abban az értelemben nem tévednek, hogy ezek a kulturális termékek is *jók valamire*: kikapcsolódást nyújtanak (ennek minden előnyével és hátrányával egyetemben), szabályozott keretek között felkeltik és kielégítik a befogadó érzelmi és (alacsony szintű) intellektuális igényeit – de ennek az élménynek nem sok köze van a tényleges esztétikai tapasztalathoz.

A hibaelmélet teljes összhangban van a bűnügyi irodalom esztétikai és művészi értékével szemben felhozott érvekkel. Ami nem meglepő, hiszen nagyjából ugyanazt mondtuk el kétszer, csupán a második lépésben a krimi fenti jellemzését kiegészítettük azzal az állítással, hogy *mindezek folytán a detektívregények élvezetet okoznak az olvasóiknak*, valamint sietve hozzátettük: *ennek az élvezetnek azonban semmi köze a valódi esztétikai tapasztalathoz*. A gondolatmenet koherenciáját nem érheti kifogás; mindazonáltal szeretném két fontos részletre felhívni a figyelmet.

Már első pillantásra is világos, hogy a krimi és a „valódi irodalom” feltételezett értékkülönbségének megállapításához nem elég pusztán az esztétikai tapasztalat eltérő fenomenológiai karakterére hivatkozni. (Ha egyáltalán létezik ez a fenomenológiai különbség.) Arra a kérdésre is választ kell adni, hogy *miért* értékesebb az a tapasztalat, amelyre az interpretációs rutinjaink felfüggesztésével teszünk szert, mint az, amelynek átélése során nem szembesülünk ilyesféle értelmezési nehézséggel. A bűnügyi irodalom – vagy általában véve a tömegkultúra – ellenfele ezen a ponton kénytelen a művészet *kognitív értékére* apellálni: az autonóm műalkotások kibillentenek minket az intellektuális nyugalmunkból, újrendezik a világról és önmagunkról szóló ismereteinket, s így végső soron valódi új tudáshoz segítenek hozzá bennünket. Feltehetőleg nem tételes, propozicionális tudásról van szó (bár a művészetfilozófiában ennek az álláspontnak is vannak képviselői), mint inkább praktikus, *know-how* jellegű, vagy fenomenális tudásról. Mondjuk így: az értékes művek olvasójaként megismerem, milyen a szövegben foglalt sajátos – számomra idegen – perspektívából szemlélni a világot. A bűnügyi irodalom ellenfelének azonban el kell tudnia magyarázni, hogy a detektívregények (és a rokon zsánerek) műfaji konvenciói miért *zárják ki*, hogy az olvasó ténylegesen új tudásra tegyen

szert az ilyesféle művek tapasztalata során. És ez nem könnyű feladat. Ugyan mi okunk lenne azt feltételezni, hogy egy analitikus detektívregény soha nem képes újszerű rajzát nyújtani a fennálló hatalmi viszonyoknak, vagy hogy egy *hard-boiled* krimi nem nyithat meglepően gazdag perspektívát valamelyik leltűnt történelmi korszak (vagy akár a jelenkor) társadalmi-politikai valóságára? Mi szól amellett, hogy a titokszerkezet és a nyomozás színrevitelének követelménye szükségképpen kizárja sajátos világérzékelési módok artikulációját?⁹ Ezek persze költői kérdések: a bűnügyi irodalom számtalan klasszikus és modern műve pontosan így jellemezhető.¹⁰

Másrészt: a fenti leírásból – emlékszünk: papírmásé-figurák mozgatása, sablonos regényszerkezet, az egyedi stílus hiánya, „ponyvaüzű” dialógusok és jelenetek, olcsó pszichologizálás, hatásvadász fordulatok, naiv világkép, felületes és félrevezető társadalomrajz – csupán a bűnügyi irodalom leggyengébb alkotásaira ismerhetünk rá. (És számos rossz „szépirodalmi” alkotásra.) Vajon kinek jutna eszébe a trubadúrköltészetet vagy a klasszicista drámát a leggyengébb művei alapján megítélni? Talán mondanom sem kell, hogy e furcsa jelenség hátterében javarészt történelmi okok állnak. A bűnügyi irodalom fent

⁹ Van, amit valóban kizár. A szabályos, *műfaji* krimi tényleg nem képes artikulálni a szubjektum feloldódásának tapasztalatát a világ értelem- és jelentésnélküli tényeinek kavargásában vagy felmutatni a tapasztalat nyelvi rögzítésének kudarcát a disszemináció folyamatában. (Bár a *hard-boiled* tradíció klasszikusai néha mintha valami ilyesmivel is kacérkodnának. Ezt az állítást itt nem tudom igazolni.) A narratív szerkezet teljes lebontását, az értelemadás lehetőségének kisiklását vagy a fikciós szintek szubverzív egymásra nyitását a zsáner konvenciói valóban nem teszik lehetővé. Korábbi terminológiánkkal: mindezek a bűnügyi műfajok szempontjából kontrasztterd lehetőségek. (És éppen ezért képezhetik fontos részét a posztmodern anti-detektívregények és a különböző műfaji hibridek poétikájának.) Ám ha azt állítjuk, hogy a műalkotás csak akkor rendelkezhet kognitív értékkel, amennyiben valamilyen módon színre viszi a nyelvi megelőzöttség tapasztalatát, vagy irodalmi eszközökkel leleplezi a „centrális szubjektum” illúzióját, akkor a kognitív érték elfogadhatatlanul szűk koncepciójával dolgozunk.

¹⁰ Lásd Alan H. Goldman példáit: GOLDMAN, „The appeal of the mystery”. Érdemes megjegyezni: a fenti esztétikai vádpontok a detektívregény-tradíció *belül* zajló vitákban is rendre előkerülnek. A *hard-boiled* krimi hívei szokás szerint a „mesterkelt” dramaturgiát, a valóságbrázolás hiányát, a nyomozás „tét nélküliségét” és a stilisztikai gyengeségeket kéri számon az analitikus detektívregényeken. Lásd például Varga Bálint szavait: „Agatha Christie nem is krimit ír. A Miss Marple-történetek tüneményes logikai feladványok, de laboratóriumi körülmények között állítanak elő laboratóriumi bűncelekményeket, amelyeknek semmi közük nincs a valósághoz. Agatha Christie egy kétszemélyes társasjáték, de nem krimi. [...] Attól, hogy Miss Marple leleplezi a nyolcadik inast a kilencedik kastélyban, senki nem lesz boldogabb, semmi nem lesz jobb, és ad absurdum attól sem lesz jobb, hogy Poirot leleplezett valamit.” VARGA Bálint, „A magyar nyomozó ritkán hiteles: VARGA Betti interjúja”, *Kötvefűzve blog*, hozzáférés: 2023.04.01, <https://kotvefuzve.reblog.hu/varga-balint-interju-agave>.

elképzelt ellenfelei lényegében ugyanazokat az érveket visszhangozzák, mint amelyeket a 20. század folyamán a tömegkultúra kritikusai megfogalmaztak a „tömegművészet” alkotásaival (*mass artworks*) szemben – Dwight MacDonalddtól Clement Greengbergen és Robin G. Collingwoodon át Theodor W. Adornóig és Max Horkheimerig és másokig. Ezt a vitát itt felesleges feleleveníteni.¹¹ Számunkra csupán a tanulság érdekes: mivel a tömegkultúra kritikusait nem önmagában véve az esztétikai érték kérdése érdekelte, hanem az, hogy milyen hatást gyakorol a kulturális piac működése az „autonóm művészet” eszményére, ezért tisztán fogalmi elemzés segítségével nem lehet igazságot tenni az álláspontok között. Ha valakinek van egy erős víziója, amely egy adott műfaji konvenciórendszer stabilitását az olvasók feltételezett (piaci) igényeinek kiszolgálásával magyarázza, ez utóbbit pedig összeegyeztethetetlennek tekinti a művészi „igazságkeresés” természetével vagy az autonóm művészeti tevékenység lényegével, nos, ezt a személyt egyetlen pillanatra sem fogja megingatni, ha rámutatunk: nem tartalmaz fogalmi ellentmondást, hogy egy műfaji alkotás megfeleljen az aktuális olvasóközönség elvárásainak, *ugyanakkor* esztétikailag értékes legyen (hiszen állítása szerint „tendenciaszerűen” mégiscsak ez a helyzet), vagy ha felhívjuk a figyelmét arra a történeti tényre, hogy a kérdéses műfajon belül jócskán születtek ilyen művek (ezek szerinte legfeljebb kivételek, ami nem érinti a kulturális folyamatok rendszer szintű működését). Természetesen nem azt állítom, hogy ezek a gondolatmenetek immunisak lennének a cáfolatra. Csupán annyit mondok, hogy a krimi másfél évszázada tartósan alacsony kulturális presztízsét olyan elméleti konstrukciók alapozták meg, amelyeknek eredetileg nem a műfaji alkotások esztétikai értékének problémája állt a középpontjában, ezért nem is ebből az irányból lehet vitába szállni velük. Egyszerűen fogalmazva: ezeknek a teóriáknak nem a detektívregényekről volt mondandójuk, hanem a *tömegtermelésben készülő ócska detektívregényekről*. És arról, hogy a piaci viszonyok kontextusában hogyan alakult át az olvasó helyzete: hogyan változott autonóm művészet-befogadóból pusztán kulturális termékek és árucikkek „fogyasztójává”.

Tegyük hozzá: amikor az imént a krimi „tartósan alacsony kulturális presztízséről” beszéltem, nem fogalmaztam pontosan. Hiszen az az erős ellenállás, amelyet a detektívregények a professzionális irodalomértelmezők-

¹¹ Megtettem máshol, lásd: BÁRÁNY Tibor, „Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában”, *Magyar Filozófiai Szemle* 62, 1. sz. (2018): 130–162; BÁRÁNY Tibor, „Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában”, in *A művészetől a tömegkultúráig*, szerk. ÓLAY Csaba és WEISS János, 37–59 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2014); BÁRÁNY Tibor, „Szépirodalom vs. lektűr: Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről”, *Holmi* 23, 2. sz. (2011): 249–270.

ből és a művészettheoretikusokból eredetileg kiváltottak, mára már nagyjából a múlté. A bűnügyi irodalom műfajai – vagy legalábbis a *klasszikus* alkotások – lassanként bekerültek a magaskulturális kritériumkánon(ok)ba. Szinte törvényszerűen lezajló folyamatról van szó. Ha egy irodalmi műfaj képes intézményesülni (kialakul egyfajta „műfajtudat”, ami visszahat a szövegek felépítésére, létrejönnek a megfelelő szakmai médiumok, testületek, díjak, megszilárdul a művek értelmezéséhez és értékeléséhez szükséges kritikai protokoll, és így tovább),¹² előbb-utóbb a zsáner kulturális presztízse is emelkedni kezd. Természetesen ez az átrendeződés az egyes nemzeti kultúrák közegében más és más tempóban ment végbe. Nagy-Britanniában, Franciaországban és az Egyesült Államokban már a 20. század első évtizedeiben lezajlott a detektívirodalom intézményesülése;¹³ Magyarországon mintha éppen mostanában lennének tanúi valami hasonlónak.¹⁴

Egy szó, mint száz: ha nincs rá *előzetes* okunk, hogy a krimiket esztétikai szempontból értéktelennek tartsuk – például mert nem gondoljuk úgy, hogy a művészet kognitív/episztemikus funkcióját kizárólag a radikálisan eredeti művek lennének képesek kiteljesíteni, vagy hogy a kulturális önképünk fenntartásához szükség lenne az autonóm művészet és a „piac” kibékíthetetlen ellentétének feltevésére –, akkor megfordíthatjuk az érvelés irányát. Ahelyett, hogy bizonyítékokat keresgéljünk a műfaji krimi silányságára, és hibaelméletet dolgoznánk ki a zsáner népszerűségének magyarázatára, azaz a *modus tollens* útját járjuk, a *modus ponens* irányát is választhatjuk.

Az analitikus művészetfilozófus, Alan H. Goldman pontosan ezt teszi.¹⁵ Állítása szerint a krimi népszerűségének egyszerűen az a legészszerűbb ma-

¹² KÁLAI Sándor, „Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi?”, in *Első magyar krimifesztivál*, szerk. SZ. MOLNÁR Szilvia, CSERHÁTI Éva, KÁLAI Sándor és VARGA Bálint, 203–214 (Veszprém: Magyar Krimiszemle, 2023).

¹³ Uo., 204.

¹⁴ Nemes Z. Mária szerint a krimi kulturális „felértékelése” már jóval korábban, a prózafordulat idején megkezdődött. A korszak szerzői és nagy hatású kritikusi ugyanis felismerték, hogy a detektívregény-szerkezet és a nyomozás mint nyelvi praxis a „poétikai-ideológiai önreflexió lehetőségeként kínálkozik” az újfajta írásmód számára (lásd „a magaskulturális epokhé segítségével kisajátított krimielemelek” szerepét Tandori Dezső, Lengyel Péter, Nádas Péter és mások szövegeiben) – ezzel mintegy beemelve a bűnügyi irodalom bizonyos alkotásait a figyelemre érdemes kulturális produktumok körébe. A műfaji krimi így legalább *ellenpontként* és *történeti előzményként* megjelenhetett a professzionális irodalomértelmezés horizontján, szemben például a spekulatív fikció zsánereivel. NEMES Z. Mária, „Spekulatív hibridek: A magyar prózapoétika spekulatív mutációja a kétezzer-tízes években”, in *Reáliák. A magyar próza jelene*, szerk. DECZKI Sarolta és VÁSÁRI Melinda, 28–46 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021), 33–35.

¹⁵ GOLDMAN, „The appeal...”.

gyarázata, hogy a jó krimik valódi esztétikai értékkel bírnak. Az olvasók azért vásárolnak detektívregényeket, szociokrimiket és bűnregényeket, mert ezek a könyvek jók, pontosabban szólva: nagyjából annyi esély van rá, hogy jók legyenek, mint bármely más „szépirodalmi” kötet esetében. És ha ez így van, akkor a krimi tesztként szolgálhat az esztétikai érték különböző filozófiai elméletei számára: az elemzés akkor plauzibilis, ha elfogadható magyarázatot ad a bűnügyi irodalom népszerűségére.

Írásom második részében röviden bemutatom, milyen elméletet dolgozott ki Goldman a műalkotások esztétikai értékéről,¹⁶ és megvizsgálom, hogy az elemzés valóban kiállja-e a detektívirodalom próbáját.

2. ÉRTÉK, ÉLVEZET, ÉRTELMEZÉS

James Shelley szellemes diagnózisa szerint az analitikus művészetfilozófusok egészen a legutóbbi időkig az esztétikai érték „alapértelmezett elméletéből” indultak ki.¹⁷ Ezt úgy kell elképzelni, mint a számítógépünk „gyári beállításait”: bizonyos programokat nem használunk, mások helyére újakat telepítünk, folyamatos átalakításokkal „személyre szabjuk” a gép működését (értsd: filozófiai céljainkhoz igazítjuk az elméletet), de az alapstruktúrán nem változtatunk. Ez történt az analitikus művészetfilozófiában is a 2010-es évekig: a szerzők kitartóan bővítették-módosították az esztétikai érték „alapértelmezett elméletét”, s igyekeztek megoldani a folyamatosan felmerülő újabb és újabb problémákat; ám nem léptek ki az eredetileg kijelölt teoretikus keretek közül. (Az újabb fejleményekről, a vita legfrissebb fejezeteiről sajnos ebben az írásban nem tudok beszámolni.)

Az esztétikai érték „alapértelmezett elmélete” hozzávetőleg a következő elemekből áll.¹⁸ (I) *Formalizmus*: a műalkotások esztétikai értékét a műalkotások perceptuális (vagy kvázi-perceptuális) tulajdonságaira kell visszavezet-

¹⁶ Alan H. GOLDMAN, „The experiential account of aesthetic value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 3 (2006): 333–342, <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2006.00211.x>.

¹⁷ SHELLEY, James, „The default theory of aesthetic value”, *The British Journal of Aesthetics* 59, no. 1 (2019): 1–12, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayy044>.

¹⁸ Az esztétikai érték filozófiai problémájával kapcsolatban lásd a következő áttekintő tanulmányokat: Servaas VAN DER BERG, „Aesthetic hedonism and its critics”, *Philosophy Compass* 15, no. 1 (2020): 1–15, <https://doi.org/10.1111/phc3.12645>; James SHELLEY, „The concept of the aesthetic”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), ed. Edward N. ZALTA, hozzáférés: 2023.04.01, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>.

nünk. (Az alapértelmezett elmélet nem mond semmit arról, hogy milyen viszony van a művek perceptuális és esztétikai tulajdonságai között; ezt az üres helyet az egyes elméleteknek kell kitölteniük. Mint ahogyan azt sem határozza meg, hogy a javarészt verbális eszközökkel dolgozó művészetek, például az irodalom esetében hogyan kell értelmeznünk a *perceptuális tulajdonság* fogalmát.) (II) A műalkotásokat az általuk kiváltott esztétikai tapasztalat – a művek perceptuális vagy kvázi-perceptuális tulajdonságainak észlelése – ruhazza fel értékkel. A mű azért értékes, mert az esztétikai tapasztalat önmagában véve értékes tapasztalat. (Azt, hogy a szó szoros értelmében *maguk a művek* rendelkeznek-e értékkel vagy az általuk kiváltott esztétikai tapasztalatok, szintén a konkrét elméleteknek kell eldönteniük.) (III) *Hedonizmus*: az esztétikai tapasztalat azért értékes tapasztalat, mert esztétikai élvezetet foglal magában. Egyszermind az esztétikai cselekvések normativitása is erre vezethető vissza. Azért vagyunk motiváltak abban, hogy műalkotásokat értelmezzünk és értékeljünk (*appreciation*), tehát azért van indokunk (*reason*) művek társaságát keresni, mert szeretnénk maximalizálni az esztétikai élvezetet. (Az „alapértelmezett elmélet” nem árul el semmit a műalkotások kognitív, morális, művészettörténeti stb. értékéről; a konkrét elméletekre hárul a feladat, hogy tisztázzák, milyen szerepet tölthetnek be ezek az esztétikai érték magyarázatában.) (IV) *Univerzalizmus* az esztétikai ítéletek terén: az esztétikai tapasztalatnak a műalkotások helyes, azaz veridikus észlelésén kell alapulnia. Így az esztétikaiérték-elméletnek vagy tartalmaznia kell egy olyasféle összetevőt, mint amilyen a Hume-féle „igaz ítézés” normatív ideálja (a kellőképpen kifinomult észlelőképességgel bíró, ugyanakkor történetileg tájékozott, gyakorlott és előítéletektől mentes értelmező az a személy, aki a leghatékonyabban maximalizálhatja a műalkotás esztétikai élvezetét),¹⁹ vagy valamilyen más módon kell biztosítania az esztétikai tapasztalat és a tapasztalat tárgya közti kapcsolatot.

Goldman elemzése egyértelműen az „alapértelmezett elmélet” keretei közé illeszkedik. A szerző szerint egy műalkotás esztétikai értékét az határozza meg, hogy a mű mennyire képes *egyidejűleg* „mozgásba hozni” az összes mentális képességünket: feladatot adni a megismerőképességnek (*cognition*) és az észlelésnek (*perception*), lefoglalni a képzeletet, továbbá sokrétű érzelmi tevékenységre sarkallni a befogadót (*affective capacity*). Az értékes műalkotások megértése és értékelése (*appreciation*) során ezek a mentális „fakultások” aktívan együttműködnek, hogy feltárják a mű reprezentációs, formai és expresz-

¹⁹ Lásd a *locus classicus*: HUME, David, „A jó ízlésről”, ford. TAKÁCS Péter, in David HUME, *Összes esszéi I.*, Mesteriskola, 222–244 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992).

szív elemeinek gazdag jelentésviszonyait.²⁰ A műalkotások értéke végső soron az általuk kiváltott esztétikai tapasztalatban rejlik, ami nem hasonlít semmilyen más hétköznapi tapasztalathoz, és pontosan ez adja az értékét. Konkrétabban: az a jellegzetes öröm, amelyet akkor élünk át, amikor a mű egyszerre minden mentális képességünket mozgósítja (majd pedig tényleg rábukkanunk a feltételezett komplex jelentés-összefüggésekre), illetve az a lehetőség, hogy az esztétikai tapasztalat tartalmát „továbbgondoljuk” (például feltegyünk fontos morális kérdéseket), vagy hogy a mű fiktív világát összevessük a saját világgunkkal.²¹

Anélkül, hogy elmerülnénk a részletekben, jegyezzük meg a következőket. Goldman elmélete megőrzi az „alapértelmezett elmélet” talán legfontosabb elemét: a műalkotások esztétikai értékét az esztétikai tapasztalat minőségére vezeti vissza (lásd II). Az is nyilvánvaló, hogy a szerző az elemzésben kitüntetett szerepet szán a műalkotások perceptuális tulajdonságainak (lásd I) – bár az már kevésbé egyértelmű, hogy pontosan hogyan is írná le az esztétikai tapasztalatszerzés folyamatát.

Goldman a 2006-os írásában számot vet a jól ismert ellenvetéssel: mivel a műalkotásoknak lehetnek olyan *esztétikai* tulajdonságaik, amelyek nem közvetlenül érzékelhetők, ugyanakkor hatást gyakorolnak a mű értékére, ezért az esztétikai értéket nem vezethetjük vissza teljes egészében a perceptuális esztétikai tapasztalatra. Ilyen tulajdonság például az eredetiség (gondoljunk csak a hamisítványokra) vagy a művészettörténeti jelentőség. Vagy akár az, hogy a műalkotás morális és politikai „üzenete” a későbbiekben komoly hatást gyakorol a hétköznapi életünkre. (Esetleg a szó szoros értelmében megváltoztatja a világnézetünket: másképpen észleljük a minket körülvevő tárgyakat, személyeket és eseményeket, mint annak előtte.) Értsük jól: ezek a hatások az esztétikai tapasztalatból származnak, de nem képezik *részét* annak – hiszen a kérdéses gondolatok, ítéletek, elhatározások, érzések a mű befogadása *után* születnek meg bennünk. Goldman három stratégiát ajánl az ellenpéldák semlegesítésére.

Az egyik lehetőség, hogy az esztétikai tapasztalat fogalmát kellőképpen tágan értjük: nem ugyanazt az élményt éli át a befogadó, ha tudja, hogy hamisítvánnyal van dolga, mint akkor, ha nem tudja – jóllehet a tapasztalat perceptuális tartalma azonos. (Ugyanez áll a történeti jelentőséggel kapcsolatos, illetve a mű létrejöttének kontextusára vonatkozó ismeretekre is: ezek ténylegesen befolyásolják, hogyan észleljük a tárgy perceptuális tulajdonsága-

²⁰ GOLDMAN, „The appeal...”, 263; GOLDMAN, „The experiential...”, 334.

²¹ GOLDMAN, „The appeal...”, 264.

it, és milyen jellegű esztétikai tapasztalatot élünk át.) Hiszen az esztétikai tapasztalat minőségéért nem csupán a percepció felel, hanem egyszerre az összes mentális „fakultás”. Goldman maga is elismeri, hogy ez kissé egyszerű megoldása a problémának. Ha minden olyan részletet beépítünk az esztétikai tapasztalat fogalmába, amely gondot okozhat a magyarázatunk számára, ezzel az elemzésünk semmitmondóvá válik.²²

A második lehetőség, hogy azt állítjuk: a történeti jelentőség és a fontos politikai vagy morális „üzenetek” közvetítése valóban értékkel ruházhatja fel a műalkotásokat, ez azonban nem esztétikai érték. Egy műalkotás morális (politikai stb.) tartalma kizárólag abban az esetben releváns az esztétikai érték szempontjából, ha ténylegesen hatást gyakorol a tapasztalat minőségére. Ha gazdagabbá teszi az élményt: „mozgásba hozza” a kognitív fakultásunkat és vele együtt a többi, vagy épp elszegényíti: elvonja a figyelmünket a mű esztétikai tulajdonságairól, lefojtja a képzeletünk működését, illetve megakadályozza, hogy érzelmileg megfelelően reagáljunk a cselekmény fordulataira.²³

A harmadik stratégia: kétségbe vonhatjuk, hogy a műalkotásoknak tényleg lennének olyan hatásai, amilyenekről az ellenvetés megfogalmazója beszél. Goldman úgy gondolja, hogy a műalkotásokból a legritkább esetekben tanulunk olyasmit, amit ne tanulhatnánk meg más forrásokból; mondjuk történelemkönyvekből, politikai elemzésekből vagy morálfilozófiai traktátusokból. Azt pedig végképp nem hiszi, hogy a művészet a szó szoros értelmében megváltoztathatná a „világnézetünket”: azt, ahogyan a körülöttünk lévő világot látjuk vagy érzékeljük.²⁴ Nem is ebben áll az esztétikai értéke; hanem abban, hogy képes olyan módon feladatot adni *egyszerre az összes* mentális képességünknek, amilyen „kihívással” az életünk más területein nem találkozunk. Goldman nem árulja el, hogy szerinte melyik a legjobb stratégia, de azt állítja, hogy bármelyiket követve hatékony választ adhatunk az ellenvetésre.

A szerző az elemzés során többé-kevésbé kerüli az „élvezet” szó használatát (lásd III). Nem véletlenül. Talán abban bízunk, hogy így nem kell szembenéznie az esztétikai hedonizmussal szemben megfogalmazott hagyományos ellenvetésekkel. Mindazonáltal nem nagyon lehet nem hedonista módon értelmezni azt, amit az esztétikai tapasztalat jellegzetességeiről mond. A műalkotások megismerése „intenzív és gazdag” élmény; a mentális képességeink együttes működése és közös „feladatmegoldása” sajátos örömet okoz a befogadónak. Akárhogy kerülgetjük a forró kását, itt bizony az esztétikai élvezetről

²² GOLDMAN, „The experiential...”, 337.

²³ Uo., 338.

²⁴ Uo., 339.

van szó: ez a tapasztalat végső soron azért értékes, mert nekünk jó átélni. A hedonizmus abban különbözik az esztétikai érték többi „tapasztalati” elméletétől (*value empiricism* vagy *value experientialism*), hogy az esztétikai tapasztalat értékét annak „élvezetes” fenomenológiai karakterében ragadja meg, nem pusztán annyit állít, hogy az esztétikai tapasztalat *önmagában véve* értékes. (Ami miatt „proattitúddal” viszonyulunk hozzá, ahogy a filozófusok mondják; azaz úgy ítéljük meg, hogy érdemes átélni.) Goldman szóhasználata inkább az előbbire utal: az esztétikai tapasztalat sajátos élvezettel jár, amely természetesen különbözik az „egyszerű” élvezetektől (mint például egy ízlélménytől vagy más testi tapasztalattól).²⁵ Nem véletlen, hogy a szakirodalom a szerző elméletét a hedonista elméletek között tartja számon;²⁶ hiába nem használja Goldman ezt a címkét.

Ami az esztétikai ítélet normatív sztenderdjeit illeti (IV), Goldman ezen a téren sem távolodik el az „alapértelmezett elmélettől”. Egyfelől ugyan kijelenti, hogy a műalkotások tulajdonságait nem feltétlenül ugyanolyan módon érzékelik az egyes befogadók (legyenek akár egyforma mértékben „igaz ítések”).²⁷ Másfelől viszont azt állítja, hogy az esztétikai tapasztalat természete révén *egy partikuláris tárgy* tapasztalata, és ha elválasztanánk a tapasztalatot az intencionális tárgytól (amely okságilag felelős a tapasztalat sajátos tulajdonságaiért), akkor nem tudnánk magyarázatot adni az értékére.²⁸ Következésképpen mégiscsak az „igaz ítések” konszenzuális ítélete állítja be az ízlés helyes mércéjét; persze azzal a fontos kiegészítéssel, hogy időnként *többféle*, egyformán érvényes konszenzus is létrejöhet. Goldman felfogásában az interpretáció nem más, mint a művek tulajdonságainak magyarázata. A kritikusnak mint nyilvános értelmezőnek az a feladata, hogy megmutassa, hogyan járultak hozzá a műalkotás elemei a különböző mentális képességeink mozgósításához, illetve esetenként hogyan vall kudarcot a mű ezen a téren, ezzel segítve az olvasót saját esztétikai tapasztalatának elmélyítésében.²⁹

Hogyan alkalmazható ez az esztétikaiérték-elmélet a krimi esetére? Hogyan mozgósítják a jó detektívregények *egyszerre az összes* mentális képességünket? A klasszikus analitikus krimi a hagyományos értelmezés szerint egyfajta interpretációs versenyt visz színre az olvasó és a detektív (pontosabban: az implicit szerző) között. A műfaji konvencióknak megfelelően a szöveg világa maximálisan interpretálható: minden részletnek valahogyan illeszkednie

²⁵ Uo., 334.

²⁶ Lásd például: VAN DER BERG, „Aesthetic hedonism...”, 12, 2. jegyzet.

²⁷ GOLDMAN, „The experiential...”, 333, 340.

²⁸ Uo., 339–340.

²⁹ Uo., 333; GOLDMAN, „The appeal...”, 264–265.

kell a megfejtésként feltáruló végső narratívához, akár félrevezető nyomként, akár a helyes magyarázatba beépítendő elemként. A jól megírt detektívregény jelentős mértékben lefoglalja az olvasó *kognitív kapacitásait*: folyamatosan értékelnünk kell a szövegbeli nyomokat, a nyomozás története során felmerülő információkat és magának a „második történetnek” a cselekményelemeit, hogy eljussunk az „első történet” (a gyilkosság története) helyes rekonstrukciójához, lehetőség szerint hamarabb, mint a mesterdetektív. De vegyük észre – hangsúlyozza Goldman –, hogy nem pusztán rejtvényfejtésről van szó!³⁰ Hiszen az olvasó nem a legjobb megfejtést vagy a legteljesebb narratív magyarázatot keresi, hanem azt, amelyik *esztétikai szempontból* a legerősebb. Azaz amelyik a leginkább illeszkedik a mű szerkezetéhez és a szövegvilág belső törvényszerűségeihez. Az olvasó nem azt kérdezi, hogy „mi a rejtély megoldása?”, hanem azt, hogy „hogyan jött rá a detektív a rejtély megoldására?”, és ez mennyiben van összhangban mindazzal, amit a szövegben olvastunk. Az élvezet nem a rejtvény megfejtéséből ered, pláne nem abból a gondolatból, amit a rejtvény megfejtése *szimbolizál* (tudniillik, hogy az igazság győzedelmeskedik, a világrend egyensúlya helyreáll, a ráció visszaszerzi az irányítást az események felett), hanem az értelmezés folyamatából. Az interpretációs vetélkedés során az olvasót a műfaji konvenciók ismerete is segíti: a detektívvel szemben ő pontosan tudja, hogy az ilyen regényekben milyen elbeszélői technikák révén szokás félrevezetni a befogadót, melyik cselekményelemnek mi a jelentősége a teljes mű kontextusában, vagy hogyan működik az implicit szerző sajátos észjárása – aminek már végképp nincs semmi köze a logikai feladványok megfejtéséhez.³¹

³⁰ GOLDMAN, „The appeal...”, 266–267.

³¹ Ennek ellenére a bűnügyi irodalom professzionális értelmezői mind a mai napig gyakran hivatkoznak az analitikus krimi „rejtvényfejtő” jellegére. Lásd például a következő megálapításokat: „Klasszikus detektívtörténeten a bűnügyi történetnek azt a típusát értem, amelynek cselekménye [...] a rejtélyt (általában gyilkosságot) feltáró nyomozó racionális, logikus okoskodásán alapul – vagyis az izgalmak, a kalandok (nemcsak a befogadó számára) elsősorban intellektuális természetűek.” BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 15. „A rejtélyközpontú detektívregényekben a gyilkosság mindenekelőtt egy feladvány, egy megoldásra váró rejtély. S egy feladvány annál izgalmasabb, s egyúttal annál szórakoztatóbb is, minél nagyobb kihívást jelent a számunkra, minél jobban megdolgoztatja a (Poirot által oly gyakran emlegetett) szürkeagy-sejtjeinket.” BÉNYOVSKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007), 82. „Az író által feladott rejtvény megfejtésének vágya az olvasás igénye elé helyeződik még a klasszikus krimik és klasszikus olvasók esetében is.” MIKLÓS Ágnes Kata, *Bűnös szövegek: Bevezetés a detektívtörténetekbe* (Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2009), 31.

Az interpretáció folyamata más mentális képességeket is mozgósít. Az olvasónak *el kell képzelnie* azt az elbeszélői struktúrát, amely a legnagyobb esztétikai élvezetet okozza, és hiánytalanul magában foglalja a szöveg korábban megismert elemeit.³² Jó esetben a detektív által előadott végső narratív magyarázat egybeesik azzal, ahogyan az olvasó a mű esztétikai formáját észleli, máskülönben művészi kudarccal van dolgunk. Mi több, ez az imaginációs folyamat kvázi-perceptuális természetű: magunk elé kell képzelnünk a történelemekből és vizuális reprezentációkból összeálló szerkezetet.³³

Természetesen a jó detektívregények jóval közvetlenebb módon is mozgósítják a képzeletünket és az észlelőképességünket. Annak érdekében, hogy sikerrel beszálljunk az értelmezési versenybe, olvasás közben *képzeletben azonosulnunk kell* mind a szereplők, mind az implicit szerző perspektívájával. Goldman „azonosuláson” feltehetőleg csak annyit ért, hogy képesnek kell lennünk az imagináció révén rekonstruálni a figurák szándékait, vágyait, késztetéseit, világerzékelésük módját; tehát általában véve azt, hogy mi zajlik a „fejükben”. A megfelelő befogadói mechanizmusok – empátia, szimpátia, szimuláció – alkalmazása nélkül a szöveg megértésének elemi szintjéig sem juthatnánk el. Mindez persze trivialis; szinte bármely elbeszélő műre igaz, hogy a cselekmény megértése érdekében képesnek kell lennünk belelátni a szereplők mentális működésébe, ehhez pedig túl kell lépni a szöveg explicit tartalmán. A detektívregények azonban *többszörös identifikációt* kívánnak az olvasójuktól: nem pusztán az egyes szereplők és a narrátor perspektívájával kell azonosulnunk, hanem a tettes fejével gondolkodó nyomozó nézőpontjával is, amellet, hogy mindvégig az implicit szerzőre vonatkozó ismereteink fényében olvassuk a szövegbeli nyomokat (azt kérdezve magunktól: „hogyan szokta alkalmazni a szerző a műfaji konvenciókat?”).³⁴ Goldman szerint a detektívregény esztétikai formájához és stilisztikai sajátosságaihoz kvázi-perceptuális úton férünk hozzá, ezért a jó krimik – akár csak az esztétikailag értékes műalkotások általában véve – az észlelőképességünket is „mozgásba hozzák”.³⁵ (Mint fentebb jeleztem, nem könnyű feladat elmagyarázni, pontosan milyen értelemben is perceptuálisak az *irodalmi alkotások* esztétikai tulajdonságai – jöllehet az „alapértelmezett elmélet” szerint éppen ezek tennék az esztétikai tapasztalatot *esztétikaivá*. Goldman sem jut sokkal előrébb a problé-

³² GOLDMAN, „The appeal...”, 266.

³³ Uo.

³⁴ Uo., 267–268.

³⁵ Uo., 270.

ma megoldásában, amikor a narratív szerkezet vagy a mű formájának *kvázi*-perceptualitását hangsúlyozza.)

A jó detektívregények továbbá *érzelmi* értelemben is „lefoglalják” az olvasójukat: az elbeszélés tartalma (lásd a szereplők helyzetét, sorsfordulatait), dramaturgiai szerkezete (feszültségkeltés, a befogadó félrevezetése stb.) és esztétikai formája egyaránt változatos érzelmi reakciókat hív elő belőlünk.³⁶ Ezen érzelmek jelentős része *morális érzelem*. Túl azon a triviális tényen, hogy a narratív művek elemi szintű megértése szinte mindig előfeltételezi a *néző/olvasó* megfelelő morális érzelmi reakcióját,³⁷ a detektívregények *folyamatos morális reflexióra* készítetik az olvasójukat. Az értelmezési verseny jegyében megpróbálunk a bűnelkövető fejével gondolkodni; igyekszünk megérteni a sajátos etikai kódex szerint cselekvő *hard-boiled* magánhekusok viselkedését; továbbá rekonstruáljuk a regény világképét, aminek keretében levezetjük a szövegből azokat az implicit tematikus tartalmakat, amelyekből kirajzolódik a fennálló társadalmi viszonyok és hatalmi struktúrák morális-politikai bírálata; és így tovább.³⁸

Bár Goldman nem említi, de érdemes felhívni rá a figyelmet: ha a morális szempontok valóban ilyen központi szerepet játszanak a detektívregény értelmezésében, akkor meg kell engednünk azt a lehetőséget, hogy bizonyos esetekben a krimik morális „hibái” esztétikai „hibákhoz” vezessenek. (Ezt az álláspontot az analitikus művészetfilozófiában „mérsékelt moralizmusnak” nevezik; mások közt a már említett Noël Carroll az egyik képviselője.) Példának okáért, ha egy szociokrimiben a nyomozók következetesen nem adnak hitelt annak, amit az elnyomott társadalmi csoportokhoz tartozó szereplők mondanak, illetve a regény nem teszi hozzáférhetővé az ő sajátos perspektívájukat, akkor ezzel az „első történet” rekonstrukciója, s végső soron a mű esztétikai formája szenved csorbát. Ellenpéldaként lásd J. K. Rowling – Robert Galbraith álnéven megjelent – regényeit, amelyekben rendre az „episztemikus igazságtalanság” felszámolása válik a sikeres nyomozás zálogává és kulcsmozzanatává.³⁹

Összefoglalva: ha az analitikus művészetfilozófia hagyományos útján indulunk el, és a műalkotás értékét az esztétikai tapasztalat minőségére vezetjük vissza, akkor valóban nincs okunk feltételezni, hogy a jó krimik ne lennének

³⁶ Uo., 268–269.

³⁷ Ezzel kapcsolatban lásd Noël Carroll nagy hatású tanulmányát: Noël CARROLL, „Moderate moralism”, in Noël CARROLL, *Beyond aesthetics*, 293–306 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.019>.

³⁸ GOLDMAN, „The appeal...”, 269–270.

³⁹ Az észrevételért szeretnék köszönetet mondani Réz Annának.

értékesek. Azaz Goldman esztétikaiérték-elmélete kiállja a bűnügyi irodalom próbáját. (Igaz, az elemzés elsősorban az analitikus detektívregényre koncentrál. Az értékelméleti tesztet azokkal a műfaji variánsokkal is érdemes volna lefuttatni, amelyekben jóval kisebb szerepet játszik a nyomozás folyamata és a fent emlegetett „értelmezési verseny”.) Az olvasók tehát valószínűleg nem tévednek – legalábbis ez a legészszerűbb hipotézis.

3. RÖVID ZÁRSZÓ: AHONNAN LÁTSZIK A KRIMI, ÉS AHONNAN NEM

Maradt azonban egy elvarratlan szál. Írásának végén Goldman maga is megjegyzi: a krimik egyetlen szempontból azért mégiscsak különböznek az „öntörvényű” irodalom alkotásaitól. A detektívregények általában nem hívnak életre egyformán elfogadható, inkompatibilis értelmezéseket. Hiszen a művek narratívája zárt, a végső megfejtés során minden részlet a helyére kerül, az implicit tartalmak levezetését pedig hozzávetőleg egyértelmű szabályok irányítják.⁴⁰ (Ez persze megint csak elsősorban az analitikus detektívregényre és közeli rokonaira igaz...) Félreértés ne essék: *abban a triviális értelemben* még a legegyszerűbb *whodunit* is többértelmű és többféleképpen értelmezhető, hogy eltérő interpretációs stratégiákkal a szöveg más és más jelentésaspektusait lehet megragadni. (Gondoljunk csak az analitikus detektívregények szemiotikai, pszichoanalitikus, feminista, posztkolonialista stb. értelmezéseire.) Abban az értelemben viszont a krimik – bizonyos krimik – valóban nem többértelműek, hogy egyazon értelmezői szótárat és keretelméletet használva ún. ártalmatlan nézetkülönbségekhez (*faultless disagreement*) jutnánk; vita esetén ilyenkor az egyik értelmezőnek igaza van, a másik pedig téved.

Az javasolom, különböztessük meg egymástól az interpretációs gyakorlatok kétféle modelljét. Goldman (és az analitikus művészetfilozófusok többsége) *gyakorlati szakemberként* tekint a professzionális irodalomértelmezőre. E felfogás szerint a kritikusnak – a *wannabe* „igaz ítéshoz” – az a feladata, hogy felhívja a figyelmünket a műalkotás tényleges esztétikai tulajdonságaira, és feltárja a mű hatásmechanizmusát, ezzel segítséget nyújtva az olvasónak az esztétikai élvezet maximalizálásában vagy a megfelelő esztétikai tapasztalat átélésében. (Már amennyiben a szóban forgó alkotás valóban alkalmas az ilyesmire. A kritikusnak az is a feladatai közé tartozik, hogy egyfajta minőségbiztosítási szakemberként eltántorítson bennünket a gyenge művek meg-

⁴⁰ GOLDMAN, „The appeal...”, 271.

vásárlásától.) A tisztán műfaji krimi ennek a gyakorlatnak az irányából jól látható.

A kritikust azonban *kreatív szakemberként* is elképzelhetjük, akinek az a dolga, hogy az irodalmi szövegek újszerű, egyedi értelmezésével álljon elő. Azaz olyat mondjon, ami a kompetens olvasónak nem feltétlen juthat az eszébe. Az ő szakértelme abban áll, hogy képes szakszerű eszközökkel feltárni az irodalmi alkotás tag értelemben vett jelentéspotenciálját (akár a mű kevéssé valószínű interpretációit is kiaknázva), egyúttal támpontot nyújtva az olvasónak a szöveg megértése során előállt termékeny értelmezési zavar ideiglenes feloldásához. Az így értett kritika illetékességi köre és érdeklődése leginkább azokra a művekre terjed ki, amelyek kellőképpen „többértelműek” ahhoz, hogy izgalmasan egyedi értelmezéseket hívjanak életre. A tisztán műfaji krimi ennek a gyakorlatnak az irányából jobbra láthatatlan.

Röviden: a bűnügyi irodalom presztízsét és a műfaji alkotásokra irányuló értelmezői figyelem intenzitását legalább annyira meghatározza, hogy a kulturális diskurzusok szereplői hogyan fogják fel a kritika feladatát, mint az, hogy mit gondolnak az esztétikai érték természetéről. És a két kérdés részben *független* egymástól.⁴¹

Szomorú hír: szemlátomást a krimi ügyében sem a művészetfilozófusok mondták ki az utolsó szót.

— HELIKON —

⁴¹ Megtörténhet, hogy valaki elfogadja Goldman elemzését (vagy az esztétikai érték valamelyik másik „tapasztalati” elméletét), ám hozzáteszi: a professzionális irodalomértelmezői gyakorlatnak egyszerűen nincs dolga *az összes* esztétikailag értékes műalkotással. Az esztétikai élmény privát esemény, az interpretációk ütköztetése viszont nyilvános tevékenység – és ez utóbbihoz „többértelmű” művekre van szükség. De ne legyünk igazságtalanok: általában a második kritikamodell hívei is az esztétikai értékre szoktak utalni, amikor a szöveg értelmezési lehetőségeinek „komplexitására” hivatkoznak. Ezzel viszont visszajutunk a korábbi problémáinkhoz: a művészet kognitív értékének kérdéséhez (a „kimeríthetetlen” művek *azért* értékesek, mert folyamatosan próbára teszik az interpretációs kapacitásainkat), vagy az esztétikai hedonizmus dilemmáihoz (az „összetett” alkotások *azért* értékesek, mert az általuk „kiprovokált” intenzív értelmezői tevékenység élvezetet okoz a befogadónak).

DORNBACH MÁRIA

Pepe Carvalho Sherlock Holmes nyomában

A spanyol krimi története

dornbach.maria@gmail.com
ORCID: 0009-0002-9274-739X

HELIKON

Pepe Carvalho in the Footsteps of Sherlock Holmes: The History of the Spanish Detective Story

Abstract

After the fall of the Franco dictatorship, Spanish crime novels represent the new realistic movement reflecting the changes and contradictions in society. The boom after the 90s is characterized by the diversity of the genre. The significant number of female crime writers reflects the role women have gained in Spanish society.

Keywords: crime novels, Spanish society, Franco, Manuel Vázquez Montalban, Eduardo Mendoza

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.3

A 20. századi Spanyolországban a Franco-diktatúra 1975-ös bukása olyan fordulópont volt, amely nagy lendülettel kinyitotta a szelepeket a kultúra, az irodalom területén is. Egyre népszerűbb lett a krimi mint társadalomkritikus, új realista regényműfaj, amelynek nem volt nemzeti hagyománya a spanyol irodalomban.

A polgárháború utáni évtizedekben elvétve jelentek meg – az éles szemű cenzúra jóváhagyásával – detektívregények, azok is elsősorban kizárólag külföldi, főleg amerikai és angol szerzőktől. A spanyol kritika az irodalmi kánon alsóbb rendű, „populáris” „tömegirodalom” kategóriájába sorolta ezt a műfajt,¹ a közönség pedig nemigen rajongott érte, mert „idegennek, külföldieskedőnek” tartotta, hiszen nem a hazai környezetet, a társadalmat foglalkoztató problémákat jelenítette meg. „Az utca embere nem fogadott volna el Gómez nevű felügyelőket, sem Rodríguez nevű bűnözőket [...] Vagyis minden jó Spanyolországon kívül történt, a Scotland Yard és az FBI testesítette meg a kizárólagos, valódi rendőri szervet [...] Ezért senki sem írt spanyol városokban játszódó, főleg nem kritikai felhanggal bíró, ma »fekete regénynek« nevezett művet. A cselekmények Angliában, az Egyesült Államokban, és néha Franciaországban játszódtak. Ezeken a hivatalosan korrupt helyszíneken lehetett elhelyezni a nagy »gangeket«, a zsebre dolgozó rendőröket, a megvesztegethető kormányzókat...”²

A SPANYOL DETEKTÍVREGÉNY MINT IRODALMI IRÁNYZAT A 70-ES ÉVEK UTÁN

A 70-es évek elején, a diktatúra puhulását követően a spanyol krimi irodalom első generációját alkotó korabeli neves spanyol írók tollából sorra jelentek meg detektívregények. Ezek a művek már a spanyol társadalomban zajló változásokra, ellentmondásokra reflektáltak, kivétel nélkül irodalmi igényességgel íródtak, ahol már nemcsak a bűnügyi sztori játszik kizárólagos szerepet, de legalább olyan fontos szempont a hiteles környezetábrázolás, a szereplők – elsősorban a nyomozást vezető felügyelő – gazdag jellemrajza, a nyelvi kidolgozottság, a szimbólumhálózat, a társadalmi és erkölcsi problémák megjelenítése, vagyis tükrözik a krimi műfajban bekövetkezett esztétikai értékváltást,

¹ Diego Ernesto PARRA SÁNCHEZ, „Sobre la existencia de una novela policíaca española: Un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos”, *Acta Hispánica* 20 (2015): 51–62, 52, <https://doi.org/10.14232/actahisp.2015.20.51-62>.

² Francisco GONZÁLEZ LEDESMA, „La prehistoria de la novela negra”, *Los cuadernos del norte* 41, no. 8 (1987): 10–13, 12.

melynek következtében a krimi kikerült a „gettósító műfajkategóriából”.³ A sokszor „hemingway-i kemény, társadalombíráló realizmus”, vagy az „egzisztencialista parabola” már nem csak Dashiell Hammet és Raymond Chandler krimijeiről mondható el,⁴ de egyre nagyobb hangsúlyt kapott a spanyol krimikben is.

A spanyol krimi egyik emblemikus írójának tartott Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003) első két *hard-boiled* bűnügyi történetének nem Spanyolország a színhelye, ezekben a külföldi klasszikusok sémáját követi. Az 1972-ben megjelent *Yo maté a Kennedy*⁵ (*Én öltem meg Kennedyt*) az Egyesült Államokban, az 1974-ben megjelent *Tatuaje*⁶ (*Tetőválás*) pedig Hollandiában játszódik. Megalkotja az excentrikus, cinikus, meghasonlott, az objektív ítélkezést megkérdőjelező, egyáltalán nem sematikus, mondhatni atipikus magánnyomozóját, Pepe Carvalhót, aki az ezt követően születő, Spanyolországban játszódó húsz kriminek is a hőse, s akinek kedvenc kedvtelése a főzés és a könyvek égetése, aki volt az illegális Spanyol Kommunista Párt tagja, aztán a CIA ügynöke. Conan Doyle-hoz hasonlóan Carvalhónak is van egy elválaszthatatlan segédje, Biscuter, a gyakorlatias titkár és szakács. A műfaj jellegéből adódóan a hermeneutikai kódot itt is az egyes bűntények és megoldásuk jelenti, ami viszont szorosán kapcsolódik a társadalmi kérdések nem elnagyolt bemutatásához. S ahogy a művek sorrendjét követve haladunk az időben, mindig aktuális problémákkal szembesülünk: a diktatúra bukása után 1977-ben megjelenő *A menedzser magányossága* (*La soledad del manager*)⁷ a demokratikus átmenet visszáságait, az új rendszert aláásni próbáló szélsőjobboldali csoportok felforgató tevékenységét mutatja be. Az 1979-ben publikált *Déltengerek* (*Los mares del sur*)⁸ fókuszában az ingatlanügyletekből meggazdagodott polgárság és a társadalom peremére szorultak közötti kibékíthetetlen ellentét, a gazdagok világát átszövő korrupció és a szegényekét meghatározó erőszak, és az ezekből fakadó bűncselekmény áll. 1981-ben jelenik meg az *Asesinato en el*

³ BÉNYEI Tamás, *A rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 6.

⁴ BÉNYEI Tamás, „Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága”, *Alföld* 60, 5. sz. (2009): 45–59, 54.

⁵ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas* (Barcelona: Planeta, 1972).

⁶ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Tatuaje* (Barcelona: Batlló, 1974).

⁷ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *A menedzser magányossága*, ford. PATKÓS Judit (Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 1987). Eredeti: *La soledad del manager* (Barcelona: Planeta, 1977).

⁸ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Déltengerek*, ford. PATKÓS Judit (Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 1982). Eredeti: *Los mares del sur* (Barcelona: Planeta, 1979).

*Comité Central*⁹ (*Gyilkosság a Központi Bizottságban*), amely az illegalitásból kiszabadult Spanyol Kommunista Párt útkereséséről szól, melynek ellentmondásait a szerző igencsak jól ismeri, lévén maga is kommunista. Az 1992-ben kiadott *Sabotaje olímpico*¹⁰ (*Olimpiai szabotázs*) leleplezi a barcelonai olimpia és a sevillai világkiállítás körüli visszaéléseket, nem kímélve olyan közismert közszereplőt sem, mint José Antonio Samaranch, a NOB egykori elnöke, akit nyíltan köpönyegforgató francóistának nevez, vagy János Károly király, akit tétova posztmodern királyként jellemez.¹¹ 1996-ban adja ki az *El premio*¹² (*A díj*) című regényét, amely az irodalmi díjak és a könyvkiadás visszasságain keresztül ad látélet a 80-as évek spanyol társadalmáról: korrupcióról, zsarolásokról, hivatali visszaélésekről.

A demokratikus átmenet idején, 1975-ben jelenik meg Eduardo Mendoza (1943) *La verdad sobre el caso Savolta*¹³ (*Az igazság a Savolta-ügyről*) című politikai krimije. A fegyvercsempészetből meggazdagodott katalán üzletember, Savolta és a szakszervezeti mozgalmakkal kapcsolatban álló újságíró gyilkosságát évekkel később, a bírósági tárgyalás tanúvallomásai alapján fejtik meg. Az *El misterio de la cripta embrujada*¹⁴ (*Az elvarázsolt kripta titka*) a 70-es évek Barcelonájába vezet. Flores felügyelő az elmegyógyintézetből kihoz egy névtelen, botcsinálta „nyomozót”, hogy segítsen feltárni egy rejtélyes esetet: a lazarénus apácák internátusából eltűnik több lány, aztán két nap múlva újra megjelennek, de nem emlékeznek semmire. A húsz évvel későbbi Barcelonában játszódik a *La aventura del tocador de señoras*¹⁵ (*Egy hölgyfodrász kalandjai*), amelynek főhőse szintén a névtelen „nyomozó”, aki a bolondokházát elhagyva fodrásznak áll, akaratlanul belesodródik egy menedzser meggyilkolásába, és az ügy első számú gyanúsítottja lesz. A felső tízezer mocskos machinációit leleplező krimi Agatha Christie-s, vagy Rejtő Jenő-s paródiába illő jelenettel zárul: együtt van a gyanúsítottak köre, mindenki bevallja a bűneit, aztán mindenki lő mindenkire... 2010-ben jelenik meg a *Riña de gatos*¹⁶ (*Macskaviadal*), amellyel még abban az évben elnyeri a rangos Planeta-díjat. Műfaját illetően politikai krimi, valós történelmi háttérrel. Egy fiatal angol művészettörténész

⁹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Asesinato en el Comité Central* (Barcelona: Planeta, 1981).

¹⁰ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Sabotaje olímpico* (Barcelona: Planeta, 1992).

¹¹ MONTALBÁN, *Sabotaje...*, 11.

¹² MONTALBÁN, *El premio* (Barcelona: Planeta, 1996).

¹³ Eduardo MENDOZA, *La verdad sobre el caso Savolta* (Barcelona: Seix Barral, 1975).

¹⁴ Eduardo MENDOZA, *El misterio de la cripta embrujada* (Barcelona: Seix Barral, 1978).

¹⁵ Eduardo MENDOZA, *La aventura del tocador de señoras* (Barcelona: Seix Barral, 2001).

¹⁶ Eduardo MENDOZA, *Riña de gatos* (Barcelona: Planeta, 2010).

1936 tavaszán, közvetlenül a polgárháború kitörése előtt Madridba érkezik, hogy megállapítsa egy állítólagos Velázquez-kép valóságát. A festmény Primo de Rivera barátjáé, értéke alapvetően befolyásolja a küszöbön álló politikai változásokat. A művészettörténész akaratlanul belekeveredik az aktuálpolitika mocskos játszmáiba. 2008-ban jelent meg a paródiának is beillő, áltörténelmi krimi, a *Pomponius Flatus különös utazása* (*El asombroso viaje de Pomponio Flato*).¹⁷ Jézus apját gyilkossággal vádolják, és az éppen Názáretbe vetődő római Pomponiusnak kell kiderítenie az igazságot.

A spanyol krimiirodalom első generációjának¹⁸ kiemelkedő alakja Francisco González Ledesma (1927–2015). 1984-ben jelenik meg a *Crónica sentimental en rojo*¹⁹ (*Érzelmes krónika vörösben*) című krimije, és még abban évben megkapja érte a Planeta-díjat. A regény a társadalmi osztályok közötti áthidalhatatlan szakadékot mutatja be. Ricardo Méndez személyében Ledesma is megalkotja krimijeinek morcos, kiábrándult, öreg felügyelőjét. Több kötet után jelenik meg a *Szomszédom a halál*²⁰ (*Una novela de barrio*). A helyszín ismét a 70-es évek Barcelonája, kirabolnak egy bankot, menekülés közben a rablók lelőnek egy kisfiút. Harminc év múlva megölik az egyik tettetést, társa elébe akar menni a sorsának, mert sejti, hogy őrá is sor kerül, ezért megöli azt, akit a gyilkossággal gyanúsít: a kisfiú apját. A regény elnyerte a bűnügyi regényeknek alapított rangos Premio Internacional de Novela Negra RBA nemzetközi díját. 2009-ben kerül a boltokba a *Halál Barcelonában*²¹ (*No hay que morir dos veces*), amelyben Méndez felügyelőnek három, egymástól függetlennek látszó gyilkosság és egy tervezett öngyilkos merénylet összefüggését kell kiderítenie. Utolsó regénye, a *Peores maneras de morir*²² (*A halál legrosszabb módzatai*) a 21. századi vadkapitalizmus, a prostitúcióval foglalkozó nemzetközi maffia kegyetlen világát ábrázolja, melyben az ember árucikké válik.

¹⁷ Eduardo MENDOZA, *Pomponius Flatus különös utazása*, ford. PÁL Ferenc (Budapest: Európa Kiadó, 2011). Eredeti: *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (Barcelona: Seix Barral, 2008).

¹⁸ Ehhez a generációhoz tartozik többek között: a baszk Bernardo ATXAGA (1951), *A magányos ember*, ford. PÁVAI PATAK Márta (Budapest: Patak Könyvek, 2006); Antonio MUÑOZ MOLINA (1956), *Tél Lisszabonban*, ford. MESTER Yvonne (Budapest: Ulpius-ház, 2003); *El invierno en Lisboa* (Barcelona: Seix Barral, 1987); José Ferrater MORA (1912–1991), *El juego de la verdad* (Barcelona: Destino, 1988).

¹⁹ Francisco GONZÁLEZ LEDESMA, *Crónica sentimental en rojo* (Barcelona: Planeta, 1984).

²⁰ Francisco GONZÁLEZ LEDESMA, *Szomszédom a halál*, ford. LATORRE Ágnes (Budapest: Kossuth Kiadó, 2014). Eredeti: *Una novela de barrio* (Barcelona: RBA Libros, 2009).

²¹ Francisco GONZÁLEZ LEDESMA, *Halál Barcelonában*, ford. FEHÉR Katalin (Budapest: Kossuth Kiadó, 2015). Eredeti: *No hay que morir dos veces* (Barcelona: Planeta, 2009).

²² Francisco GONZÁLEZ LEDESMA, *Peores maneras de morir* (Barcelona: Planeta, 2013).

Juan Madridot (1947) egyes források egyenesen a spanyol „fekete regény” egyik megteremtőjeként emlegetik.²³ Első három regénye, az *Un beso de amigo*²⁴ (*Baráti csók*), a *Las apariencias no engañan*²⁵ (*A látszat nem csal*), amelyért 2020-ban megkapta a Pepe Carvalho-díjat, továbbá a *Regalo de la casa*²⁶ (*A ház ajándéka*) a demokratikus átmenet kezdetén született, a társadalom és a politika útkeresését, a minden áron konszolidációra való törekvést, a felszín alatt tovább élő falangista nosztalgiát, a pénz egyre vadabb vastörvényét mutatja be.²⁷ Megalkotja krimijeit állandó detektívét, az exbokszoló, exrendőr, ex-díjbeszedő Toni Romanót. A 2013-ban kiadott *Los hombres mojados no temen a la lluvia*²⁸ (*A megázott emberek nem félnek az esőtől*) egy nőcsábász, csavaros eszű ügyvédéről, Liberto Ruanóról szól, aki belekeveredik egy iparmágnást kompromittáló DVD miatt meggyilkolt prostituált ügyébe. Ezért a művéért neki ítélik a Fernando Quiñones-díjat.

A SPANYOL „FEKETE REGÉNY” MEGÚJÍTÁSA ÉS A BOOM A SZÁZADFORDULÓ UTÁN

A századfordulóra a – spanyolul gyakran „fekete regénynek” nevezett – bűnügyi regény eléri fénykorát. Megsokszorozódik a szerzők száma, a kiadók, jó üzleti lehetőséget látva benne, díjakat alapítanak, fesztiválokat rendeznek, szinte nincs olyan nagyváros, amelyiknek ne lenne valamilyen díja, de vannak komoly pénzüsszegekkel járó nemzeti díjak is.²⁹

²³ „Cuatro libros de un autor clásico de la novela negra española” *El País*, hozzáférés: 2023.04.14, https://elpais.com/cultura/2017/09/28/elemental/1506616954_689758.html.

²⁴ Juan MADRID, *Un beso de amigo* (Madrid: Sedmay, 1980).

²⁵ Juan MADRID, *Las apariencias no engañan* (Madrid: Zeta, 1982).

²⁶ Juan MADRID, *Regalo de la casa* (Madrid: Zeta, 1986).

²⁷ Diego Ernesto PARRA SÁNCHEZ, „La transición a juicio de la trilogía negra de Juan Madrid: el *hard boiled* como vehículo para la crítica y la expresión del desencanto en la España postransicional”, *Acta Hispánica* 21 (2016): 117–129, <https://doi.org/10.14232/acta-hisp.2016.21.117-129>.

²⁸ Juan MADRID, *Los hombres mojados no temen a la lluvia* (Madrid: Alianza, 2013).

²⁹ A teljesség igénye nélkül: *Semana Negra de Gijón* (Asturias), 1988 óta adják át; *BCNegra*, a barcelonai önkormányzat díja, 2005-től ítélik oda; *Getafe Negro*, többek között Madrid város, a spanyol kormány, a kulturális minisztérium, a Cervantes Intézet finanszírozza, tiszteletbeli elnöke Lorenzo Silva, az egyik legnépszerűbb kortárs krimiíró; *Congreso de Novela y Cine Negro de Salamanca*, 2003-ban adták át először a Salamancai Egyetemen; *Pamplona Negra*; *Valencia Negra*; *Las Casas Aborcadadas de Cuenca*; *Aragón Negro*; *Granada Noir*, *Premio Hammet*. A díjátadók általában többnapos fesztivál keretében, különféle programok kíséretében zajlanak.

A műfaj sokszínűvé vált: az angolszász mintát tükröző, az ország társadalmi valóságát és a bűntényt megoldó detektív figuráját középpontba helyező *hard-boiled* krimi mellett megjelennek a *suspense*-dramaturgiát alkalmazó thrillerek, melyeknél az áldozat áll a cselekmény középpontjában, de fénykorukat élik a történelmi krimik, valamint a szerző és olvasója intellektuális játékára épülő – nevezzük metakriminek – bűnügyi regények, amelyeknél nagy szerepet kapnak a bonyodalomban a metaforisztikus utalások, a szemantikai kódok. Nagy számban megjelennek a női krimiírók, női nyomozók.

A bűntényt feltáró detektív már nem autonóm magánnyomozó, hanem valamely hivatalos biztonsági szervezet tagja (rendőrség, csendőrség, ügyészség), s mint ilyen, kötik a szabályok, törvények, hierarchiák, és segítők sincsenek már olyan alárendelt szerepben, mint a magánnyomozót segítő elődeik.³⁰

Lorenzo Silva (1966) a fiatalabb nemzedékhez sorolható, krimiken kívül más irodalmi műfajokban is az egyik legkiemelkedőbb spanyol kortárs író. Bűnügyi regényeinek állandó szereplője Rubén Bevilacqua csendőr őrmester és segítője, Virginia Chamorro tizedes, karakterükre egy egész krimisorozat épül, amelynek első kötete 1998-ban jelenik meg *El lejano país de los estanques*³¹ (*A ciszternák távoli országa*) címmel. Ezt követi 2000-ben az *El alquimista impaciente*³² (*A türelmetlen alkimista*). Bestiálisan megölik egy atomerómű mérnököt és egy belorusz prostituáltat, a történések mögött súlyos társadalmi problémák állnak: az igazságszolgáltatás legmagasabb köreiig nyúló korrupció, a visszaélések melegágyának számító erőltetett városfejlesztés, a Marbellán élő orosz maffia, a kelet-európai prostitúció, a drogcsempészet. A regény Nadal-díjat kapott. Silva nem érezheti mellőzöttnek magát díjak terén: 2012-ben a sorozat hatodik kötete, a *La marca del meridiano*³³ (*A délkör jele*) elnyerte a 600 ezer euróval járó Planeta-díjat. A súlyos politikai és gazdasági problémákra mutató társadalmi háttér nemigen változott a századforduló óta, jelen esetben rendőrségi korrupció nehezíti a csendőr-nyomozó páros munkáját, akik 2022-ben tizenkettedszerre lépnek színre a *La llama de Focea*³⁴ (*Focea lángja*) című regényben. A bonyodalom háttérében felsejlik a katalán függetlenedési törekvés társadalmat megosztó kérdése is.

Arturo Pérez-Reverte (1951) a metakrimi képviselője, több, mint harminc díj kitüntettje. 1988-ban jelent meg *A vívómester, avagy a nő árnyéka a férfiszí-*

³⁰ Encina Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ, „Boom de la novela policíaca española: los nuevos nombres”, *Revista Contextos* 22, no. 46 (2020): 2–3.

³¹ Lorenzo SILVA, *El lejano país de los estanques* (Madrid: Destino, 1998).

³² Lorenzo SILVA, *El alquimista impaciente* (Barcelona: Destino, 2000).

³³ Lorenzo SILVA, *La marca del meridiano* (Barcelona: Planeta, 2012).

³⁴ Lorenzo SILVA, *La llama de Focea* (Barcelona: Destino, 2022).

ven³⁵ (*El maestro de esgrima*). A 17. században játszódó „kosztümös krimi” dramaturgiája a kardvívás lépéseire épülve vezet el a bonyodalom megoldásához. Az 1990-ben publikált *A flamand tábla rejtélye*³⁶ (*La tabla de Flandes*): egy sakkpartit ábrázoló 15. századi festményben rejlő kérdések megválaszolásához, egyben egy tragikus történet megfejtéséhez a főszereplőnek és barátainak visszafelé kell lejátszaniuk a képen látható partit, miközben maguk is egy krimi sakkfiguráivá válnak. Az 1993-ban megjelent *A Dumas-klub. A Kilencedik Kapu* (*El Club Dumas*)³⁷ a metaforikus utalásoknak, szemantikai kódoknak köszönhetően a műfaj kultuszkönyve lett hazájában, a magyar alcím a regényből készült Roman Polanski-filmre utal. A „ki a gyilkos?”-kérdés kapcsán, valamint a figurák jellemrajzában az író halmozza a kultúrtörténeti, világirodalmi, könyvészeti, irodalomtörténeti és történelmi párhuzamokat, intertextuális vonatkozásokat, s azokat beépíti a bonyodalomba.³⁸ 2002-ben jelent meg *A Dél Királynője* (*La Reina del Sur*),³⁹ egy valós elemekre épülő regény a mexikói-spanyol drogkereskedelemtől. Az *El francotirador paciente* (*A türelmes orvlövész*)⁴⁰ című thriller ismét enigmatikus kódokba rejtve közelít a bonyodalomhoz: egy névtelen városi gerilla graffitikben üzen a nyomába eredő üldözőnek, aki maga is üldözöttje céltáblája lesz. A véletlenek játékán múlik, melyik türelmes orvlövész uja húzza meg előbb a ravaszt.

José Carlos Somoza (1959) a pszichothrillerek mestere. 2001-ben publikálja a *Clara y la penumbra*-t⁴¹ (*Clara és a félhomály*), amelynek cselekménye 2006-ban játszódik: meztelen testekre készült festményekhez verbuválnak női modellt, az egyik lányt meggyilkolják. A kor leghíresebb *body art* festőművésze óriási kiállításra készül, ahol várhatóan a gyilkos le fog csapni. A regény még a megjelenés évében megkapta a Fernando Lara-díjat, 2002-ben pedig a leg-rangosabb Dashiell Hammet-díjat. 2003-ban jelent meg a *La dama número*

³⁵ Arturo PÉREZ-REVERTE, *A vívómester, avagy a nő árnyéka a férfiszíven*, ford. SZILÁGYI Mihály (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003). Eredeti: *El maestro de esgrima* (Madrid: Mondadori, 1988).

³⁶ Arturo PÉREZ-REVERTE, *A flamand tábla rejtélye*, ford. DOBOS Éva (Budapest: Helikon Kiadó, 1996). Eredeti: *La tabla de Flandes* (Madrid: Alfaguara, 1990).

³⁷ Arturo PÉREZ-REVERTE, *A Dumas-klub. A Kilencedik Kapu*, ford. DORNBACH Mária (Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2005). Eredeti: *El Club Dumas* (Madrid: Alfaguara, 1993).

³⁸ DORNBACH Mária, „Keresd a könyvet! Sherlock Holmes és D’Artagnan színre lép”, *Mediterrán Világ* 38, 10. sz. (2009): 51–57.

³⁹ Arturo PÉREZ-REVERTE, *A Dél Királynője*, ford. LATORRE Ágnes (Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004). Eredeti: *La Reina del Sur* (Madrid: Alfaguara, 2002).

⁴⁰ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El francotirador paciente* (Madrid: Alfaguara, 2013).

⁴¹ José Carlos SOMOZA, *Clara y la penumbra* (Barcelona: Planeta, 2001).

*trece*⁴² (*A tizenhárom számú hölgy*), amelynek főszereplője rémálmaiban csöppen bele egy valós bűnténybe és egy tizenhárom nőből álló öngyilkos és gyilkos szekta üzelmeibe, az általuk az áldozatoknak küldött versek transztextuális üzenetek. Az *El Cebo*⁴³ (*A csalétek*) egy rafinált sorozatgyilkos üldözését írja le, akivel szemben a modern technika felmondja a szolgálatot, ezért az agyában lejátszódó képzetést kell feltárni, amihez csaléteket használnak.⁴⁴

A Carmen Mola írói álnév, amely három férfi forgatókönyvíró takar (Jorge Díaz, Agustín Martínez, Antonio Mercero), állandó nyomozónőjük a karaokét, a szexet, az autókat és a grappát imádó Elena Blanco. 2021-ben elnyerték az 1 millió euróval járó Planeta-díjat a *La Bestia* (*A vadállat*)⁴⁵ című bűnügyi és kémregénnyel. *A legyek menyasszonya*⁴⁶ (*La novia gitana*) kemény thriller.

FEMINIZMUS ÉS A KRIMI

A krimi irodalom *boom*ját a műfaj sokszínűvé válásán kívül a női írók szembe-tűnően nagy számú megjelenése jellemzi.⁴⁷ Velük együtt megjelennek a női detektívek, akik kilépnek a férfiak árnyékából, egyenjogúságuk hangsúlyozására alkotóik – szerepcserével – férfi segédekkel rendelnek melléjük.

Úttörőnek számít a katalán Alicia Giménez Bartlett (1951), ő alkotta meg a női rendőrfelügyelő archetípusát Petra Delicado alakjában, aki amellet,

⁴² José Carlos SOMOZA, *La dama número trece* (Madrid: Mondadori, 2003).

⁴³ José Carlos SOMOZA, *El cebo* (Barcelona: Plaza & Janés, 2010).

⁴⁴ Említésre méltó: Juan Jacinto MUÑOZ RENGEL (1974), *El asesino hipocondríaco* (Barcelona: Plaza & Janés, 2012) című humoros krimije; José María GUEL BENZU (1944) thrillerei mellett az *El cadáver arrepentido* (Madrid: Alfaguara, 2007) című krimi-szatíra; a Goya-díjas filmrendező Agustín DÍAZ YANES (1950), *Simpatía por el diablo* (Madrid: Espasa Calpe, 2012) című politikai thrillere; a Kanári-szigeteken élő Antonio LOZANO (1956–2019) több thrillere az ember- és kábítószer-csempészettel foglalkozik, a *Harraga* (Barcelona: Zoela Ediciones, 2002) elnyerte a legjobb európai krimi díját; César Pérez GELLIDA (1974) *Memento mori* (Valladolid: Suma, 2013) című thrillerében az író a narcisztikus, szociopata gyilkos szemszögéből meséli el a történetet; legutolsó regénye a *Nos crecen los enanos* (Valladolid: Suma, 2022); Toni HILL (1966) 2011-től kezdve publikál társadalmi problémákat taglaló krimiket, legutolsó kötete *El oscuro adiós de Teresa Lanza* (Barcelona: Grijalbo, 2021); Juan GÓMEZ-JURADO (1977) a titokzatos Antonia Scott alakjára épülő öt regénye közül a *Reina Roja* (Madrid: Ediciones B, 2018) spanyol bestseller lett.

⁴⁵ Carmen MOLA, *La Bestia* (Barcelona: Planeta, 2021).

⁴⁶ Carmen MOLA, *A legyek menyasszonya*, ford. TOLVAJ Zoltán (Budapest: General Press, 2023). Eredeti: *La novia gitana* (Barcelona: Planeta, 2018).

⁴⁷ A második köztársaság 1931-ben fogadta el a nők választójogát, melyet Franco 1936-ban visszavont, és csak 1975-ben iktatták újra alkotmányba.

hogy rendőr, háromszor elvált, a gyerekvállalást elutasító feleség is. Természetesen van segédje is: férfikollégája, Fermín Garzón. Tizenkét krimi főszereplője, melyekkel írójuk számos díjat nyert: többek között 2008-ban a Raymond Chandler-, 2011-ben a Nadal-, 2014-ben Pepe Carvalho- és 2015-ben a Planeta-díjat. A 2015-ben megjelent *Hombres desnudos*⁴⁸ (*Meztelen férfiak*) napjainkban játszódik, amikor harmincas férfiak sorra veszítik el állásukat és sztriptíztáncosként kénytelenek megkeresni a kenyerüket.

Carmen Posadas (1953) krimijeit Agatha Christie regényeinek elemei szövik át. Az *Öt kék légy*⁴⁹ (*Cinco moscas azules*) az *Öt kismalacra* utal. Leleplezi a felső tízezer léha, üres életét, álságos erkölcsét. Poirot helyett egy öngyilkosságot tervező, furfangos öregúr a botcsinálta nyomozó. Sziporkázó humorú krimiparódia. A *Pequeñas infamias*⁵⁰ (*Apró aljasságok*) 1998-ban elnyerte a Planeta-díjat. A 2010-ben megjelent *Megbívás gyilkosságra* (*Invitación a un asesinato*)⁵¹ elmésen humoros krimi, váratlan fordulatai egy-egy Agatha Christie-regény (*Győngyöző cián*, *Tíz kicsi indián*, *Az Ackroyd gyilkosság*, *Nemesis*) átköltései. Nincs mesterdetektív, de van egy miss Marple: a meggyilkolt Olivia húga, Ágata.

Marta Sanz (1967) *Black, black, black*⁵² (*Black, black, black*) című pszichothrillere rémtörténet és az idegengyűlöletet elítélő éles társadalomkritika. Az író nő több bűnügyi regényének állandó figurája a homoszexuális magánde-
tektív Arturo Zarco, „ez is a nyitás, a sokszínűség [...] és a társadalmi szabadság jele, aminek [...] a krimi is, mint korának krónikája kezd hangot adni.”⁵³

Eva García-Sáenz de Urturi (1972) baszk író nő *A fehér város* című krimi-trilógiájának⁵⁴ nyomozója Kraken, aki ősi kelta rítusok mintájára elköve-
tett gyilkosságokat derít fel. Susana Martín Gijónt (1981) Vázquez Montalbán utódaként emlegetik, tíz bűnügyi regényében a társadalom árnyoldalát mu-

⁴⁸ Alicia GIMÉNEZ BARTLETT, *Hombres desnudos* (Barcelona: Planeta, 2015).

⁴⁹ Carmen POSADAS, *Öt kék légy*, ford. DORNBACH Mária (Budapest: Kossuth Kiadó, 2014)
Eredeti: *Cinco moscas azules* (Barcelona: Planeta, 1996).

⁵⁰ Carmen POSADAS, *Pequeñas infamias* (Barcelona: Planeta, 1998).

⁵¹ Carmen POSADAS, *Megbívás gyilkosságra*, ford. DOBOS Éva (Budapest: Kossuth Kiadó, 2014). Eredeti: *Invitación a un asesinato* (Barcelona: Planeta, 2010).

⁵² Marta SANZ, *Black, black, black*, ford. LUKÁCS Laura (Budapest, Kossuth Kiadó, 2014).
Eredeti: *Black, black, black* (Barcelona: Anagrama, 2010).

⁵³ LÓPEZ MARTÍNEZ, „Boom de la novela policíaca española...”, 10.

⁵⁴ Eva GARCÍA-SÁENZ de URTURI, *A fehér város csöndje*, ford. VAJDICS Anikó (Budapest: Európa Kiadó, 2020). Eredeti: *El silencio de la ciudad blanca* (Barcelona: Planeta, 2016); *Vízázdozatok*, ford. VAJDICS Anikó (Budapest: Európa Kiadó, 2020). Eredeti: *Los ritos del agua* (Barcelona: Planeta, 2017). *Az idő urai*, ford. VAJDICS Anikó (Budapest: Európa Kiadó, 2021). Eredeti: *Los señores del tiempo* (Barcelona: Planeta, 2018).

tatja meg. Két trilógia állandó szereplője a namíbiai származású Annika Kanda nyomozónő, a harmadiké pedig Camino Vargas felügyelő. Visszatérő témája a nők szexuális kizsákmányolása, a nőkereskedelem, a homoszexualitás és a biszexualitás, ezt boncolgatja első regénye, a 2013-ban megjelent *Más que cuerpos*⁵⁵ (*Több, mint testek*). Legutolsó thrillere a *Planeta*⁵⁶ (*Bolygó*) egy bestiális sorozatgyilkosról szól, akinek Camino Vargas ered a nyomába.

Dolores Redondo (1959) krimi-trilógiájában a bűnügyi történeteket átszövik a helyi népi legendák, ezért szokás őt a spanyol mágikus realizmus képviselőjeként emlegetni. Megfilmesített regényei helyszíneit turistasétákon járják végig. Utolsó regénye⁵⁷ egy sorozatgyilkos felkutatásáról valós eseményeken alapszik.⁵⁸

HELIKON

⁵⁵ Susana MARTÍN GIJÓN, *Más que cuerpos* (Sevilla: Anantes, 2013).

⁵⁶ Susana MARTÍN GIJÓN, *Planeta* (Barcelona: Alfabeta, 2022).

⁵⁷ Dolores REDONDO, *Esperando el diluvio* (Barcelona: Destino, 2022).

⁵⁸ Krimisorozat-íróknő: Rosa Montero (1951), Reyes Calderón (1961), Teresa Solana (1962), Rosa Ribás (1963), Berna González Harbour (1965), Cristina Fallarás (1968), Care Santos (1970), Mercedes Castro (1972), María Oruña (1976), Clara Peñalver (1983).

ANNE GRYDEHØJ

Nordic noir

A 21. században a skandináv krimik hihetetlen népszerűsége tettek szert, példátlanul nagy számban jelentek meg Észak-Európából származó könyvek fordításai, filmek és tévésorozatok. Ezzel egyidejűleg a kutatók is keresni kezdték a választ arra a kérdésre, hogy miért van ilyen hatalmas érdeklődés a világ egyébként társadalmilag legsikeresebbnek tartott országainak komor elbeszélései iránt. Ez a fejezet azt vizsgálja, hogy a bűnügyi regények milyen történeteket mondanak el a skandináv országok életéről, és felvet néhány lehetséges magyarázatot arra vonatkozóan, hogy miért olyan vonzóak ezek a történetek a nemzetközi közönség számára.

Mivel abból indulok ki, hogy a krimi olyan műfaj, amely a változó társadalmi viszonyokra reagál és azokkal együtt fejlődik, először is szeretnék egy rövid történeti áttekintést adni a műfaj skandináv változatáról, annak meghonosodásától kezdve, a szociáldemokrácia aranykorának tekintett 1960-as éveken át egészen az 1990-es évek elejétől kezdve megjelenő és az azutáni detektív-történetekig, amelyek már egy drámai változáson átmenő jóléti társadalmat ábrázolnak. A fejezet második részében Henning Mankell svéd író *Mördare utan ansikte* (1991, *A gyilkosnak nincs arca*, 2002, ill. *Arctalan gyilkosok*, 2018) című regényének szoros olvasására vállalkozom, melynek segítségével részletesebben megvizsgálom a szöveg kulcsfontosságú témáit és jellemzőit, valamint a (poszt)jóléti államban végbemenő társadalmi változások mediális közvetíthettségét. Különös tekintettel arra, hogy hogyan ábrázolja a regény az állam és az állampolgár, a földrajzi centrumok és a perifériák közötti viszonyt, valamint a migrációt, a rasszizmust és a transznacionális bűnözést.

A KEZDETEK

A később *Nordic noir* néven ismertté vált zsáner kétségtelenül a svéd szerzőpáros, Maj Sjöwall (1935–) és Per Wahlöö (1926–1975) 1965 és 1975 között írt tízregényes sorozatával született meg. Ez nem jelenti azt, hogy az 1960-as évek előtt ne létezett volna krimi Európa északi felén – különösen Svédországban virágzott a detektívregény-ipar, olyan szerzőkkel, mint Stieg Trenter és Maria Lang az 1940-es és 1950-es években –, de Sjöwall és Wahlöö a skan-

Helikon 69 (2023) 1

DOI: 10.57226/Hel.2023.1.4

dináv krimi modern mintáját alkották meg. Ez a kezdeti változat a rendőrségi eljárás-krimik (*police procedurals*: a rendőrség nyomozati eljárására összpontosító bűnügyi történetek) sablonját követte, erős társadalomkritikai elemekkel rendelkezett, és radikálisan szakított a korábbi svéd „pusseldeckar”-hagyománnyal (az angol detektívtörténetek aranykorában írt krimik mintájára készült művek). Ez a korai hagyomány a legtöbb bűntényt egy polgári miliő szűk keretei közé helyezte, amelyet nagyrészt olyan szereplők laknak, akik nem vesznek tudomást a sürgető társadalmi problémákról.

Sjöwall és Wahlöö *Roman om et brott (Egy bűntény története)* című krimisorozatának főszereplője Martin Beck felügyelő, aki kollégáival Stockholmban olyan bűncselekményeket old meg, amelyek – paradox módon – a svéd jóléti állam alapvető társadalmi problémáit tárják fel. További fontos változás a detektívtörténetek aranykorában írt krimihez képest, hogy a hangsúly a nyomozócsoporthoz szervezeti struktúrájára és működésére helyeződik át. Bár Martin Beck központi szerepet játszik a regényekben, kollégái – különösen Gunvald Larsson, Lennart Kolberg és Einar Rönn – ugyanolyan jól kidolgozott karakterek, akiknek magánéletük is van, és akik alkalomadtán valamennyien átveszik a fokalizátor szerepét, valamint a nyomozás irányítását is. Sjöwall és Wahlöö ezt a kollektív dimenziót hangsúlyozzák a *Kriminalromanens fornyelse (A bűnügyi regény megújítása)* című irodalmi kiáltványukban, amely először a *Politiken* című dán újságban jelent meg (1971. július 30.): „Nem hisszük, hogy az úgynevezett közönséges regény, amely az egyénre összpontosít, alkalmas társadalmunk elemzésére. A bűnügyi regény ezzel szemben már a kezdetektől is tudatában volt annak, hogy az egyének egy csoporthoz tartoznak.”¹

A Sjöwall és Wahlöö-sorozat hatása a kortárs skandináv krimikre még mindig erősen érezhető, és – bár bizonyos módosításokkal – a zsáner továbbra is hasonló műfaji jegyeket mutat: ilyen a nyomozócsoporthoz munkájának bemutatása a rendőrségi eljárásokra koncentrálva (*police procedural*); Martin Beck mint a férfi (és később a női) főhősök prototípusa, akik magánéletükben kapcsolati problémákkal küzdenek; az irodalmi realizmusnak ez a sajátos, a szerzők által kidolgozott és gyakorta másolt változata; valamint a társadalmi problémákat feszegető és kritizáló társadalmi témák.

¹ Ebben az esetben és a továbbiakban mindig, amikor skandináv szövegeket idézek angolul, a saját fordításomról van szó, más esetben jelzem a forrást.

A SKANDINÁV JÓLÉTI ÁLLAM FELBOMLÁSA

Az elemzések nagy része a krimi műfaj skandináv változatának társadalomtörténeti olvasatát adja, valamint annak előzményeit és fejlődését a jóléti állam érzékelt felbomlásával összhangban látja.² Andrew Nestingen a *Crime and Fantasy in Scandinavia* (2008) bevezetőjében azt állítja, hogy a populáris kultúra azt az átalakulást tükrözi, amely végbement „annak értelmezésében, hogy mi áll a skandináv jóléti állam hátterében”,³ és hogy egyre inkább „a nemzet önreprezentációjának megalkotása, megvitatása révén e változásokkal szembeni küzdelem fórumává vált.”⁴ Nestingen elemzése szerint ezek a változások a neoliberalis értékek és politikák 1980-as évektől kezdődő bevezetésének köszönhetőek, ami a háború utáni skandináv szociáldemokrata kontinuitás fokozatos felbomlását okozta. A populáris kultúra tanulmányozásának fontos előfeltevése Nestingen szerint az, hogy az 1990-es évek óta a skandináv térségben a nyilvánosság, a média és a politikusok által megvitatott kérdések nagyjából ugyanazok, mint a populáris fikcióban felvetett kérdések – Nestingen az individualitást, az egyenlőséget, a heterogenitást, a transznacionalizmust és a nemek közötti egyenlőséget említi (9). Ugyanezeket a következtetéseket vonja le Nestingen és Arvas a *Scandinavian Crime Fiction* bevezetőjében immár konkrétan a skandináv krimikre vonatkoztatva, ahol a szerzők a műfaj politikai imperatívuszát hangsúlyozzák, azzal érvelve, hogy a krimi „a neoliberalizmussal szembeni kritika egyik nagy népszerűsítője”.⁵ A skandináv krimik nemzeti és nemzetközi népszerűségének fényében azt láthatjuk tehát, hogy ezek a társadalmilag elkötelezett szövegek jelentősen hozzájárulnak az északi nemzeti identitásról szóló vitához és annak újradefiniálásához.

Míg a marxista elköteleződésű Sjöwall és Wahlöo szerzőpáros a *Roman om et brott* című művükben közvetlenül foglalkozhattak azzal, amit a Sveriges socialdemokratiska arbetareparti (Svéd Szociáldemokrata Párt) hiányosságainak tekintettek, amely szerintük nem eléggé képviselte a munkásosztály érdekeit, addig a kilencvenes évek elejétől kezdve a krimi már más problémákat

² Vö. Andrew NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change* (Seattle: University of Washington Press, 2008); Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction* (Cardiff: University of Wales Press, 2011); Kerstin BERGMAN, *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (Milan: Mimesis International, 2014); Jakob STOUFGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017).

³ Andrew NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 5.

⁴ Uo., 7.

⁵ NESTINGEN and ARVAS, *Scandinavian Crime Fiction...*, 9.

fogalmaz meg. Az újabb regények, például Henning Mankell regényei ahe-lyett, hogy elsősorban – mint Sjöwall és Wahlöö művei – a társadalmi és gazdasági egyenlőtlenségekkel, illetve az egyén lehetőségeivel foglalkoznának a gondoskodó jóléti állam keretein belül, inkább a nemzeti identitás, az elszigeteltség, a bigottság és az idegengyűlölet kérdéseit veik fel a globalizáció és a bevándorlás okozta változások tükrében. Vagyis, Nancy Fraser politikai filozófus kifejezéseit kölcsönvéve, ez a váltás úgy tekinthető, mintha a svéd krimi az „újraelosztás” paradigmájából az „elismerés” paradigmájába lépett volna át.⁶

A TÁRSADALOM TESTE

A Sjöwall és Wahlöö-páros mögöttes, alapvetően marxista programja és az egymást követő szociáldemokrata kormányok kudarcainak kritikája egyértelmű volt. Ahogy Per Wahlöö egy esszéjében írja: „Az volt a mi sajátos [...] közös alapötletünk, hogy a kimit a maga tiszta formájában mint egy szikét használjuk, és felhasítsuk vele az ideológiailag elhasználdott és erkölcsileg vitatható, úgynevezett polgári típusú jóléti állam gyomrát.”⁷ Az idézet sebészeti (vagy talán törvényszéki) orvostanból származó metaforájának – mivel utal a kriminek arra a képességére, hogy precízen tud boncolni – további implikációi vannak, különösen, ha a sorozatnak a társadalom testiségére vonatkozó erős és hangsúlyos metaforáival kapcsolatban vizsgáljuk. A társadalom mint organizmus nemcsak a meggyilkolt áldozatok testével kerül kapcsolatba, hanem a nyomozók testével is. Amikor Martin Beck és kollégái a történet során fáradtak, álmatlanságban szenvednek, tüsszögnek, influenzások vagy gyomorrontásuk van, fizikai állapotuk tükrözi kicsiben az egész rosszul működő társadalom testének folyamatait, „testük a beteg és bomló társadalom metaforája”.⁸

Az egyén és a társadalom teste közötti összefonódás a skandináv krimik visszatérő jellemzője: több mű is hangsúlyosan megmutatja az állampolgár és a bomlóban lévő társadalom (problematikus) kapcsolatát. Arne Dahl svéd író például nem titkoltan az emberi testtel állít fel analógiát a Paul Hjelm főnyo-

⁶ Nancy FRASER, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the 'Postsocialist' Condition* (New York: Routledge, 1997).

⁷ Per WAHLÖÖ, „Grisen är ett gåtfullt djur”, in *Tryckpunkter: 23 författare i egen sak*, 174–181 (Stockholm: Norstedt, 1967).

⁸ Michael TAPPER, *Snuten i skymningslandet: Svenska polisberättelser i roman och på film 1965–2010* (Lund: Nordic Academic Press, 2011), 23.

mozó és felettese közötti beszélgetésben, amelyben az utóbbi a rendőrségnek társadalmi kohéziós szerepet tulajdonít, mely védőréteggént funkcionál: „De a társadalom lazán összetartott testén a rendőrség a bőr. Mi, kívülállók vagyunk a legközelebb a szorongás forrásaihoz, és éppen ezért mi vagyunk a leginkább kitéve nekik. Ha a bőr felreped, a társadalom testének belsősegei kibuggyannak.”⁹

A beteg emberi test metaforája Mankell *Danslärarens återkomst* (2000, *A tánc tánár visszatér* 2003) című különálló regényében is megtalálható. Itt Stefan Lindmannál, egy fiatalabb rendőrtiszténél nyelvrákot diagnosztizálnak. A náci ideológia történelmi örökségét és a svéd neonácizmus eredetét feldolgozó regényben a beszédszerv rákos megbetegedése válik annak jelölőjévé, hogy milyen nehéz a háborús Svédországról beszélni, ahol a nácibarát érzelmek mindenütt jelen voltak.

Az emberi test mint a társadalmi patológia metaforikus kifejeződése szintén sokszor megjelenik Stieg Larsson *Millennium*-trilógiájában is, ahol a nyomozó teste mellé kerülnek azok a testek, amelyeket Gregersdotter „a nemi erőszak és az emberkereskedelem áldozatainak árucikké vált testeiként” nevez meg. Az egymás mellé rendelés ezen aktuusa „a globalizált gazdaság és a jóléti állam átalakulásának”¹⁰ tüneteit mutatja.

Igaz ugyan, hogy a testi betegséget mint a társadalmi betegség metaforáját más szerzők is gyakran felhasználták a regényirodalomban (például Charles Dickens *The Old Curiosity Shop* [*Ódon ritkaságok boltja*, 1841], Honoré de Balzac *La Cousine Bette* [*Betti néni*, 1846] és Albert Camus *La Peste* [*A pestis*, 1947] című művei), de a krimi műfajának kortárs skandináv változatában ez az analógia olyan kiemelkedő szerephez jutott, hogy emiatt alapvető értelmezési keretet jelent a műfaj összes szövegeiben. A társadalom teste és az egyéni test közötti metaforikus egyenértékűség megértésében központi szerepet játszik az a trópus, hogy a nyomozó a betegség értelmezője, ugyanakkor meg is fertőződik tőle.

⁹ Arne DAHL, *Misterioso*, ford. PAPOLCZY Péter (Budapest: Scolar Kiadó, 2013), 38. Az eredeti fordításon módosítottunk.

¹⁰ Katarina GREGERSDOTTER, „The Body, Hopelessness, and Nostalgia: Representations of Rape and the Welfare State in Swedish Crime Fiction”, in *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, eds. Berit ÅSTRÖM, Katarina GREGERSDOTTER and Tanya HORECK, 81–96 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 83, <https://doi.org/10.1057/9781137291639>.

AZ ÉSZAKI KRIMIK SIKERE

Az északi krimi keletkezéstörténete és közös jellemzői mellett van egy másik fejlemény is, amely legalább akkora figyelmet váltott ki a médiában és a tudományos életben is: annak története, hogyan, mikor és miért került az északi régió krimiiróadalma a kulturális termelés nemzetközi piacának középpontjába. Itt talán hasznos lenne külön terminológiát használni, hogy megkülönböztessük a „skandináv krimi” irodalmi fejlődését, azaz a műfajt mint olyat a *Nordic noir* könyvkiadói sikertörténetétől, amely egy marketing-célokra jól használható reklámszöveg. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy a skandináv krimikkel foglalkozó kutatók általában az átalakulóban lévő társadalmak diszfunkcionalitásának irodalmi ábrázolását, míg a *Nordic noir*val foglalkozók a befogadást és a kulturális transzfert (fordítás, kulturális export, marketing, márkaépítés, olvasótábor, rajongók, mediatisáció) vizsgálják.

Bár van, aki azzal érvelt, hogy „[a] zsáner földrajzi súlypont-áthelyeződését észak felé [...] Peter Høeg *Miss Smilla's Feeling for Snow* (*Smilla kisasszony hóra vágyik*) című műve indította el”,¹¹ emellett hangsúlyoznunk kell Mankell szerepét is, hiszen ő hozott be nagyon fontos új témákat a skandináv krimik világába, mégis kétségtelen, hogy leginkább Stieg Larsson *Millennium*-trilógiája járult hozzá a *Nordic noir* sikeréhez, amelynek kötetei magyarul a következő címek alatt jelentek meg: *A tetovált lány* (2009), *A lány, aki a tűzzel játszik* (2009), *A kártyavár összedől* (2009).

Stieg Larsson *Millennium*-trilógiájának sikere folytán a skandináv krimi regények, tévésorozatok és filmek formájában árasztotta el a nemzetközi piacot. A „Larsson-hatás” (Bergman 2014b) vagy „Larsson-jelenség”¹² néven ismertté vált jelenség, amely azon alapul, hogy a nemzetközi könyvkiadók várják az NSL-t (Next Stieg Larsson, 'a következő Larsson-krimi'), később az irodalomtudósok figyelmét is felkeltette. Olyan könyvterjedelmű tudományos munkák születtek, mint a *Scandinavian Crime Fiction*,¹³ a *Death in a Cold Climate*,¹⁴ a

¹¹ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 5, <https://doi.org/10.1057/9780230363502>.

¹² Uo., 64.

¹³ Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction* (Cardiff: University of Wales Press, 2011).

¹⁴ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), <https://doi.org/10.1057/9780230363502>.

Swedish Crime Fiction,¹⁵ (és a *Scandinavian Crime Fiction*,¹⁶) melyek a modern skandináv krimi eredetével és általános jellemzőivel foglalkoztak, valamint az- zal, hogy milyen összefüggésben áll a krimi a jóléti állam fejlődésével és hanyat- lásával. A kutatások egyik fontos téje annak vizsgálata volt, hogy ezek a sötét történetek a messzi északi félteke távoli sarkából miért keltettek ekkora figyel- met szerte a világon.

Történetileg a krimi olyan műfaj, amely mindig könnyen átkerült egyik kulturális szférából a másikba.¹⁷ Skandinávia esetében a műfajnak ezt a mo- bilitását gyakran az segítette elő, hogy egyrészt támaszkodhattak az egzoti- kumra, miközben – paradox módon – lerombolták a skandináv társadalmi utópiáról alkotott előítéleteket. A skandináv krimik nemzetközi sikerének kulcsa is hasonló okokkal magyarázható. A skandináv országokból származó bűnügyi regények a borítójukon megjelenő egzotikus (és magukat egzotikus- ként feltüntetni akaró) hófödte, kietlen tájakkal hódítják meg nemzetközi ol- vasóközönségüket, ugyanakkor megkérdőjelezzik és megrengetik a régióról alkotott, széles körben elterjedt képet, miszerint ez a régió jól működő, példa- mutató nemzetállamokból áll.

Miközben gyakorlati szinten a kiadói ipar és egyes személyek (kutatók és fordítók) is minden bizonnyal szerepet játszottak az északi országok krimi-iro- dalmának népszerűsítésében, az is figyelemre méltó, hogy a régió krimi-iro- dalma iránt éppen akkor növekedett meg az érdeklődés, amikor az északi jó- léti modell pozitív nemzetközi megítélése hanyatlani kezdett. Az „északi modell” nemzetközileg elismert szociális modell volt, és különösen Svédor- szágot tekintették „példamutató jóléti államnak az univerzalista elvek és az intézményes jóléti modell megvalósításában”.¹⁸ Az 1990-es évek eleje óta azonban a skandináv jóléti állam nagy mértékben átalakult, és ez tükröződik a régió bűnügyi regényeiben is. Ezért nem meglepő, hogy a *Nordic noir* recep- ciójának egyik kulcstényezője az volt, hogy felismerték a korábban a társadal- mi szolidaritáson alapuló társadalmak átalakulásának problematikáját, ame-

¹⁵ Kerstin BERGMAN, *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (Milan: Mimesis International, 2014).

¹⁶ Jakob STOUARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017).

¹⁷ David PLATTEN, *The Pleasures of Crime: Reading Modern French Crime Fiction* (Amster- dam: Rodopi, 2011), <https://doi.org/10.1163/9789401207171>.

¹⁸ Vö. Sune SUNESSON, Staffan BLOMBERG, Per Gunnar EDELBALK, Lars HARRY- SON, Jan MAGNUSSON, Anna MEEUWISSE, Jan PETERSSON and Tapio SALONEN, „The Flight from Universalism”, *European Journal of Social Work* 1, no. 1 (1998): 19–29, <https://doi.org/10.1080/13691459808414720>.

lyeknek alapját éppen az etnikai és kulturális homogenitás képezte, ami már a múlté. Ezek a skandináv krimikben felvetett témák a *Nordic noir* révén kerültek a nemzetközi közönség elé.

További szempont még, hogy a *Nordic noir*-jelenség egy olyan földrajzi kategorizáláson alapul, amely Dániát, Norvégiát és Svédországot – valamint a tágabb északi régiót, beleértve Finnországot, Izlandot és a Feröer-szigeteket is – egy entitásként kezeli. A globalizáció idején, amikor a kulturális termékek egyre inkább mobillá és transznacionálissá válnak, van-e értelme egy műfaji meghatározást nemzeti alapon megalkotni? A *Nordic noir*-címke maga is a nemzetközi siker terméke, amelyet hatékonyan használtak felismerhető márkaként az északi országokban készült krimik marketingjében. Sok szempontból nyilvánvalóan problematikus, ha különböző szerzői hangokat egy meglehetősen merev és előre meghatározott kategóriába szorítunk be. Ebben a tekintetben jelentőséggel bír, hogy a *Nordic noir* fogalma leginkább úgy értelmezhető, mintha a régió *kívül* konstruálták volna meg; ahogy Stougaard-Nielsen írja: „A skandináv krimi talán »csak akkor« skandináv, ha külföldről nézik vagy olvassák.”¹⁹

A *Nordic noir* sikerével foglalkozó tudományos kritika ennek megfelelően gyakran átírja a regionális jelzőt, és rámutat arra, hogy az északi régió öt országának ugyan vannak közös vonásaik, de egyéni sajátosságaik is, és ezért külön fejezetekben tárgyalja őket.²⁰ Kerstin Bergman, bár egyetért azzal, hogy van értelme „az északi krimiről mint közös, regionális jelenségről” beszélni, azt állítja, hogy a különböző „nemzeti krimihagyományok más sajátosságokat és preferenciákat mutatnak – és gyakran inkább a nemzeti történelmi körülmények határozzák meg őket, mint a mainstream irodalomtörténet.”²¹ Ezeket a sajátosságokat – állítja Bergman –, a nemzetközi recepció gyakran hajlamos figyelmen kívül hagyni. Érdeemes lehet azt is megvizsgálni, hogy az északi országoknak ez a gyakran leírt jellemzők rögzített halmazává való egybeolvasztása milyen módon köszön vissza az írók, valamint a televíziós és filmes producerek és forgatókönyvírók alkotásaiban, akik – tudatosan vagy sem – esetleg a nemzetközi olvasóközönség kódolt elvárásainak akarnak megfelelni.

¹⁹ STOUGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction*, 206.

²⁰ Vö. Thierry MARICOURT, *Dictionnaire du roman policier nordique* (Paris: Encrage, 2010); NESTINGEN and ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction*; FORSHAW, *Death in a Cold Climate*.

²¹ BERGMAN, *Swedish Crime Fiction...*, 173.

ARCTALAN GYLKOSOK

Henning Mankell (1948–2015) 1991 és 2013 között tizenegy regényt, egy novelláskötetet és egy novellát publikált, amelyekben Kurt Wallander rendőrnagy szerepel. Mankell Wallanderről szóló művei több mint 40 millió példányban keltek el, és negyvenegy nyelvre fordították le őket, ráadásul három különböző televíziós sorozatot is készítettek belőlük. Ezért kitűnő példák lehetnek arra, amikor egy művet egy helyi kulturális szférából a nemzetközi közönség számára ültetnek át, különösen a fordítási, adaptációs és mimikrifolyamatok különböző aspektusaira vonatkozóan.²² Mankell regényeit, amelyek „a fordításban megjelenő külföldi krimik zászlóshajóivá váltak”,²³ bizonyíthatóan a *Nordic noir* paradigmáján belül olvasták, a recepcióra és a mediatisálásra összpontosítva.²⁴ Ugyanakkor a *Wallander*-sorozatnak a skandináv krimihagyományban betöltött irodalomtörténeti szerepét értékelték azokban az olyan olvasatokban, amelyek Sjöwall és Wahlö örökségére és az elbeszélések társadalmi-történelmi háttérére fókuszálnak.²⁵

Érdeemes szem előtt tartani, hogy ez a társadalmi-történelmi háttér nem egységes vagy folyamatos. Bár a *Wallander*-elbeszélések sok tekintetben általánosan visszautalnak Sjöwall és Wahlö „bűnügyi regényére”, Mankell történetei határozottan a jóléti állam *utáni* korszakban (*post-welfarism*) ját-

²² A BBC-adaptáció, amelyben Kenneth Branagh alakítja Wallandert – hogy csak egy példát említsünk – a forráskultúrát úgy közvetíti, hogy a helyszínre – különösen a tájra és az építészetre – helyezi a hangsúlyt, amely Waade szerint „egy sajátos brit nézőpont szerint felépített »svédiséget« képvisel”, és ezt a perspektívát „explicit módon felhasználták a krimisorozat megalkotásában és marketingjében.” Anne Marit WAADE, „BBC’s *Wallander*: Sweden Seen through British Eyes”, *Critical Studies in Television* 6, no. 2. (2011): 47–60, 47–8. <https://doi.org/10.7227/CST.6.2.7>.

²³ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate...*, 21.

²⁴ Vö. Michael TAPPER, „More than ABBA and Skinny-Dipping in Mountain Lakes: Swedish Dystopia, Henning Mankell and the British Wallander Series”, *Film International* 7, no. 2. (2009): 60–69, <https://doi.org/10.1386/fiin.7.2.60>; WAADE, „BBC’s *Wallander*...”; Steven PEACOCK, „The Impossibility of Isolation in *Wallander*”, *Critical Studies in Television* 6, no. 2 (2011): 37–46, <https://doi.org/10.7227/CST.6.2.6>; Toft HANSEN, Kim and Anne Marit WAADE, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-59815-4>; Jean GREGOREK, „The Man Who Refused to Smile: Henning Mankell’s Wallander Series and Postmodern Cynicism”, *Genre* 50, no. 2 (2017): 153–179, <https://doi.org/10.1215/00166928-3890019>.

²⁵ Vö. NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*; Shane MCCORRISTONE. „The Place of Pessimism in Henning Mankell’s Kurt Wallander Series” in *Scandinavian Crime Fiction*, eds. Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, 77–88 (Cardiff: University of Wales Press, 2011); STOUFGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction*.

szódnak. A Sjöwall és Wahlöö-sorozat utolsó regénye, a *Terroristerna* (*A terroristák*, 1975) és Mankell első *Wallander*-regényének megjelenése közötti intervallum egybeesik egy jelentős társadalmi-gazdasági változással is Svédországban: „Az 1975–1991 közötti időszak a jóléti állam iparközpontúságától a neoliberais vonásokat mutató posztindusztriális gazdaság felé vezető átmeneti időszak volt.”²⁶ Mankell a *Pyramiden*hez (1999, *A piramis* [2010])²⁷ írt előszavában visszatekintve azokra a kérdésekre, amelyek a *Wallander*-sorozat írásakor fontosak voltak a számára, maga is a társadalmi változások kontextusába helyezi írását:²⁸ „[...] mi történt a 90-es években a svéd jóléti állammal? Hogyan maradhat életben a demokrácia, ha a jóléti állam alapjai repedeznek? Lehet, hogy a svéd demokráciának olyan magas ára van, amelyet megfizetni egy szép napon már nem éri meg?”²⁹

A sorozat első részének, az *Arctalan gyilkosoknak* a története 1990 januárjában veszi kezdetét, és egy skandináv falusi környezetben játszódik, ahol egy idős paraszt házaspárt, Lövgrenéket ismeretlenek brutális módon megkínóznak és meggyilkolnak. A bűntényt a szomszédaik, Nyströmék fedezik fel, akik az elmúlt negyven évben a szomszédos tanyán éltek. Mielőtt Nyström rájönne, hogy bűncselekmény történt, az idős férfi megérzi, hogy valami nincs rendben, és elgondolkodik: „Valami olyan szokatlan. Valami nem úgy van, ahogy lenni szokott.”³⁰ Ezután már abban a képességében sem bízik, hogy fel tudja fogni a helyzetet: „Vén salabakter vagyok, aki nem képes a valót a valótlanról elválasztani.” A szövegben hangsúlyos az 1950–1990 közötti időszak említése (az első két oldalon háromszor történik utalás erre a „negyven évre”). Ez a negyven év az ő közös történelmük, az évszakok által meghatározott ünnepekkel, a napi rituálékkal, mely közösségi szellemben, egymás segítségével telt, ez alakította ki az identitásukat. Nyström szomszédainak meggyilkolásával hirtelen véget ért az addig megszokott és ismert élet, és ez a háború utáni svéd társadalom feltételezett harmonikus, idilli svéd társadalmának összeomlását is jelenti, az ebből fakadó bizonytalansággal együtt a jövőre nézve. A nő túléli a támadást, azonban néhány nappal később meghal, ám mielőtt

²⁶ Michael TAPPER, *Snuten i skymmingslandet...*, 64.

²⁷ Henning MANKELL, *A piramis: Wallander első esetei*, ford. FARKAS Tünde (Budapest: M-érték Kiadó, 2010).

²⁸ Több helyen átirtam az eredeti idézetet, mert a tanulmány által idézett angol szövegben nem az „európai jogállamiság”, hanem a „svéd jóléti állam” kifejezés (*the Swedish welfare state*), illetve az európai helyett svéd demokrácia szerepel. (A ford.)

²⁹ MANKELL, *A piramis...*, 9.

³⁰ Henning MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, ford. TÓTHFALUSI István (Budapest: Magyar Könyvklub, 2002), 5.

meghalna, még nagy nehezen kimondja a „külföldi”³¹ szót. Az ezt követő vizsgálat ennek a szónak a különböző értelmezéseire összpontosít, és nem utolsósorban arra, hogy a sajtó és a közvélemény hogyan értelmezheti félre a szót, és hogyan erősítheti fel a már meglévő idegengyűlölő attitűdöket, nagyrészt a Lövgrenék farmjának közelében található menekülttábor miatt.

A nyitó fejezet *mise en abyme*-ként³² funkcionál. Először is azért, mert a regény többi részében is tükröződik; másodsorban, mert az egész *Wallander*-sorozatra reflektál – amelyet Mankell utólag úgy aposztrofál mint regényeket „a svéd nyugtalanságról”;³³ harmadszor pedig tágabb értelemben is tekinthető a skandináv krimik, ha nem is manifesztumának, de incipitjének, amelyek a kilencvenes évektől kezdve széles körben a nemzeti identitás, a globalizáció, a bevándorlás és a jóléti állam válságának kérdéseivel foglalkoznak. Nyström végül egy nyitott ablak miatt döbben rá, hogy valami nincs rendben a szomszéd házban: „Akkor újra odapillant az ablakra, és most már esküdni merne, hogy az ablak nyitva van. Egy ablak, amely mindig csukva volt éjszaka, most hirtelen tárva-nyitva áll.”³⁴ A szomszéd családnevének, a Nyströmnek – amely új áramlatra vagy áramlásra utal –, egy lehetséges értelmezése, hogy a folyékony vagy változékony állapot metaforájaként a menekültek beáramlására vonatkozik, akik egy korábban etnikailag és kulturálisan homogén országba jönnek be – valamint általánosabb értelemben véve talán vonatkozhat az új áramlatokra mint változó időkre és korszakátmenetekre. A nyitottságnak ez a metaforája Wallander bevándorlóellenes véleményében is tükröződik, amelyről a regény későbbi részében a svéd nyitott határok politikáját tematizáló belső monológból értesülünk: „Valójában ebben reménykedem, gondolta. Az lenne a legjobb, ha a gyilkosok tényleg abban a menekülttáborban lennének. Az talán elgondolkodtatná kissé annak az önkényes és erélytelen álláspontnak a híveit, hogy bárki bármikor, bármilyen indokkal átléphet a svéd határon.”³⁵ Wallandernek az idegen mássághoz való ambivalens viszonyát még inkább hangsúlyozzák visszatérő erotikus és egzotikus álmai egy színes bőrű nőről,

³¹ Uo., 46.

³² A *mise en abyme* („mélységbe helyezés”) olyan művészi eljárás, amelynek során a kép egy kicsinyített másolatának ábrázolását helyezik magába a képbe, ami az ismétlődés alakzatává válik. Tágabb értelemben a kifejezés az önreflexivitásra utal, amikor például egy regény megjelenik egy regényben, egy film egy filmben, vagy egy színdarab egy színdarabban (pl. a színdarab Shakespeare Hamletjében). A Wallander-krimi esetében a *mise en abyme* tematikus visszatérést jelent, mely különböző szinteken történik meg.

³³ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 9. A magyar fordításban „európai nyugtalanságról” szerepel. (A ford.)

³⁴ Uo., 7.

³⁵ Uo., 49.

akivel „vad ölelkezésben volt összefonódva” (11) – ez a heves szeretkezés mint „a végső gyarmati fantázia”³⁶ jelenik meg.

A Svédország peremén, a Balti-tenger partján, a Skåne (Skania) nevű régióban fekvő Ystad alkalmas arra, hogy a fikció szerint itt legyen Wallander szülővárosa, mivel ez „egy köztes tér, ahol a provinciális, szinte elmaradott Svédország találkozik a modern, kozmopolita világgal.”³⁷ Ebben a kontinentális Európa (Dánia, Németország és Lengyelország) felé kompátkelőhelyekkel rendelkező régióban, amely a menedékkérők és az európai bevándorlók számára határvidékként és Svédországba való belépési pontként funkcionál, könnyen kialakulhatnak szélsőjobboldali csoportok és elharapózhat az idegengyűlölet. Így szimbolikusan is a stabil és homogén múlt és a változékonnyá váló multikulturális jelen közötti történelmi határon áll. Ezért nem meglepő, hogy Wallander, aki liminális, köztes figura, nosztalgikus nyugtalanságot érez a régióban zajló változásokkal kapcsolatban, amelyek őt személyesen és szakmailag éppúgy érintik, mint a társadalmat. Az idős Nyström visszhangjaként, aki a nyitófejezetben hasonlóképp fogalmazott, Wallander arról elmélkedik, mennyire nyugtalanító, hogy megváltoztak a bűncselekmények és a nyomozás társadalmi-kulturális kontextusai: „Egy új világ jött létre körülötte, és ő ezt még csak észre sem vette. Mint rendőr egy másik, egy régi világban él. Hogyan tanulhatna meg ebben az új világban élni? Mit kezdhet az ember azzal a nagy bizonytalansággal, amely eltölti a hatalmas változások láttán, amelyek ráadásul olyan eszeveszett tempóban kergetik egymást?”³⁸

Wallander tehát két társadalmi-történelmi paradigma között mozog, ahogyan családjában is középkorú férfiként két generáció között áll: vagyis világljáró, haladó gondolkodású lánya – akinek a barátja, Herman Mboya kenyai orvostanhallgató –, és az apja között, aki szimbolikusan úgy van ábrázolva, mint aki – a letűnt idők üvegburájába zárva – újra és újra ugyanazt az őszi, falusi tájképet festi meg, amelyet egész életében festett. Demenciában szenvedő apja kitartó – és Wallander számára idegesítő – telefonhívásainak ellentéte lányának, Lindának a „némasága”, aki nem hajlandó beszélni vele. Házasságának megromlása és szétesése, valamint képtelensége arra, hogy új szexuális kapcsolatokat létesítsen, csak tovább rontja általános rosszkedvét; és

³⁶ Anna WESTERSTÄHL STENPORT, „Bodies Under Assault: Nation and Immigration in Henning Mankell’s *Faceless Killers*”, *Scandinavian Studies* 79, no. 1 (2007): 1–24, 4.

³⁷ Janet McCABE, 2015. „Appreciating Wallander at the BBC: Producing Culture and Performing the Glocal in the UK and Swedish Wallanders for British Public Service Television”, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 29, no. 5 (2015): 755–768, 757, <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068726>.

³⁸ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 243–244.

nemcsak arról van szó, hogy kommunikációs problémák vannak a generációk között, hanem Wallander azzal is szembesül, hogy saját generációján belül sincsenek meg a közös értékek és elidegenednek egymástól, miközben azon küzdenek, hogy megtalálják a helyüket egy megváltozott társadalomban.

A kritika megállapította, hogy Wallander a jelenbeli társadalmi és szakmai kiábrándultság megtestesítője, amelyhez a letűnt idők iránti nyugtalan nosztalgia társul. Különféleképp nevezik: ő „a melankolikus rendőr”,³⁹ „a kiégett zsarú”,⁴⁰ „egy modern, nosztalgikus típusú nyomozó”,⁴¹ vagy, kifejezetten politikai terminusok szerint, egy olyan tudat, amely emblematikusan részt vesz „a jóléti állam átalakulásának tanúja”.⁴² Wallander azonban nem naiv, belső monológjában a nosztalgiával szembeni kritikával állapítja meg: „Úgy élünk, mintha egy elveszett paradicsomot gyászolnánk, [...]. De ez az idő visszavonhatatlanul elmúlt, és kérdés, hogy valaha is olyan idilli volt-e, mint ahogy az emlékeinkben él.”⁴³

Elődjéhez, a Sjöwall és Wahlöö-krimikben szereplő Martin Beckhez hasonlóan Wallander is a skandináv detektívek „gyomorfekély-iskolájához” tartozik (Bo Lundin Beck kategorizációja alapján [1981, 10]). Wallander tisztában van azzal, hogy alkoholfogyasztása, a gyorséttermi ételekből álló rossz étrendje és az alváshiány milyen hatással van általános fizikai-lelki állapotára, és tudatában van annak, hogy tennie kell valamit testi elhanyagoltsága ellen, de ezt folyamatosan halogatja: „Majd holnap elkezdem az új étkezési rendet [...]. Hamburgert evett sült krumplival. Olyan gyorsan falt, hogy azonnal rájött a hasmenés. A végén ülve megállapította, hogy ideje alsónadrágot váltania.”⁴⁴ A hetedik regényben, a *Steget efterben* (1997, *Szent Iván-éji gyilkosság*, 2007) pedig már 2-es típusú cukorbetegséget diagnosztizálnak nála, ide vezetett az az egészségromboló életmód, amelyet saját magának köszönhet és ezért büntudatot érez:

Azt is belátta, hogy bőven van miért hibáztatnia magát. Az étkezési szokásai, a mozgáshiány és a különböző fogyókúrák, amelyek csak arra voltak jók, hogy rövid időn belül még többet hízzon. [...] Elhatalmaso-

³⁹ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 418.

⁴⁰ NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 223.

⁴¹ STOUGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction...*, 124.

⁴² GREGERSDOTTER, „The Body, Hopelessness, and Nostalgia...”, 82.

⁴³ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 245.

⁴⁴ Uo., 38.

dott benne az önmegvetés és a csőd érzése. Ugyanakkor tudta, hogy most már nincs visszaút. Változtatnia kell az életén.⁴⁵

Wallander figurája könnyen értelmezhető úgy is, mint a saját múltjával küzdő hazájának mikroszinten megképzett reprezentációja: „A múlt erős és izmos teste elsovadt a rossz táplálkozás és a cukorbetegség miatt, és ehhez illő üres, kétségbeesett lélek lakik benne [Wallanderben]. [Ő] a beteges fogyasztói társadalom emlékműve, aki túlórázik, egészségtelen ételeket eszik és ezért magas a koleszterinszintje.”⁴⁶ Az, hogy cukorbetegséget diagnosztizálnak nála, még inkább hangsúlyossá teszi azt, hogy a főhős teste „a modern nemzetállam jólétét tükrözi”.⁴⁷

Mankell *Wallander*-sorozatának első része különböző – és egymásnak el-
lentmondó – olvasatokat váltott ki. McCorrestine úgy tekint rá, mint a szerző politikai aggodalmainak kifejeződésére, és mint olyan helyre, ahol a szerző képes „rávilágítani a rasszizmus, az idegengyűlölet és a bevándorlásellenes érzések riasztó növekedésére Svédországban, amely hagyományosan toleráns és általában befogadó országnak tartja magát.”⁴⁸ Tapper ezzel szemben Wallandert nőgyűlölő és idegengyűlölő karakterként olvassa, és azt állítja, hogy az *Arctalan gyilkosok* „ahelyett, hogy a paranoid és rasszista narratívát ellensúlyozná vagy akár csak elemezné, [...] inkább minden ízében megerősíti.”⁴⁹ Nestingen e két nézet közötti álláspontot képvisel, hangsúlyozza a regényekben megjelenő ambivalenciát és kettős látásmódot, és ezeket jellemzőnek tekintti Wallanderre mint főhősre, ezenkívül „egy olyan allegorikus regisztert [tulajdonít neki], amely ambivalensnek láttatja a svéd és a nyugati világ globális összefonódását a harmadik világbeli Másikkal.”⁵⁰

KÖVETKEZTETÉSEK

Az elmúlt évtizedben az észak-európai régióból származó krimik iránt egyre nagyobb lett a tudományos érdeklődés, amely párhuzamosan nőtt a műfaj nemzetközi kereskedelmi sikerével. Mára már egy külön fejlett tudományte-

⁴⁵ Henning MANKELL, *Szent-Iván éji gyilkosság*, ford. KÁROLYI Zsuzsa (Budapest: M-érték, 2007), 46.

⁴⁶ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 65.

⁴⁷ PEACOCK, „The Impossibility of Isolation in *Wallander*”, 42.

⁴⁸ MCCORRISTONE, „The Place of Pessimism...”, 78.

⁴⁹ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 170.

⁵⁰ NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 244.

rület alapul a skandináv krimire, melynek kutatói a műfaj különböző aspektusaival foglalkoznak, és interdiszciplináris megközelítéseket alkalmaznak. A tudományos vizsgálódásnak az lenne még a feladata, hogy jobban árnyalja a két gyakran összemossott fogalom közötti különbséget, mely probléma abból fakad, hogy a kritika gyakran szeret címkézni és egyszerűsíteni: így született meg a skandináv krimi és a *Nordic noir*. Az előbbi – amelyet a régió kulturális, társadalmi és politikai környezetére való reflexió és kritika jellemez – már jóval azelőtt létezett, hogy a skandináv jóléti állam hanyatlását követően a *Nordic noir* kifejezés elterjedt volna. A *Nordic noir* terminusa – amely végső soron egy marketingkonstrukció – azonban mind a tudományban, mind a populáris kultúrában felülkerekedett a másikon. A *Nordic noir* tehát nem csupán egy „posztjóléti” lencsének tekinthető, amelyen keresztül a skandináv krimiket olvassák, hanem egy „posztjóléti” szűrőnek is, amelyen keresztül a skandináv régiót a neoliberalizmus korában mediatizálják. Ez a kritikai finomítás különösen fontos annak fényében, hogy a legújabb skandináv krimik konkrét témája a két társadalmi-gazdasági paradigma közötti nehéz átmenet, amelyet elfed egy leegyszerűsítő, bár vonzó kategória (*Nordic noir*) visszamenőleges alkalmazása egy olyan műfajra, amelyet témáiban és kontextusaiban is a sokféleség és a diszkontinuitás jellemez.

(Anne GRYDEHØJ. „Nordic Noir”. In *Introduction to Nordic Cultures Book*, edited by Annika LINDSKOG and Jakob STOUGAARD-NIELSEN, 117–129. London: UCL Press, 2020).

Fordította: BODROGHI CSILLA

JAKOB STOUGAARD-NIELSEN

A lezárt szoba
A krimiolvasásról a Covid-19 járvány idején

„Magányunk tökéletes volt.”¹

A Nagy-Britannia kormánya által bevezetett *lockdown* alatt a brit olvasóknál megduplázódott az olvasással töltött idő.² A szorongás, hogy elkapják a vírust, bebörtönözte őket a lakásukba, ahol hosszú, magányos órákat kellett eltölteniük. Egy Nielsen Book közvélemény-kutatás szerint a válaszadók több mint a fele azt mondta, hogy a könyvekhez fordultak szórakozásért, míg több mint harmaduk számára az olvasás egyszersmind menekülést is jelentett a válság elől.

Míg a rekreációs olvasásnak a felnőtt lakosságra tett jótéteményeit keveset kutatták, addig a *lockdown* előtti, az olvasási szokásokra irányuló kutatásokból az derül ki, hogy az olvasásnak pozitív hatása van a jó közérzetre, de már ekkor is számolni kellett a magány járványszerű fokozódásával.³ A *The Reading Agency* szerint az olvasók a pozitív hatások széles köréről számoltak be: „élvezet, relaxáció és eszkepizmus, saját maguk és mások mélyebb megértése, empátia, más kultúrák megismerése, kapcsolatok kialakítása, társas kohézió és növekvő szociális tőke”.⁴

¹ Edgar Allan POE, „The murders in the Rue Morgue”, In *The Works of Edgar Allan Poe*, The Raven Edition, vol. I, Project Gutenberg, hozzáférés: 2023.04.08, <https://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/2147-h.htm#chap07>. Magyarul: Edgar Allan POE, „A Morgue utcai kettős gyilkosság”, ford. PÁSZTOR Árpád, in Edgar Allan POE, *Az aranybogár és más elbeszélések*, 154–199 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993), 159.

² NIELSEN BOOK, „Reading increases in lockdown”, hozzáférés: 2021.11.01, https://nielsenbook.co.uk/wp-content/uploads/sites/4/2020/05/Press-Release_Covid-Tracker_wave-1-1.pdf; valamint Reading Agency, „New survey says reading connects”, hozzáférés: 2023.11.01, <https://readingagency.org.uk/news/media/new-survey-says-reading-connects-a-nation-in-lockdown.html>.

³ A Demos és a Reading Agency szerint „az olvasás szoros összefüggésben van azzal, hogy az emberek kevésbé érzik magukat magányosnak”. HILHORST Sacha, Alan LOCKEY and Tom SPEIGHT, *It's no exaggeration to say that reading can transform British society* (London: Demos, 2018), 12, hozzáférés: 2021.11.01, [https://readingagency.org.uk/news/A%20Society%20of%20Readers%20Formatted%20\(3\).pdf](https://readingagency.org.uk/news/A%20Society%20of%20Readers%20Formatted%20(3).pdf).

⁴ Reading Agency, *Literature review: The impact of reading for pleasure and empowerment*, hozzáférés: 2023.11.01, <https://readingagency.org.uk/news/The%20Impact%20of%20Reading%20for%20Pleasure%20and%20Empowerment.pdf> 4.

Talán meglepő, hogy míg az olvasás a modern időkben jobbra magányos tevékenységnek számít, úgy tűnik, hogy – eltekintve az eszképiista szórakozástól – az olvasás segítségünkre van a szociális kapcsolatainkban, és erősíti az egymás közti bizalmat – azokat a kapcsolatokat, melyek a legtöbb ember számára hiányoztak a járvány ideje alatt.⁵

De nemcsak arról van szó, hogy a brit lakosság több könyvet olvasott a *lockdown* ideje alatt. A Nielsen Book szerint az olvasók kétharmada a megszokottnál nagyobb érdeklődést mutatott a krimik iránt.⁶ Egyáltalán nem meglepő, hogy a krimi a *lockdown* alatt vonzóvá vált a kikapcsolódást keresők számára, hiszen ez az a műfaj, amelyet általában a tiszta szórakoztatással és az eszképiizmussal hoznak kapcsolatba. De a krimi valójában már a *lockdown* előtti időkben is az irodalom egyik legszélesebb körben olvasott műfaja volt.⁷ A krimi modern formája a 19. században alakult ki, és valószínűleg ez a legnépszerűbb műfaj az 1940-es évek óta, amikor is először vált sokkal olvasottabbá, mint bármely más műfaj az anglofón világban és még azon is túl.⁸

Az irodalmárok sokat töprengtek azon, miért vált ennyire dominánssá a krimi a világban és a médiában. A kritikai munkák az 1980-as évekből azt feltételezik, hogy a krimi mindenekelőtt menekülési lehetőséget jelent és relaxációt.⁹ Dennis Porter például örömgépnek hívja, mely segít az olvasónak, hogy pillanatnyilag el tudjon menekülni „valami ijesztő dologtól”, és kikapcsolódjon „a munka örömtelen erőfeszítéseiből”.¹⁰ A kriminek, sokkal inkább, mint bármely más műfajnak, van egy olyan képessége, hogy beszippantsa az olvasóit és felszabadulást nyújtson a mindennapok nyomása és szorongásai alól. Ahogyan Julian Symons állítja, a krimi leginkább figyelemreméltó vonzereje abban rejlik, hogy az olvasóknak egy „megnyugtató világ képzetét kínálja, amelyben mindig leleplezik és megbüntetik a fennálló rend megzavaróit”.¹¹ A hagyományos krimi a fenyegetés és a félelem világát idézi fel, azonban majdnem mindig megnyugtató megoldással zárul, mikor is a detektív összegzi a bűnjелеket, és leleplezi a gyilkost. A *lockdown* idején talán nemcsak pihe-

⁵ The Reading Agency, *Literature Review...*, 12.

⁶ Nielsen Book Press Release.

⁷ Louise NILSSON, David DAMROSCH and Theo D’HAEN, *Crime Fiction as World Literature* (London: Bloomsbury, 2017), 2.

⁸ Julian SYMONS, *Bloody Murder: From the detective story to the crime novel; a history* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 11.

⁹ Lásd: Christiana GREGORIOU, *Deviance in Contemporary Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2007), 49. <https://doi.org/10.1057/9780230207219>

¹⁰ Dennis PORTER, *The Pursuit of Crime: Art and ideology in detective fiction* (New Haven, CT: Yale University Press, 1981), 3.

¹¹ SYMONS, *Bloody Murder...*, 11.

nésképpen fordult annyi olvasó a krimik felé, hanem a megnyugtatóért is, hogy a gyilkos vírust végül megfékezik, és az élet visszatér a normális kerékvágásba.

A kritikusok úgy ítélték meg, hogy a krimi nagy általánosságban a modern világ válságainak, kiköknéseinek és a terror fenyegetésének hatásos kezelésmódja, ám olyan forma, melynek – a többi populáris műfajhoz hasonlóan – nem szabad vakon hinni. W. H. Auden legendás mondása például, hogy a kriminarratívákra jellemző a megnyugtató mozzanata addiktívvá teszi a műfajt, olyan, mint a dohány vagy az alkohol.¹² Míg az irodalomkritika történetileg inkább kényelmetlen kapcsolatban volt a populáris irodalmi műfajokkal, addig a kortárs kritikusok sokkal érzékenyebbek lettek a krimiben a társadalom, a határok, a törvény, az identitások, a testek a technológiák és a környezet különböző ábrázolásmódjaira és kritikai vizsgálatára. Ahogyan Mary Evans nemrégiben állította, „bűnügyi regényeket olvasni a leghitelesebb beszámoló a nyugati társadalmak különböző félelméről és gondjairól”.¹³ Manapság a műfajban már sokkal inkább a benne rejlő szociális tudást és azt a képességet értékelik, hogy az izgalmas és rejtélyes cselekményszövés segítségével magához tudja láncolni¹⁴ (a Rita Felski által nemrégiben újra-felfedezett terminust kölcsönvéve) olvasóit, mintsem azt, hogy függőséget okozva képes elűzni a mindennapok unalmát.¹⁵ Így tehát az, hogy a *lockdown* ideje alatt a krimihez fordultunk, azt jelenti-e vajon, hogy a műfaj pusztán elszórakoztatott minket a válságban, vagy inkább azt, hogy hasznos társadalmi tudást ad át számunkra a karantén alatti életről, sőt, talán még magáról az olvasásról is?

A LEZÁRT SZOBA REJTÉLYE POE-TÓL CHRISTIE-IG

Ahogyan Agatha Christie életrajzírója, Laura Thompson emlékeztet minket, a *lockdown* maga valójában egy bevett trópus a detektívregényekben.¹⁶ Ez az

¹² W. H. AUDEN, „The guilty vicarage: Notes on the detective story, by an addict”, *Harper’s Magazine* (1948): 406–12. 406.

¹³ MARY EVANS, *The Imagination of Evil: Detective fiction and the modern world*, (London: Bloomsbury, 2011). 11.

¹⁴ Az eredetiben: „hook”.

¹⁵ Lásd RITA FELSKI, *Hooked: Art and attachment* (Chicago: University of Chicago Press), 2020. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226729770.001.0001>

¹⁶ LAURA THOMPSON, „Lockdown provides the perfect conditions for a murder – just ask Agatha Christie”, *The Guardian*, hozzáférés: 2023.11.01, <https://www.telegraph.co.uk/books/crime-fiction/lockdown-provides-perfect-conditions-murder-just-ask-agatha/>.

alakzat központi szerepet tölt be a gyakorta újra megidézett lezárt szoba rejtélye-alműfajban és a vele rokon vidéki ház rejtélyében, amelyekben „a cselekmény magját az adja, milyen és hányféle zseniális módszerrel lehet gyilkosságot elkövetni egy hermetikusan lezárt helyszínen”.¹⁷ Ez először a maga mintaszerű formájában Edgar Allan Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című krimijében jelent meg, melyet a nyugati világban a modern krimi eredeteként tartunk számon. Poe történetét olvasni a *lockdown* ideje alatt olyan, mint egy találkozás „valami határtalanul szertelennel”, ahogyan a *Graham's Magazine* olvasói mondták még 1841-ben. Poe „alapkrimije” a karantén idején valami különlegesen ismerős dologról mesél a magányos olvasónak, aki biztonságra törekszik az otthonában, menekülni akar a szorongásai elől, nem bízik az állami autoritásokban, és információmorzsákat guberál egy láthatatlan vírusról, mely brutálisan és diszkrimináció nélkül őrzöng közösségeken és határokon keresztül.

Poe történetében C. Auguste Dupin mesterdetektív hatóságilag vizsgálja a párizsi lezárt szoba rejtélyét, ahol Madame és Mademoiselle L'Esplanade-ét, anyát és lányát kegyetlenül meggyilkolták. Mivel nincs indíték, és nem lehetett bejutni a bűntény színhelyére, a rendőrség (és vele az olvasó) teljesen értetlenül áll a bűntett körülményeivel szemben: a helyszínen az ajtó belülről van bezárva, az ablakok úgyszintén, és semmi jele nincs annak, hogyan tudott behatolni vagy távozni a betolakodó.

A lezárt szoba rejtélyének a megoldásához Poe teremtett nekünk egy detektívet, akinek a személyes állapota is egy saját magára kirótt *lockdown*-t idéz. A narrátor, aki együtt lakik Dupinnal egy lepusztult, öreg házban, a nyomozás történetét azzal kezdi, hogy hosszasan mesél a detektívről. Azon túl, hogy példákat hoz lenyűgöző deduktív képességeire, azt is megosztja velünk, hogy Dupin semmilyen látogatót nem enged be magukhoz, minden kapcsolatot megszakított múltbeli ismerőseivel, és csak éjjel merészkedik ki: „magányuk tökéletes volt”, melyet olvasással és beszélgetéssel töltenek. Ahogyan a narrátor mondja, „csak magunknak éltünk”.¹⁸

Poe sztorija végső soron azonban megnyugtatót kínál az olvasónak: ami elsőre szertelennek, irracionálisnak és egzotikusnak tűnik, annak mégis van logikus (noha nagyon különös) magyarázata. De az esethez hasonlóan a detektív maga is meglehetősen különös, olyan alak, akinek az elszigeteltsége és elidegenedettsége másoktól és az állami autoritásoktól központi szerepet ját-

¹⁷ John SCAGGS, *Crime Fiction* (London: Routledge, 2005), 51–52, hozzáférés: 2023.04.12, <https://doi.org/10.4324/9780203598535>.

¹⁸ POE, *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, 159.

szik a rejtély megoldásában, képes olvasni, és képes meghaladni azt az általános előfeltevést, mely szerint a tettes emberi lény. Amikor Dupin leleplezi az elkövetőt, nem egy tényleges gyilkost azonosítanak, hanem egy, a kelet-indiai szigetekről származó orángutánt.

A megtermékenyítő *lockdown*-narratíva, Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című krimije magányos olvasást igényel, hogy képesek legyünk összerakni a bűntény puzzle-darabkáit; de azt is sugallja, hogy a teljes visszavonultság mégsem annyira áthatolhatatlan a vírus számára, amilyenek tűnik. A tudatalan állat és az antiszociális elme közötti határvonal nem olyan stabil, ahogyan gondolnánk: háborzongató módon mindketten képesek lezárt szobákba behatolni, illetve kitörni onnan, bizonytalansággal fertőzve meg az ügy során az olvasót.

John Scaggs szerint a brit aranykor krimijeiben a lezárt szoba trópusa újra meg újra úgy bukkant fel, mint „végtelenül megnyugtató dolog a két világháború közötti olvasó számára”, mivel az átlátszatlan, bizonytalan világot egy „magába zárt, behatárolt, kezelhető dimenziókat és arányokat tartalmazó világra” redukálta.¹⁹ Az olvasók számára ismerős lesz ez a trópus Christie legsikeresebb regényeiből, a *Gyilkosság az Orient expresszen*ből (1934) és a *Tíz kicsi négerből* (1939),²⁰ melyek Christie-t a világ egyik legtöbbet eladott példányszámmal rendelkező és minden idők legtöbbet fordított szerzőjévé tették.²¹

Nincs is talán jobb példa a modern krimi vonzerejének illusztrálására, mint a *Gyilkosság az Orient Expresszen*. Ebben a keréken gördülő *lockdown*-rejtélyben, míg a vonat megreked a hóviharban, egy bosszúból elkövetett gyilkossági összeesküvésre derül fény, amelynek szinte az összes utas részese. A feszült bizonytalanság gyilkosságba torkollik, amely a vonat egy félreeső és elzárt részén történik meg, s aztán a detektívregény következő puzzle-darabjai remek horogként szolgálnak arra, hogy az olvasó feszülten tovább lapozzon; mindazonáltal Christie krimijének van egy kevésbé nyilvánvaló funkciója is a modern olvasó számára.

A német kritikus, Walter Benjamin írt egy rövid esszét *Krimiolvasás útközben* (1930)²² címmel, Christie regényének megjelenése előtt pár évvel. Arra kíváncsi, hogy miért olvasnak előszeretettel krimi az emberek a vonaton, és

¹⁹ SCAGGS, *Crime Fiction*, 52.

²⁰ A cím legújabb fordítása: *Mert többen nincsenek*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László (Budapest: Helikon Kiadó, 2022). (A szerk.)

²¹ Lásd: UNESCO, „Index translationum”.

²² Walter BENJAMIN, „Detective novels, on tour.”, first published in the *Frankfurter Zeitung*, 1930, translated by Sam DOLBER, Esther LESLIE and Sebastian TRUSKOLASKI. Verso Books, 29 September 2017, hozzáférés: 2021.11.01, <https://www.versobooks.com/blog->

azt feltételezi, hogy a műfaj afféle „kutyaharapás szőrével. Az menti meg az embert, hogy az egyik félelem megbénítja a másikat,”²³ és „a krimik frissen felvágott lapjai [...] átsegíthetnek bennünket az utazás archaikus aggodalmain”.²⁴ Benjamin számára a krimi egy kontrollált laboratóriumi környezet, afféle érzéstelenítő az olvasó számára, hogy ne gyötörje a modern kapitalizmus korszakára jellemző nyomás, határidők, elidegenedés és irányvesztésből származó, nagyobb szabású szorongás.

Arra a következtetésre juthatunk, hogy a nem múlt lelkesedés *A gyilkosság az Orient Expresszen* iránt azon alapszik, hogy a mobilitás, az információ, a hanyatló morál és megoldhatatlan bűntények egzotikus és kiismerhetetlen korát fel tudja váltani egy olyannal, amelyben lehetséges a szavahihetőség, az egyértelműség és a személyes cselekvés. Ez egy olyan világ, melyben semmi (és senki) nem az, aminek látszik, de Hercule Poirot mesterdetektív képessé teszi az olvasót arra, hogy kövesse a nyomokat, leleplezze az összeesküvést, és megfejtse ezt a világot. Mindezek során az állami autoritások távolléte miatt az olvasó maga is összeesküvővé válik, ahogyan szoros kapcsolatba kerül a detektívvél (és más elképzelt olvasókkal), a lezárt szoba rejtélyét illetően megbízik az általa kínált megfejtésben, és hozzá hasonlatosan kezdi megérteni, hogy az utasok jogosan éreznek vágyat a bosszúra. Benjamin szerint a terror időszakában, amikor mindenki valahogyan összeesküvővé válik, mindenki olyan pozícióba kerül, hogy el kell kezdenie detektívesdit játszani.

Sehol sem annyira nyilvánvaló, mint a *Tíz kicsi négerben*, hogy Christie arra ösztönzi az olvasóit, hogy detektívet játsszanak a „lezárt szoba” rejtélyében: jelen esetben tíz embert meghívnak egy szigetre, majd egyiket a másik után meggyilkolják, miközben vendéglátóik – Mr. és Mrs. U. N. Owen – vagy rejtélyes módon távol vannak vagy „ismeretlenek”. Christie *lockdown*-rémlátomása magához láncolja (*books*) a sziget vendégeit és az olvasót a holttestek folyamatos vészjósló szaporodásával, mely esetek mindegyikét megelőzi egy-egy gyermekvers. Mivel a szigeten nincs valódi detektív, az olvasóra marad a nyomozás és magukra az áldozatokra, akiket fokozatosan maga alá gyűr a bűn, a szociális izoláció, és nem utolsósorban a folyamatos gyanakvás egymás iránt. Thompson, Christie életrajzírója hasonlóságot lát ebben a mostani pandémiával, amikor is embertársainkban a halálos vírus hordozóját gyanítot-

s/2848-detective-novelson-tour. Magyarul: *Krimiolvasás útközben*, ford. ZSELLÉR Anna, hozzáférés: 2023.03.24, <https://1749.hu/szepirodalom/proza/walter-benjamin-krimiolvasas-utkozben.html>.

²³ BENJAMIN, *Krimiolvasás útközben*.

²⁴ Uo.

tuk.²⁵ Az 1930-as évek vége felé a háború erősödő fenyegetése ösztönözhette az olvasót arra, hogy a fikcióban keressen menedéket valós félelmei elől – legalább amíg detektívet játszunk, a lezárt sziget disztópiája kontrollálható marad.

Christie *lockdown*-krimi narratíváiban központi szerepet játszik a gyanú, mely megfertőzi, magába zárja az olvasót is, s mely remekül bizonyítja és illusztrálja a társadalmi bizalom hanyatlását *továbbá* a felfoghatatlan borzalmat, mely az olvasót elkerülhetetlenül összeesküvővé és nyomozóvá avatja. Mindazonáltal, egyrészt ezek a *lockdown*-rejtélyek a „önmagában álló”, „lezárt” narratív formában a kezelhetetlen kockázatok megfékezésére szolgálnak, mint a globális pandémia, másrészt olyan kihívások elé állítják az olvasót, hogy miközben mérlegelni kénytelen a detektívbe, az állami autoritásokba, az áldozatba és a tettesbe vetett bizalmát, szimpátiáját, szembesülnie is kell azzal, hogy ami a társadalmi bizalmat illeti, nyer is rajta és veszít is belőle.

A LOCKDOWN SVÉDORSZÁGBAN, A KRIMIOLVASÁS ÉS A TÁRSADALMI BIZALOM

Amíg Christie a két világháború közötti, egyre nagyobb félelmek között élő Nagy-Britanniát tanulmányozta a lezárt szobákkal és vidéki házakkal, addig Svédországban a modern, racionális jóléti állam konstrukciója került terítékre. Per Albin Hansson miniszterelnök az 1928-as, „emberek otthona” címmel elhíresült beszédében osztotta meg vízióját a jövő jóléti társadalmáról, melyet a „jó otthon” szinekdoché modellez. Ez egy egyenlőségen, kölcsönös figyelmen, együttműködésen, segítőkészségen és társadalmi bizalmon alapuló otthon volt sokak szemében, a majdnem tökéletes nemzet-család a második világháborút (melyből Svédország viszonylag épen került ki) követő évtizedekben; mindazonáltal az 1960-as években a szociáldemokraták által létrehozott otthon-komfort már repedezett, így aztán Mai Sjöwall és Per Wahlö szociálkritikai rendőrségtörténeteiben már jelentkeztek a szorongások és bizonytalanságok.

A *bűn regénye* című klasszikus sorozatuk (1965–1975) nyolcadik darabja, a *Det slutna rummet* (1972, *A lezárt szoba*, 1973) úgy kezdődik, hogy Martin Beck rendőrnyomozó az előző részben majdnem halálos lövést kapott. Kihagyták egy bankrablást nyomozó csoportból, helyette kapott egy különös esetet, amelyben egy férfit lelőttek a lakásában, mely belülről volt bezárva, és fegyvernek sem volt nyoma a tetthelyen. Beck fokozatosan rájön, hogy a le-

²⁵ THOMPSON, „Lockdown...”.

zárt szoba rejtélyének indítéka legalább annyira kapcsolatban áll a saját „lezárt szobájával”, mint az adott esetével. Egyre magányosabbnak érzi magát, és – ahogyan a narrátor meséli – „úton van afelé, hogy remetévé váljon, akinek semmi kedve mások társaságát elviselni, vagy bármi módon kitörni a vákuumból”.²⁶ Beck elidegenedése a rendőr kollégáktól és a tágabb társadalomtól mindazonáltal afféle szociális ébredést is jelent, hiszen megjegyzi, egyáltalán nem érzi magát egyedül: „Ahogyan az embereket figyelte maga körül, az a benyomása támadt, hogy a legtöbbször hasonlóan nehéz helyzetben van, mint ő, még akkor is, ha ezt észre sem veszik vagy nem vallják be maguknak.”²⁷

A *The Locked Room* azt prezentálja, hogyan válik a svéd jóléti állam egyre inkább disztópiává, elárasztva „beteg, szegény és magányos emberekkel, akik legjobb esetben kutyaeledelen élnek, ellátatlanul sorvadnak, és meghalnak a patkánylyuk-lakásaikban”.²⁸ Ahogyan Beck lassan összerakja a puzzle-darabkákat, fokozatosan ki is tör elszigeteltségéből, amikor találkozik Rhea Nielsennel – annak az épületnek a tulajdonosával, ahol a lezárt szobában meggyilkolták a férfit. A nő a társadalmi felelősségtől vezérelt „emberek otthona”-modell autentikusabb verzióját testesíti meg, amikor az általa menedzselte lepusztult épületet úgy írja le, mint ahol a lakóknak „érezniük kell, hogy összetartoznak, és ez az otthonuk”²⁹. Rea, akinek van érzéke a puzzle iránt, és a detektívregények mohó olvasója, oldja meg Beck számára (aki maga nem olvas krimi) a rejtélyt, részben azért, hogy megoszt vele egy cikket a lezárt szoba rejtélyének műfajáról. A cikk a lezárt szoba-esetek különböző típusait veszi sorra, köztük egy olyat is, amikor a gyilkos egy állat segítségével veszi igénybe.³⁰ És amikor Beck beleszeret Rheába, akkor ki is tör a saját lezárt szobájából: „Ugyanakkor, amikor belépett Svärd lezárt szobájába, egyszerűen ki is lépett a sajátjából”.³¹

Sjöwall és Wahlö skandináv változata a lezárt szoba rejtélyére olyan, mintha egy eszköz volna az egyén, a társadalom és a krimiolvasás közti viszony leírására. Bizonyos szempontból egy érzelmes elbeszélés, a detektív eg-

²⁶ Mai SJÖWALL and Per WAHLÖÖ, *The Locked Room*, transl. P. Britten AUSTIN (London: Fourth Estate, 2011), 156.

²⁷ SJÖWALL and WAHLÖÖ, *The Locked Room*, 235.

²⁸ Uo., 25.

²⁹ Uo., 174.

³⁰ Rhea adja oda Becknek Göran Sundholm „Det slutna rummet. En undersökning” („A lezárt szoba – egy nyomozás”) című cikkét. Michael Tapper megfigyelése szerint ennek van valóságalapja, még hozzá egy cikk, melyet 1971-ben publikáltak a *DAST Magazine for Popular Literature* című lapban. Lásd Michael TAPPER, *Snuten i skymringslandet: svenska polisberättelser i roman och film 1965–2010* (Lund: Nordic Academic Press, 2011), 792.

³¹ SJÖWALL and WAHLÖÖ, *The Locked Room*, 277.

zisztenciális, szexuális és politikai ébredéséről és „otthonra találásáról” Rhea anyaistennő új „emberek otthona”-víziójában, mely az együttműködés és bizalom „régiságú” szociális és morális kötelezettségén alapszik. Rhea düledező, öreg épületében (mely nem sokban különbözik Dupinék házáétól), mindenki megbízhat a szomszédban, és még egy makacs, öregedő svéd rendőr is képesé válik másokhoz kötődni, betörni a saját lezárt szobájába, s kijönni onnan a krimiolvasás segítségével.

KONKLÚZIÓ

A lezárt szoba rejtélye a válság egy jellemző műfaja. A késő modern skandináv jóléti államnak megvan a maga szó szerinti és figuratív „lezárt szobája”, mely éppúgy fenyegeti a detektívet és a polgárokat, mint a társadalmi elidegenedés és a bizalomvesztés. Sjöwall és Wahlöö 1970-es, később pedig Anne Holt és Stieg Larsson lezárt szoba-rejtélyeiben a 2000-es években a nyomozónak ki kell törnie a saját elszigeteltségéből, képesnek kell lennie szociális kapcsolatok kialakítására ahhoz, hogy meg tudja oldani a bűntényt, és jobba tegye a saját életét.³² A detektívnek rá kell jönnie, hogy a saját nehéz helyzete tágabb társadalmi összefüggésekbe illeszkedik, és olvasóvá kell válnia, hogy tudásra tegyen szert a társadalomról, amelyre inkább szüksége van, mint igazságügyi képességekre.

A *lockdown*nal egy olyan társadalmi állapotba kényszerültünk, melyet Robert Putnam „egyszemélyes bowlingozásként” diagnosztizált: a szociális kapcsolatok, az interperszonális bizalom és a társadalmi tőke veszteségeként.³³ Feltételezhető, hogy a pandémia idején ugyan megnövekedett a krimi-olvasók száma, de ez nem sokban segített a magányosság enyhülésében és a társadalmi tőke fogyatkozásának mérséklésében. A lezárt szoba mint alapvető krimi-trópus példáján amellet próbáltam érvelni, hogy a krimi segít azon érzelmek kezelésében, melyeket általánosan átélünk a *lockdown* ideje alatt, amikor a

³² Lásd a lezárt szoba rejtélyét Anne Holt Christie-pastiche-ában (2007), melyben egy vonatot betemet a hó a norvég hegyekben. Az utasok egy hotelben keresnek menedéket, ahol ezután egy sor gyilkosságot követnek el a traumatizált, kerekesszékekben ülő Hanne Wilhelmsen detektív szeme előtt. De a lezárt szoba rejtélyét gyakorlatként is használják, mint STIEG Larsson híres, *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005) című regényében. Lásd továbbá egy szövegmet a krimi műfajáról és a bizalmi tőkéről Larsson bestsellerjében, STOUGAARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction*.

³³ ROBERT PUTNAM, *Bowling Alone: The collapse and revival of American community* (New York: Simon & Schuster), 2000.

furcsaság, az unalom, a minket körülvevő szorongás, a fenyegetés és a bizonytalanság volt jellemző az életünkre.³⁴ Ezek a lezárt szoba-rejtélyek azt sugallják, hogy az olvasás hasznos szociális tudást közvetít: más módokon kezelhetetlen kockázatokat tartalmaz, segíti megérteni a társas kapcsolatokat, és lehetővé teszi, hogy együttműködjünk más olvasókkal személyes és szociális jóllétünk és bizalmunk romlását megakadályozandó.

(Jakob STOUGAARD-NIELSEN. „The locked room: On reading crime fiction during the Covid-19 pandemic”. In Stella BRUZZI, Maurice BIRIOTTI, Sam CALEB and Harvey WILTSHIRE, eds. *Lockdown Cultures: The arts and humanities in the year of the pandemic*, 179–187, 2020–21. London: UCL Press, 2022. Hozzáférés: 2023.04.16, <https://doi.org/10.14324/111.9781800083394>.)

Fordította: DECZKI SAROLTA

HELIKON

³⁴ Amanda MULL, „What you’re feeling is plague dread: During a pandemic, terror and tedium can go hand in hand.”, *The Atlantic*, hozzáférés: 2023.11.01, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2020/03/coronavirus-anxiety/608317/>.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN
Listától a leleplezésig

Felismerés és fordulat a detektívtörténetben¹

benyokri@yahoo.it
ORCID: 0000-0002-0753-2718

HELIKON

From List to the Reveal:
Recognition and Turning Point in Detective Stories

Abstract

This paper examines the phenomenon of reversal in the context of narrative strategies in detective fiction, with a focus on the creation of suspense, silence, delay and surprise. First, it gives a general characterisation of recognition and reversal, with some insights into the similarities between the poetics of ancient tragedy and the detective story. Then, through selected episodes from Agatha Christie's Poirot novels, it shows the stylistic and narratological aspects of the representation of the epistemological turn in the detective's mind. The initially vague list of clues is transformed by the detective into a revelatory narrative that reveals the course of the crime. This operation is illuminated by the narratological concepts of Wolf Schmid and Paul Ricœur.

Keywords: narratology, reversal, recognition, list, detective story, Agatha Christie

¹ A tanulmány az *Interaktívny hypertextový lexikón literárnej vedy s korpusom kľúčových literárnoviedných textov (Kulcsszövegek fordítását tartalmazó interaktív hypertextuális irodalomtudományi lexikon)* című, 20-0179 számú APVV-projekt keretében készült.

A cselekmény fordulatosságára irányuló hivatkozás szinte kötelező, klisé-számba menő kiadói paratextus, mindenekelőtt a populáris regényirodalom alkotásai esetében. A kifejezést ott találjuk a kaland és a rejtély alapnarratívájára épülő művek döntő többségének címlapján vagy hátsó borítóján, de nem hiányozhat a félelmetes, a meseszerű vagy a földöntúli fantáziavilágok építésében érdekelt sztorikból, sorozatokból sem. A fordulatosság, mely szoros jelentésbeli összefüggést mutat a váratlannal, a meglepővel, a meghökkentővel, ebben a kontextusban mindenképpen olyan pozitív történetminőséget jelöl, ami vonzóvá kell, hogy tegye az adott szöveget az olvasók széles köre számára. Olyan regény, amely ezek híján van, aligha tarthat igényt olvasói érdeklődésre.

Tanulmányomban a detektívtörténet narratív stratégiái – mindenekelőtt a feszültségteremtés, az elhallgatás, a késleltetés, az elterelés és a meglepetés – összefüggésében teszem vizsgálat tárgyává a *fordulat* jelenségét.² Ehhez leginkább a rejtélyközpontú detektívtörténethez (*mystery story*, *whodunit*) tartozó művekből érdemes kiindulni, hiszen ezekben a tettes kilétének az utolsó pillanatig rejtve kell maradnia, éppen ezért itt a befejezést megelőző szakaszban a fordulat, mégpedig a meglepetést hozó fordulat kötelező elemnek számít.

Írásom három részből áll. Először a műfajtipikus jelenség körülírását adom, némi kitekintéssel az antik tragédia poétikájára. Utána konkrét példaként, mégpedig Agatha Christie néhány Poirot-regényén keresztül mutatom be, hogyan működik az írói gyakorlatban, végezetül pedig igyekszem levonni a narratológiai tanulságokat.

1. NYOMOZÁS ÉS FORDULATSZERŰ FELISMERÉS

Induljunk ki abból az evidens tényből, hogy a klasszikusnak is nevezett detektívtörténet a múlt megismerésének és megértésének narratíváját képviseli, mely egy bűneset elkövetőjének a személyét, tettének motivációját és a végrehajtás módját igyekszik feltárni, megérteni és bizonyítani. A tudatlanságból, illetve a részleges tudásból a teljes(ebb) tudás irányába tartó folyamatról beszélünk, mely általában nem várt, vagy legalábbis meglepő, fordulatértékű végkövetkeztetéssel zárul. Ebben a vonatkozásban az ókori tragédiával mutat rokonságot: „A felismerés és a váratlan fordulat pillanata és folyamata a tragé-

² Jelen szöveg *A fordulat/Reversal* című narratológiai konferencián (BTK Irodalomtudományi Intézet, 2021. június 29.) elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata.

dia fordulópontja, a metszéspont, ahol a tudatlanság előtt feltárul a tudás, ahol a korábbi tettek szembesülnek saját szándékolatlan végkifejletükkel.”³

Hozzá kell tennünk, hogy nem annyira tettekben megnyilvánuló, külső cselekményfordulatról van szó, mint inkább eseményszámba menő *belső megvilágosodásról*, az igazság feltárulásának, a rejtély megoldódásának kivételes pillanatáról. Ez az érintett alműfaj reprezentáns darabjainak döntő többségében előbb következik be a kivételes képességű detektív elméjében, mint a többi szereplőjében. A detektív viszont (Dupintól kezdve Holmeson át Poirot-ig és Nero Wolfe-ig) gyakran hajlamos a titkolózásra, az elhallgatásra és a megvilágító magyarázat elodázására. Amennyiben E/3. személyű az elbeszélés a szövegben, a narrátor tudatja ugyan, hogy az illető rájött a megoldásra, de egy ideig még visszatartja az információt – legalábbis a rituális leleplezés jelenetéig, amikor majd nyilvánosan előrukkol vele. Ez, a tettes megnevezése jelenti a második fordulatot, ami viszont már a többi szereplő és az olvasó elméjében játszódik le a magyarázat hatására, és – ha a szerző jól dolgozott – a meglepetés erejével hat. Ami azt jelenti, hogy elvárásaink nem (illetve nem egészen) teljesülnek, a magyarázat korábbi meggyőződésünk és vélekedéseink teljes legalábbis bizonyos mértékű felülvizsgálatára késztet bennünket.

Tehát akár csak a tragédiában, a detektívtörténetben is együtt jár, vagy inkább egymásból következik felismerés és fordulat: szoros összefonódottságuk okán akár *fordulatszerű felismerésről* is beszélhetünk ebben az esetben. S megint csak az antik drámai hagyományokhoz hasonlatosan ez „a személy identitását érintő információk feldolgozásával van összefüggésben”,⁴ azaz: a meglepetést hozó fordulat a gyilkos leleplezésével, a személy megnevezésével következik be. A narratív kommunikáció folyamatában a történet empirikus befogadói és fiktív szereplői számára is ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy aktuálisan ki, melyik gyanúsított tölti be a tettes szerepkörét. Ennek eredményeként pedig az egyik (vagy akár több) szereplőt hirtelen másnak látjuk, mint korábban. Rá kell ébrednünk, hogy félreismertük ő(ke)t, ezért újra kell rajzolnunk a személyiségükről korábban kialakított képet.

Az előbbiekből következik a harmadik közös vonás a két műfaj cselekményszerkezete között, ez pedig a *megoldás irracionálisága*. „A felismerés és a váratlan fordulat, minthogy mindkettő oly szorosan összekapcsolódik a váratlansággal, esetenként irracionálisnak vagy valószerűtlennek *tűnhet*, de épp

³ Stephen HALLIWELL, „Esendőség és balsors: A tragikum szekularizációja”, ford. BÁRÁNY István, *Helikon* 48, 1–2. sz. (2002): 83–114, 93.

⁴ SZABÓ Judit, „Csavar a végén: Meglepetés és fordulat a *Vibarsziget* című regény olvasásában”, in *Hogyan olvasunk krimi?*, szerk. HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, 23–40 (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 36.

ezáltal lehetnek a csodálat legfőbb forrásaivá a tragédiában”⁵ – írja Stephen Halliwell. Ugyanezt elmondhatjuk számos klasszikus krimi mindent tisztázó utolsó fejezeteiről is. Ennek a kiemelt jelentőségű szekvenciának a tétje az, hogy meggyőzzön bennünket a detektív érvelésének igazáról. Azok a magyarázatok vívják ki a csodálatunkat, melyeknek köszönhetően elhisszük, hogy az események, minden látszólagos irracionális és valószerűtlenség ellenére, épp az előadott módon zajlottak le.

A fentieket összegezve megállapítható, hogy a rejtélyközpontú krimikben kétféle fordulatról beszélhetünk. Először a detektív elméjében következik be fordulat, fordulatszerű felismerés, melyet csak jelez, de nem fejt ki, nem magyaráz a szöveg, ezért nevezhetjük *rejtett fordulatk*nak. Másodszor pedig – a detektív bejelentése következtében – az ügyben érintett szereplők, majd ennek nyomán aztán a mindenkori olvasó elméjében is világosság gyúl, itt már *nyílt fordulatról* beszélhetünk.

E kétféle fordulat megfelelő ütemezése elsősorban az információadagolás és a feszültségfokozás szempontjából bír jelentőséggel. A rejtett fordulat a *késleltetés* narratív stratégiájának szolgálatában áll: a bűnügyi történet fő kérdésére (Ki a tettes?) adható részleges vagy felfüggesztett válasznak tekinthető. A bűnügyi talány megőrzését a detektív titkolózó viselkedése garantálja. A nyílt fordulat pedig a cselekmény érzelmi forrponjtát jelentő *meglepetés* (csattanó) előidézésében érdekelt eljárás.

Ahhoz, hogy megérthessük, hogyan függ össze mindez a tanulmányom címében jelzett listákkal (amiről eddig a műfaj szellemében mélyen hallgattam), immár konkrét szövegekhez kell fordulnunk, mégpedig Agatha Christie regényeihez. Azt, hogy a rejtett fordulatot közvetlenül megelőző pillanathoz érkeztünk, a Poirot-történetekben a rekapituláció előkészítése szignalizálja. Ilyenkor a detektív egyfajta „seregszemlé” tart az addig összegyűjtött nyomok felett; listát készít róluk, miközben emlékezetét segítségül hívva kombinál és következtet. Így próbál először kísérletet tenni egy átfogó igényű magyarázó narratíva megalkotására. A továbbiakban négy ilyen jelenet rövid elemzésén keresztül igyekszem közelebbről is megvilágítani a fordulatszerű felismerés hatásos működtetésének narratológiai vonatkozásait.

⁵ HALLIWELL, „Esendőség és...”, 93.

2. POIROT LISTÁI

Az első példa a *Nyaraló gyilkosok* (*Evil Under the Sun*, 1941) című regény 11. fejezetéből származik. Önálló, számozott szerkezeti egységről van szó, mely kizárólag Poirot töprengését foglalja magába. Már a mentális seregszemle helyszíne is jelképesnek mondható: „Hercule Poirot a sziget csúcsán ült a gyepen.”⁶ Innen szinte mindenre rálátása van, a bűntény helyszínét, illetve a gyanúsítottak lakhelyét és mozgásterét is beleértve, miközben őt magát a szikla elrejtje a tekintetek elől. Mindez egyaránt jelzi kívülállóságát, rejtőzködő természetét és intellektuális fölényét.

Poirot elgondolkodva ingatta a fejét.
*Kirakós játéka*nak darabkái lassan egybeilleszkedtek.
 Gondolatban minden egyes darabot megvizsgált, mintha különálló egészek lettek volna. [...] Gabrielle 8.
 Egy olló.
 Egy törött pipaszár.
 Az ablakon kidobott üveg.
 Egy zöld naptár.
 Egy csomag gyertya.
 Egy tükör és egy írógép.
 Egy motring bíborszínű fonál.
 Egy lány karórája.
 A lefolyón elcsurgó fürdővíz.
 S ezeknek az egymáshoz nem tartozó részeknek mind a helyükre kell illeszkedniük. *A lógó szálakat pedig el kell kötni.*⁷ (Kiemelés: B. K.)

A lista olyan – a detektív szemében bizonyítékértékű – tárgyakat tartalmaz, amelyek korábban már felbukkantak a történet különböző helyein, az olvasó tehát elvileg emlékezhet rájuk. De ha így van is, az még nem garancia semmire, a fő kérdés ugyanis az, hogy mi a rejtett kapcsolat közöttük. Hogyan lehet értelemteljes narratívába rendezni őket úgy, hogy az elvezessen a tetteshez? A szöveg metaforikus nyelvén fogalmazva: hogyan lehet nemcsak egyszerűen elkötni a „lógó szálakat”, hanem feszes mintává szőni őket? Mivel

⁶ Agatha CHRISTIE, *Nyaraló gyilkosok*, ford. SZOBOTKA Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959), 201.

⁷ Uo., 201–202.

a lista nem tartalmaz sem ígéretet, sem kötőszókat, a mindenkori befogadónak a cselekmény ezen pillanatában még felettébb nehéz, ha nem egyenesen lehetetlen ebből a szöszedetből kauzális eseményláncokat fabrikálnia.

Egyelőre ez még Poirot-nak sem megy, de már elérkezett a megoldás küszöbére. A megvilágosodás előtti pillanat közeledtét jelzi egyfelől a játékmetafora időre vonatkozó kifejezése („lassan egybeilleszkedtek”), másfelől a, detektív szórakozottsága. Poirot ugyanis a rákövetkező fejezetben, a felügyelővel és a rendőrfőnökkel⁸ folytatott beszélgetések alatt az elmélyült gondolkodás jeleit mutatja. „Nagyon nehéz megállapítani, hogy melyik rész tartozik a takaróhoz, melyik a macska farkához” – mormogja maga elé egy alkalommal. Beszédpartnere értetlensége hallatán szabadkozni kénytelen: „Bocsánatot kérek – mondta tüstént Poirot. – A saját gondolataim menetét követtem.”⁹ A fejezet végén pedig azt olvassuk: „Poirot szinte elveszett a gondolataiban.”¹⁰

Ebből is láthatjuk (miként azt a belga detektívről írott számos további regény és novella is megerősíti), hogy nála a megvilágosodás egy sajátos, meditatív tudatállapothoz kötött. Nem egyszer csukott szemmel, mozdulatlanul ülve gondolja végig magában a bűneset körülményeit,¹¹ hogy aztán egyszer csak kipattanjon agyából az a bizonyos isteni szikra.

A *Gyilkosság az Orient expresszen* (*Murder on the Orient Express*, 1933) című regényben is ennek vagyunk a tanúi, sőt, Poirot itt alkalmi nyomozótársait, a vasúttársaság igazgatóját (aki személyes jóbarátja) és a holttestet megvizsgáló görög orvost is elmetornára invitálja. Ezt elősegítendő két, saját kezűleg írott listát nyújt át nekik. Ezúttal tehát nem a detektív gondolatfutamába ágyazott listával, hanem valóságos, papíralapú listákkal szembesül az olvasó. Az egyik a kihallgatások eredményeit rögzíti a gyilkosság lehetséges oka, az alibi, a terhelő bizonyítékok és a gyanús körülmények számbavételével minden egyes

⁸ Érdemes megjegyezni, hogy a rendőrfőnök „fantasztikusnak” találja Poirot korábban megfogalmazott lehetséges magyarázatait, ugyanakkor hozzáteszi: „de kénytelen vagyok elismerni, hogy lehet bennük valami.” Uo., 209.

⁹ Uo., 205.

¹⁰ Uo., 210.

¹¹ Így tette ezt már Sherlock Holmes is: „Összekuporodott a karosszékében, csontos térdét felhúzta egészen saszorra alá, és csukott szemmel ült ebben a pózban, mozdulatlanul, csak a fekete cseréppipa meredt előre a szájából, mint valami furcsa madárcsőr. Én már szentül hittem, hogy elszenderedett, és már az én fejem is kezdett elnehezülni, amikor hirtelen felugrott, és pipáját letette a kandallópárkányra. Látszott rajta, hogy döntésre jutott.” Arthur Conan DOYLE, „A Rőt Liga”, ford. NIKOWITZ Oszkár, in Arthur DOYLE, *Sherlock Holmes kalandjai*, 44–64 (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1987), 54.

gyanúsított kapcsán.¹² Poirot hozzáteszi, hogy „csak a kényelem kedvéért készült ebben a formában.”¹³ Hiába, Bouc számára semmilyen revelációval nem jár az áttanulmányozása: „Nem sok mindent világosított meg előttem.”¹⁴ Ekkor kapják meg a másik, rövidebb listát, ami tíz kérdést tartalmaz. Mikor ezen közösen végig mennek, megvitatva a lehetséges válaszokat, pro és kontra érveket, elérkezünk ahhoz a jelenethez, amikor a tényleges megoldáskereső meditációra sor kerül:

Összeszedtünk mindent, amit lehetett. Ismerjük a tényeket, módszeresen és rendszeresen csoportosítottuk őket. Minden utas sorrendben elének járult, és elmondta vallomását. Amit kívülállóktól meg lehet tudni, megtudtuk. (...) Az előbb tréfálkoztunk, hogy hátra kell dőlni a székekben, és kigondolni, mi az igazság. Ezt az elképzelést most át fogjuk ültetni a gyakorlatba. Itt a maguk szemé láttára fogom megtenni. De tegyék meg maguk is. Csukjuk be a szemünket mindhárman, és *gondolkozzunk*... Az utasok közül valaki meggyilkolta Ratchettet. *Melyikük?*¹⁵ (A kiemelések a szerzőtől származnak.)

Ezután a narrátor betekintést enged Bouc és Konsztantinosz doktor gondolataiba, Poirot-éba azonban – természetesen – nem. Csak a mimikája és a csendet megtörő, jellemzően homályos értelmű kijelentése jelzi, hogy rájött a megoldásra, amit viszont – szokásához híven – egyelőre nem oszt meg sem a többiekkel, sem az olvasóval:

Hercule Poirot tökéletes csendben ült.
Azt hihette volna az ember, hogy alszik.
Negyedórai teljes mozdulatlanság után hirtelen megmozdult a szemöldöke, lassan felkúszott a homloka közepére. Felsőhajtott. Halkan maga elé mormogta:
– Végtére is miért ne? Mert ha igen, az mindent megmagyaráz.¹⁶

¹² Agatha CHRISTIE, *Gyilkosság az Orient expresszen*, ford. KATONA Tamás (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 182–185.

¹³ Uo., 185.

¹⁴ Uo., 186.

¹⁵ Uo., 191.

¹⁶ Uo., 193.

Azok ketten kénytelenek megvallani a detektívnek, hogy minden igyekeztük ellenére,¹⁷ semmire sem jutottak. Poirot ezután, megint csak szokásához híven, néhány kulcsfontosságúnak tartott jelre (dolgokra, eseményekre, kijelentésekre) hívja fel az együtt gondolkodásban résztvevő beszélgetőtársai figyelmét. Ez már egy szóban elhangzó lista, melynek – terjedelmi okokból – csak a második felét idézem:

Néhány kisebb kérdést is jelentőségteljesnek érzek. Ilyen például Hubbardné szivacstartójának helye, Armstrongné anyjának a neve, monsieur Hardman nyomozási módszere, monsieur MacQueen kijelentése, hogy az elszenesedett levelet maga Ratchett égette el, aztán Dragomirov hercegné keresztneve és az a zsírfolt a magyar útlevelemben.¹⁸

A lista végére érve (mely ezúttal nem csak tárgyakat, hanem kisebb arányban ugyan, de kijelentéseket és történéseket is tartalmaz) várakozóan pillant rájuk. Tekintetük csak megerősíti azt, amit válaszként mondanak:

A másik kettő döbbenet meredt rá.

- A maguk számára ezek a dolgok semmit sem mondanak? – kérdezte Poirot.
- Semmit – vallotta be Bouc.
- Doktor úr?
- Egyáltalán nem értem, hogy miről beszél.¹⁹

Valószínűsíthető, hogy a regényt először olvasók döntő hányada is hasonló módon áll ezzel,²⁰ és ma sincs ez másképp. Poirot nem minden elégedettség nélkül veszi tudomásul kettejük kudarcát. Itt nem az elbeszélő, hanem ő maga jelzi, hogy már tudja, mi történt, pontosabban, mindent egybe vetve, a legnagyobb valószínűséggel mi történhetett a vonaton azon a végzetes éjszakán.

¹⁷ „Bouc és Konsztantinosz doktor megpróbálta követni Poirot utasítását. Megpróbáltak, hátha sikerül az egymásnak ellentmondó részletek szövevénye mögött megállapítani a tiszta és világos igazságot.” Uo., 192.

¹⁸ Uo., 194.

¹⁹ Uo.

²⁰ Ahogy Horváth Márta megjegyzi, a regény meglepetését „az az (akkor) eredeti megoldás szolgáltatja, hogy Agatha Christie a gyilkos személyét megsokszorozza, ami a rejtélyt még bonyolultabbá teszi, és a megoldását még nagyobb intellektuális bravúrként mutatja be.” HORVÁTH Márta, „Morális ítélet és detektívtörténet: A kétféle jog problémája Agatha Christie Gyilkosság az Orient expresszen című detektívregényében”, in HORVÁTH és SZABÓ, *Hogyan olvasunk krimi?*, 50. 103.

[...] *egyelőre még homályosan, de már látok egyfajta magyarázatot*, amely valóban minden ismert kérdésre választ ad. Ez a magyarázat *nagyon furcsa*, és még nem tudhatom, hogy helytálló-e. Néhány apróbb kísérletet kell végezni, hogy megbizonyosodjam helyességéről.²¹ (Kiemelés: B. K.)

Ez a szakasz is a nem-tudásból a tudásba történő átmenet pillanatát ragadja meg. Az olvasó tudja, hogy Poirot már tudja, ki a tettes, csak éppen a konkrét magyarázatra kell még várni négy fejezetet. A „furcsaság” kiemelése a fordulat nyomán bekövetkező felismerés valóságatlenségének párhuzamaként értelmezhető, amiről korábban a tragédia kapcsán ejtettem szót. Előfordul az is, hogy Poirot nemcsak úgy tesz, mintha aludna, hanem szó szerint „megálmodja” a megoldást. A *Temetni veszélyes* (*After the Funeral*, 1953) című regény egyik epizódjában a lefekvés után is a szóban forgó ügy részletein gondolkodik. Érzi, hogy közel került már a megoldáshoz, de hiányzik még a kirakós utolsó darabja:

Hercule Poirot nem aludt jól az éjszaka. *Valami izgatta*, de nem tudta, mi. Beszélgetések foszlányai, elkapott pillantások, önfelelt mozdulatok... az éjszaka magányában minden kínzó jelentőséget nyert. Poirot az álom küszöbén állt, de nem jutott tovább. Alighogy elaludna, *valami az agyába villan*, és felébreszti. Festék... Timothy és a festék. Olajfesték... az olajfesték szaga... ez a szag és Entwhistle úr.²² (Kiemelés: B. K.)

Ezután mintegy fél oldalon át folytatódik még a gondolatoknak és emlékképeknek ez a kérdésekkel és következtetésekkel kísért asszociatív kavargása – hiába. A megvilágító erejű részlet még várta magára („Mit is mondott?... Nem tud visszaemlékezni rá.”²³). Poirot-t csakhamar elnyomja az álom. A narrátor erről is, ugyanolyan kihagyásos, töredezett mondatok egymásutánjában számol be, mint az előbb idézett „tudatáramlás” ábrázolásakor.

Poirot felébredt, és – biztosan tudta!
Igen, ez valóban a vég...
De még hosszú utat kell megtenni addig.

²¹ CHRISTIE, *Gyilkosság az Orient expresszen*, 194.

²² Agatha CHRISTIE, *Temetni veszélyes*, ford. KOVÁCS György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958), 227.

²³ Uo.

Poirot *a mozaik kis kockáit rendezgette.*

Entwhisle úr, az olajfesték szaga, Timothy háza és abban valami... vagy aminek lennie kellene... a viaszvirágok... Helen... üvegcserepek...²⁴

Vágás. A következő mondatok már a Helen tudatában zajló vívódást közvetítik, egy oldalnyi terjedelemben. Őt sem hagyja nyugodni egy zavaró részlet, s töprengései végül őt is elvezetik egy döntő jelentőségű felismeréshez, melyet azonban – némiképp a detektívhez hasonlóan – még nem tud egészen pontosan szavakba önteni. A narrátor csak sejteti az emlékkép fontosságát, de a magyarázattal ezúttal is adós marad:

Hirtelen *éles világosságban merült fel előtte* a jelenet képe... Cora a temetés napján... féloldalra hajtja a fejét... kikottyantja a kérdését... és Helenre pillant...

Helen összeborzong, kezébe temeti arcát. „Nem értem... Nincs értelme... Nem lehet értelme...” – mondja önmagának.²⁵ (Kiemelés: B. K.)

Miként az látható, a regény elbeszélője immár három egymást követő epizódban halasztja el és hallgatja el a megoldást, tudunkra adja a rejtett fordulatok bekövetkeztét, átvezetve bennünket a detektív tudatából a szereplőbe, a kimondásnak és a magyarázatnak azonban még nem érkezett el az ideje. Ráadásul az idézett rész után közvetlenül Helen a gyilkos támadásának esik áldozatul, amikor felismerését – természetesen sikertelenül – megpróbálja telefonon megosztani valakivel.

Utolsó példaként az író egy olyan regényére térek ki kicsit részletesebben, amelyben a lista a megoldandó rejtély részét képezi, s rendhagyó módon nem a történet záró szakaszában, hanem rögtön az első fejezetben bukkan fel. Megfejtésének itt taglalt módja pedig lehetőséget ad arra, hogy a vizsgált jelenséget – a korábban ismertetett példákkal egyetemben – a műfaj narratív önmetaforájaként értelmezzük.

*A Megy a gyűrű vándorútra... (Hickory Dickory Dock, 1955)*²⁶ helyszíne egy diákszálló, ahol furcsa lopások történnek: zömében nem különösebben értékes tárgyak tűnnek el, majd rejtélyes körülmények között újra előkerülnek.

²⁴ Uo., 227–228.

²⁵ Uo., 229.

²⁶ A regényt Székely Gabriella fordításában idézem, amely a *Rakéta Regényújság*ban jelent meg öt folytatásban (1981, 52. sz. – 1982. 4. sz.). Később Sarlós Zsuzsa fordításában látott napvilágot *Gyilkosság a diákszállóban* címmel (Budapest: Magyar Könyvklub, 1994).

A listát teljes terjedelmében idézem:

Estélyi cipő (fél pár, vadonatúj)
 Karkötő (olcsó ékszer)
 Briliánsgyűrű (megtalálva egy tányér levesben)
 Púderkompakt
 Ajakrúzs
 Sztetoszkóp
 Fülbevaló
 Öngyújtó
 Ócska flannelnadrág
 Villanykörték
 Doboz csokoládé
 Selyemsál (darabokra vágva megtalálva)
 Hátizsák (darabokra vágva megtalálva)
 Bórsavas hintőpor
 Fürdőszó
 Szakácskönyv.²⁷

Amikor Poirot a szálló vezetőjétől, Miss Lemon nővérétől először hall az eltűnt dolgok fent idézett bizarr listájáról, csak annyit tud mondani: „Az égvilágon semmi értelme sincs.”²⁸ Hozzáteszi viszont, hogy egy nemrég játszott memóriajátékra, a *Háromszarvú hölgyre* emlékezteti őt, amelyben sorrendben kell megjegyezni és elismételni bizonyos tárgyak egyre hosszabb, a résztvevők által fokozatosan bővülő listáját: „Azért nehéz a sorrendet megjegyezni, mert egymással össze nem függő dolgokról van szó [...] nincs köztük logikai kapcsolat. Akárcsak azon a listán, amelyet az imént mutatott.”²⁹ Sem Miss Lemon, sem az olvasó nem lepődik meg azon, hogy az említett játéknak Poirot volt a nyertese. Azért, mert – mint kifejti – a „tárgyak legrendszeretlenebb gyűjteményében is lehet valamiféle rendet találni, és némi leleményességgel logikai kapcsolatot is.”³⁰ Miután arra kéri, hogy demonstrálja ezt az eltűnt tárgyak listáján, a detektív a következő rögtönzött történettel áll elő: „Egy hölgy, akinek csak a jobb lábán van cipő, karkötőt tesz a bal karjára. Aztán

²⁷ Agatha CHRISTIE, „Megy a gyűrű vándorútra”, ford. SZÉKELY Gabriella, *Rakéta Regényújság* 8, 3. sz. (1981): 38–46, 40.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

bepúderezni és kirúszozza magát, majd lemegy vacsorázni, és beledobja a gyűrűjét a levesbe és így tovább.”³¹

Ez persze csak játszadozás a szavakkal, s a bevésés elősegítésén túl más haszna nincs. Poirot ezt követően alaposan áttanulmányozza a noteszben lejegyzett listát. Felfedez ugyan néhány hasonlóságot az egyébként meglehetősen különféle tárgyak között, de ez még nem elegendő, a majdani nyomozás előmozdítása érdekében további információkra van szükség. Miután a diákszálló vezetőjének elbeszéléséből fokozatosan megismerkedik a tárgyak tulajdonosaival, és az eltűnés néhány részletével, újfent gondolataiba merül:

Poirot behunyta a szemét. Agyában *kaleidoszkópképek* formálódtak. Összevagdalt sálak és hátziszakok darabjai, szakácskönyvek, rúzsok, fürdőszók; különös diákok neve és rögtönzött arcképvázlata. *Összefüggéstelenül és alaktalanul*. Egymástól látszólag független események és emberek kavargtak körbe-körbe a kaleidoszkópban. De Poirot tudta, hogy *valabogyan, valabol ki kell alakulnia egy mintának*. Talán több mintának is. Ahányszor megrázza az ember a kaleidoszkópot, annyiféle mintát kap... De csak az egyik minta a helyes. A kérdés az, hogy hol kezdje.³² (Kiemelés: B. K.)

Poirot itt hasonló tudatállapotban leledzik, mint a megvilágosodást közvetlenül megelőző pillanatokban, a jelenet szerkezeti pozíciójából eredően ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez most miért nem következik be. Ez a regény, az épphogy csak körvonalazódó bűneset kiindulópontja, a rejtély első, kezdetleges felvetése, hiányzik még tehát minden olyan háttértudás és tapasztalat, ami lehetővé tenné számára a helyes megoldás megtalálását (csak ezután kerít sort az érintettek/gyanúsítottak kikérdezésére). Poirot itt még bizonytalanul tapogatózik – akárcsak normál esetben, a nyomozás lezárása előtti pillanatokban értetlen nyomozótársai és a regények olvasóinak jó része.

A lista aztán jóval később, már több bűnesetet követően, a 14. fejezetben kerül elő újra. Poirot ekkor már eleget tud ahhoz, hogy következtetései révén közel jusson a gyilkos személyhez:

Poirot sokáig nézte a listát.

Felsóhajtott, és ezt dörmögte magában:

Igen... határozottan... figyelmen kívül kell hagyni a lényegtelen dolgokat...³³

³¹ Uo.

³² Uo., 41–42.

³³ Agatha CHRISTIE, „Megy a gyűrű vándorútra”, *Rakéta Regényújság* 9, 3. sz. (1982): 35–46, 40.

Csak a szokásos, homályos értelmű kinyilatkoztatás – korábban is már idéztünk hasonlókat tőle. Ahogy azt már megszokhattuk, néhány fejezetet még várunk kell, amíg nyilvánvaló lesz, melyek a lényeges és a lényegtelen dolgok az ügyben. Poirot azonban nagy valószínűséggel már látja azt a bizonyos mintázatot, amiről az elején beszélt, tudja, ki a tettes, s így nagyon közel került ahhoz, hogy a listát – a memóriajátékban alkalmazott módszer segítségével – értelmes történetté transzformálja.

3. POIROT TITKA

A klasszikus detektívregényben a nyomozás története áll a figyelem középpontjában, ez teszi ki a szöveg legnagyobb részét. A cselekmény előrehaladása a bizonyítékok és nem ritkán újabb bűntények folyamatos megsokasodásával jár együtt, aminek a tettes elfogása és bűnösségének bizonyítása vet(het) véget. Ez utóbbi kapcsán érdemes ugyanakkor reflektálni arra, hogy a kriminek ez az alfaja egyúttal a detektív narrátorra válásának a fejlődéstörténetét is magába foglalja. Az ilyen regényekben annak is szemtanúi vagyunk, hogyan tesz szert a detektív azokra az ismeretekre és tapasztalatokra, amelyek alapján aztán következtetéseit megfogalmazza, s a zárlatban – a réseket immár kitöltve – kerek történet formájában lesz képes elmesélni, s ezáltal egyben meg is magyarázni a bűntény (leggyakrabban gyilkosság) addig lappangó eseménysorát. Ő lesz az a közvetítő, aki a cselekményszöveg kivételes képességének birtokában „konfigurációt alkot a pusztá egymásutániságból”.³⁴ A detektív mindent tisztázó, összefoglaló jellegű „nagy elbeszélése” teszi lehetővé a hallgatóság számára, hogy megértse „hogyan és miért vezettek az egymást követő epizódok éppen ehhez a konklúzióhoz, amelynek végső soron olyanként kell elfogadhatónak lennie, mint ami bár egyáltalán nem volt előrelátható, de összegeztethető az epizódok együttesével.”³⁵

Az elemzett példákban (az utolsó kivételével) azt láthattuk, hogy a listákkal magát és másokat is szembesítő Poirot már eljutott abba a stádiumba, hogy kísérletet tegyen egy olyan történetkezdemény felvázolására, mely még árnyalásra és bővítésre szorul ugyan, de a kulcsmotívumokat és a cselekményszerkezet főbb alkotóelemeit (a fordulat és a zárlat motívumait is beleértve)

³⁴ Paul RICŒUR, „A hármas mimézis”, ford. ANGYALOSI Gergely, in Paul RICŒUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 255–310, Osiris könyvtár (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 276.

³⁵ Uo., 279.

már tartalmazza. Afféle első fogalmazvány ez, a sikeres kiteljesedés ígérétét hordozó narratív ujjgyakorlat. A *Megy a gyűrű vándorútra* idézett szakaszai azonban lehetővé tesznek egy más szempontú allegorizációt is.

Azt olvastuk, hogy Poirot agyában a kaleidoszkóp folyamatosan változó képeihez hasonlóan örvénylenek a lista tárgyai és tulajdonosaik portréi: „Összefüggéstelenül és alaktalanul. Egymástól látszólag független események és emberek kavarogtak körbe-körbe [...] De Poirot tudta, hogy valahogyan, valahol ki kell alakulnia egy mintának.” A motívumoknak ezt az összefüggéstelen és alaktalan kavargását a *történessel* állíthatjuk párhuzamba, ami Wolf Schmid meghatározása szerint „szituációk, személyek és cselekvések térben és időben nem lehatárolt, minden irányban nyitott és végtelenül pontosan konkretizálható kontinuum, amely a műben [...] már implicit módon adva van.”³⁶ Elemek, viszonylatok és minőségek gazdag és alaktalan halmazáról van szó, amely még nyitott a legkülönbözőbb összekapcsolások, kombinációk előtt. Ilyenek az idézett listák, illetve az olvasásuk és memorizálásuk nyomán a detektív elméjében formálódni kezdő történetfragmentumok is. TörténeSBől *történet* csak a keretek (a kezdet és a vég) kijelölése, valamint az eseményhordozó motívumok időrendjének (kronológia) és okozati viszonyainak (kauzalitás) meghatározása után válik. Poirot pont ilyen jellegű nehézségekkel szembeül meditációi során: „A kérdés az, hogy hol kezdje”,³⁷ „Igen, ez valóban a vég”,³⁸ „5. Miért mutat az óra egy óra tizenöt percet? 6. Ekkor követték-e a gyilkosságot? 7. Korábban? 8. Későbbben?”³⁹ „nincs köztük logikai kapcsolat”.⁴⁰ Ezeknek a konstitutív történetképző műveleteknek a végrehajtása az ő kiváltságai közé tartozik, ő az, aki előtt a mások által csupán értelmetlen adathalmaznak tűnő – ricceuri értelemben vett – prefigurális tartományból egyszer csak kiválik ama bizonyos minta, azaz a történet. Ezt a vált(oz)ást reflektálják a listák közelében rendre felbukkanó játékmotívumok⁴¹ is (mozaik,

³⁶ Wolfgang SCHMID, „Ekvivalenciák az elbeszélő prózában”, ford. SÁNDORFI Edina, *Helikon* 45, 1–2. sz. (1999): 180–207, 180.

³⁷ CHRISTIE, „Megy a gyűrű...”, 42.

³⁸ CHRISTIE, *Temetni veszélyes*, 228.

³⁹ CHRISTIE, *Gyilkosság az...*, 186.

⁴⁰ CHRISTIE, „Megy a gyűrű...”, 40.

⁴¹ Ezért sokkal szerencsésebb és találébb – ahogy ezt már más helyütt kifejtettem – Székely Gabriella címválasztása, mint Sarlósi Zsuzsáé. Vö. BENYOVSZKY Krisztián, „Fordítsunk krimtit!” *Filológiai Közlöny* 66, 3. sz. (2010): 251–258, 257.

kaleidoszkóp, háromszarvú hölgy), melyek a krimikre oly jellemző öntükröző műfaji metaforákként értelmezhetők.⁴²

Az előző fejezetben idézett epizódok mind azt jelzik nekünk, hogy Poirot szert tett már az aktuális bűnügyi rejtély sikeres megoldását lehetővé tevő narratív kompetenciára, ennek bizonyítása azonban (feszültség- és hatásfokozás okán) még egy ideig függőben marad.

A fordulatszerű felismerés pillanata a Poirot-történetekben (és más hozzá hasonló „tetteskereső” analitikus krimikben) tehát az elbeszélővé válás momentumával esik egybe. A listák felbukkanása előjele annak, hogy hamarosan bekövetkezik a metamorfózis: a detektívben megszületik a narrátor; egy titkolózó narrátor,⁴³ aki rövid „beéneklés” után el is hallgat. A felvillantott narratív vázlat továbbfejlesztésének, fokozatos csiszolásának folyamatába mi, olvasók már nem láthatunk bele. A detektív elméje ugyanis – a többi fokalizált szereplőjével ellentétben – csak rövid ideig és korlátozott mértékben válik áttetszővé. A záró epizódban már a gyilkosság történetének végleges, maradéktalanul koherens változatával ismerkedünk meg, amely általában a bűneset egybegyűjtött szereplői körében hangzik el.

Tanulmányom konklúziója röviden ez: Az eligazító motívumok kezdetben homályos értelmű listája a detektív elbeszélésének köszönhetően a bűntény lefolyását feltáró revelatív elbeszéléssé alakul át. Míg a lista alapvetően az egymásmellettség, az egyidejűség, s az ebből eredő széttartás jegyeit mutatja, addig az elbeszélésben már az egymásutániség, az időbeli és logikai egymásra közvetkezés, valamint az értelemadó integráció az uralkodó. Más megközelítésből nézve ez a jelenség a történés történetté való transzformálásának formaalkotó művelet sorával állítható párhuzamba, ami a rejtett fordulat és a nyílt fordulat közti intervallumban következik be. E köztes szakaszt a narráció szintjén a halogatás és bújtatás különböző praktikáinak az alkalmazása tölti ki, melyek rendeltetése az, hogy a szöveg befogadját a megoldásra való

⁴² A Holmes-történetek hasonló funkciójú metaforáiról lásd: BÉNYEI Tamás, „Kötés és oldás: Narratív önmetaforák a Sherlock Holmes-történetekben”, in *Tbomka – symposion: Ünnepi kötet Tbomka Beáta köszöntésére*, szerk. KISANTAL Tamás, MEKIS D. János, P. MÜLLER Péter és SZOLLÁTH Dávid (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2009), 69–77.

⁴³ A detektív titkolózása bizonyos szempontból párhuzamba állítható a gyanúsítottak titkolózásával: „Mindenkinek van valamilyen féltve őrzött és gondosan leplezett titka, ami miatt megtévesztésre: hazugságokra, szerepjátszásra, elhallgatásokra kényszerül, vagyis elméjét, valós intencióit, vágyait, saját elmetartalmaira vonatkozó őszinte reflexióit elrejtí mások elől.” SZABÓ Erzsébet, „Mindenki gyanús: Az elmeolvasás és a metareprezentáció szerepe a detektívtörténetek olvasásakor”, in HORVÁTH és SZABÓ, *Hogyan olvasunk krimi?*, 50. Poirot titka az, hogy ismeri a megoldást és a tettest, ami miatt a leleplezésig tartó periódusban ő is elhallgatásokra és szerepjátékokra kényszerül.

várakozás állapotába juttassák, fokozva ezzel a feszültséget. Mindez a rejtélyekkel, titkokkal operáló irodalmi narratívák általános jellemzője, hiszen az ilyen típusú szövegnek „az az érdeke, hogy késleltesse az általa felvetett rejtélyre adott választ, mivel a megoldás kongatja meg az elbeszélés halálának harangját”.⁴⁴

HELIKON

⁴⁴ Roland BARTHES, „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”, ford. Z. VARGA Zoltán, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd és SÁRI László, 137–153, (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 152.

BÉNYEI TAMÁS
Post mortem

A holttest viszontagságai a krimiben

benyei.tamas@arts.unideb.hu
ORCID: 0000-0002-4789-9733

HELIKON

Post Mortem: The Vicissitudes of the Corpse in Detective Stories

Abstract

The essay explores the paradoxical role of the corpse in Golden Age British detective fiction: the dead body is an indispensable prop of crime stories, only to be dismissed by being transformed into text (*corpus*), the starting point of an intellectual puzzle. After a brief glimpse at Agatha Christie's *The Body in the Library*, the essay argues that the reinscription of the corpse into crime fiction is inseparable from the ongoing retrieval of the 19th-century (pre)history of crime fiction, and moves on to investigate the cultural function of Golden Age crime fiction in the context of changing Western attitudes to death and the dead body, especially after the Great War. The second part of the essay is an examination of Dorothy Sayers's *Whose Body?* (1923), a novel that might be seen as the starting point of an alternative necropoetics and necropolitics of crime fiction, one that approximates Modernist strategies. Sayers's novel lends itself to such a reading an account of the key plot role it accords to what I call the "twofold corpse", as well as its invocation of the cadaverous abject, the Great War, and the gothic associations of anatomy.

Keywords: novel, crime fiction, detective fiction, narratology, anatomy

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.7

*Tudod, haver, iszonyú sokáig tart, amíg elolvasom az újságot,
fordult hozzám egy nap a regényíró, igazi lepedőakrobata,
mert muszáj mindenkivel azonosulnom benne,
még a hullákkal is.*

*(– It takes me so long to read the 'paper,
said to me one day a novelist hot as a firecracker,
because I have to identify myself with everyone in it,
including the corpses, pal.¹)*

HOLTTESTEK A KÖNYVTÁRSZOBÁBAN: A HULLA KIIRTATÁSA A KLASSZIKUS KRIMIBEN

A klasszikus krimi legjelentősebb örökösének tekintett, Agatha Christie-ről egyébként nem túl nagy véleménnyel lévő P. D. James egy interjúbán így fogalmazott: „A (holt)test rendkívül fontos, szinte a művészet egyik formájaként is gondolhatunk rá. És katalizátorként is szolgál. [...] Teljességgel híján van minden hatalomnak, és mégis képes elérni, hogy az emberek átgondolják a saját életüket, mérlegre tegyék az indítékaikat. Képes rá, hogy titkokat hozzon felszínre. [...] [K]épes megváltoztatni az embereket, vagy azt, hogy miképpen történjenek a dolgok; tönkretelhet és létrehozhat kapcsolatokat – és mindezt ez az élettelen kiállítási tárgy éri el, amivé a test vált”.² A holttest nélkülözhetetlensége felveti a krimi egy olyan alternatív történetének lehetőségét, amelyben a műfaj az élők és a halottak közötti kapcsolat jegyében válna értelmezhetővé, és amelyben így a holttest szerepére, a detektívtörténet nekropoétikájára és nekropolitikájára helyeződne a hangsúly. Ha ez utóbbi szempontot állítjuk a középpontba, az alternatív műfajtörténet egyik kiindulópontja minden bizonnyal Mary Shelley *Frankensteinje* (1818) volna, de szerepelne benne Bram Stoker *Drakulája* (1897), amelynek címszereplője a „halhatatlan”, pontosabban meghalni képtelen (*undead*) gróf. Ezek az inkább a gótikus hagyományba sorolható szövegek egyúttal bűnügyi regények is – van bennük gyilkosság és nyomozás is (akárcsak a *Jekyll és Hyde*-ban [1886]). Jelen tanulmány ennek a lehetséges krimitörténetnek az egyik fejezetéhez készült jegyzet, amely előbb a klasszikus krimi nekropoétikáját tekinti át rövi-

¹ John BERRYMAN, „53”, in John BERRYMAN, *77 Dream Songs*, 61 (London: Faber, 1959).

² P. D. JAMES (in conversation with Corinne SAUNDERS), „Detective Fiction and the Body”, in *The Body and the Arts*, eds. Corinne SAUNDERS, Ulrika MAUDE and Jane MACNAUGHTON, 148–162 (Basingstoke: Palgrave, 2009), 157.

den, majd Dorothy Sayers *Whose Body?* (*Kinek a teste?*, 1923) című regénye kapcsán azt a kérdést teszi fel, hogy miképpen lehetséges a klasszikus krimi fősodráétól különböző, a modernista irodalmat idéző nekropoétika.

Agatha Christie *Holttest a könyvtárszobában* (*The Body in the Library*, 1942) című regénye azok közé a detektívregények közé tartozik, amelyekben a holttest (az áldozat) azonosítása megelőzi és megelőlegezi a tettes azonosítását, afféle mikrokrimiként a nagyobb történetben. Christie-nek a magyar kiadásokban nem szereplő előszava is nyilvánvalóvá teszi, hogy a könyvtárszobában talált holttest valójában idézet, műfaji klisé, amelyet Christie régóta szeretett volna kipróbálni, méghozzá úgy, hogy a könyvtár „ortodox és konvencionális” legyen, a holttest pedig „teljesen valószínűtlen és vadul szenzációhajhász”.³ A regény hiánytalanul megvalósítja ezt a célkitűzést. Magát a holttestet először nem is látjuk, s inkább azt kísérhetjük figyelemmel, ahogyan a hulla feltűnése megzavarja a Bantry házaspár szokásos vasárnap reggeli rutinját, és ahogyan a hír elterjedése nyomán a falu is felbolydul. Eközben ugyanakkor számtalanszor elhangzik a címadó „holttest a könyvtárszobában” kifejezés, és mire az olvasó is „láthatja” a hullát, az már több rétegnyi fikcionalitást öltött magára. Mr. Bantry először nem hisz a feleségének, amikor az felébreszti a rossz hírrel: szerinte Dolly csak álmodta az egészet, méghozzá az elalvás előtt olvasott krimi hatására, amelyben szőke nő holttestét találják a könyvtárszobában: „A regényekben mindig a könyvtárszobában találják meg a hullát”.⁴ A halál és a holttest elsősorban kellemetlenség, botrány, a rutin megtörése, a holttest megpillantását megelőző szövegrétegek pedig megakadályozzák a halottal való együttérzést. Dolly számára nagyon hamar élvezet forrásává válik a váratlan esemény, akár egy színielőadás: „ha már gyilkosság történik az ember házában – mondja Miss Marple-nak telefonon –, akár élvezhetjük is, ha érted, mire gondolok. Ezért szeretném, ha eljönnél: segítenél rájönni, hogy ki tette, és kibogozni a rejtélyt, meg ilyesmi” (13; 18). Dolly érzéketlensége valójában csupán annyit jelent, hogy működésbe lépnek a krimi mechanizmusai: ami itt történt és történik, az nem valóság, hanem detektívregény, amelyben az „irodalmi” amatőr nyomozó, Miss Marple fogja kibogozni a rejtélyt. A könyvtárban talált test motívumában van valami játékos önreflexivitás: a szöveg maga hívja fel a figyelmet saját fikcionalitására, és főként arra, hogy „könyvtárból” dolgozik, vagyis kliséket használ. A Bantry-házban felbukkanó

³ Agatha CHRISTIE, *The Body in the Library* (London: HarperCollins, 2002), 7.

⁴ Agatha CHRISTIE, *Holttest a könyvtárszobában* [1942], ford. PALÓCZ Éva (Budapest: Helikon Kiadó, 2021), 13; CHRISTIE, *The Body...*, 8. Palócz Éva fordítását több helyen módosítottam. A regényre való további hivatkozások zárójelben a főszövegben (elsőként a magyar fordítás lapszáma szerepel).

holttest tehát valójában nincs is „rossz helyen”, hiszen bizonyos értelemben a krimiben talált holttestek mindegyike a „könyvtárban” van. A motívum klisészerűségét jelzi, hogy „az archetipikus holttest a könyvtárszobában”⁵ több korabeli krimiben is előfordul. Dorothy L. Sayers *Strong Poison* (*Erős méreg*, 1930) című regényében például az egyik szereplő arról beszél, hogy ha minden fondorlatos terv valósággá válna, a lakosság egyik fele felköthetné a másikat gyilkosságért, majd hozzáteszi, hogy ő ebben a „játékban” az áldozatok között lenne: „Én vagyok a holttest a könyvtárszobában”.⁶

A holttest Christie regényében szinte rögtön átváltozik önmaga szimulákrumává, a rejtély kiindulópontjává. Az ismeretlen lány – mondja Mrs. Bantry telefonon Miss Marple-nek – „egyáltalán nem tűnik valóságosnak” (14; 19). Amit látunk – pontosabban, amiről a szereplők beszélnek –, az nem egy élet lezárása, egy nem sokkal korábban még érző test; az erőszaknak a testen látható nyomai fontosak ugyan, de nem jobban, mint a többi nyom, hiszen fontosságukat a rejtély megoldásában játszott szerepük szabja meg, nem pedig például a fizikai szenvedés mértéke vagy bármilyen affektív töltet. A holttest legfontosabb tulajdonsága az, hogy „rossz helyen van”; a halott lány nem egyszerűen ismeretlen Mr. és Mrs. Bantry számára, de társadalmi tekintetben is kirí a környezetből. A könyvtárszoba minden részlete „arról árulkodott, hogy régóta lakják, hogy használói megszokták, és hogy sok dolog kapcsolja a hagyományhoz” (16; 21). Ebben a térben jelenik meg az idegen test: „valami durva (*crude*) és melodramatikus. Magamutogató (*flamboyant*) lányalak” (16; 21), természetellenesen platinaszőke, a hátat szabadon hagyó estélyiben, ujjain és lábujjain is vérvörös körömlakk. A „flamboyant” szó arra utal, hogy a szemlélők – és az elbeszélő – számára az áldozat cselekvő alanyisága (ágenciája) a halál után sem szűnik meg, sőt ebben a környezetben a lány halottsága ennek az alanyiságnak az elsőrendű és talán egyedül lehetséges kifejeződése. A halál és a halottság mássága mintegy átveszi a lány társadalmi idegenségének terhet. Erre utal az is, hogy a hivalkodó smink – a társadalmi idegenség legnyilvánvalóbb jele – szinte összefolyik az erőszak nyomaival: „arca erősen kifestve, a púder groteszk módon ütött el kékes, duzzadt bőréből, a szempillafesték vastagon kenődött szét az eltorzult arcon, a vöröslő ajak pedig olyan volt, mint egy seb” (16; 22). A vörös rúzs helyettesíti az erőszakot, illetve az erőszak mintegy a test (illetve a lány) oda nem illő voltának meghosszabbítása: amikor az elbeszélő úgy fogalmaz, hogy a test „olcsó, vásári, magamutogató (*flam-*

⁵ Gill PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality, and the Body* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), 3, <https://doi.org/10.1515/9781474430005>.

⁶ Dorothy L. SAYERS, *Strong Poison* (New York: Harper & Row, 1987), 5.

boyant) jelenség volt, minden tekintetben kirítt Bantry ezredes könyvtárszobájának megbízható, régimódi kényelmességéből” (16; 22), voltaképpen nincs minőségi különbség a túl élénk rúzs és az erőszak idegensége között. Ennek a holttestnek az olvasása tehát elválaszthatatlan a helyszín olvasásától, és a holttest elsődleges jelentése az, hogy nem illik bele a környezetébe. Ezt az oda-nem-illőséget olvassa mind a rendőrség, mind a nyomozó előtt a helyszínre érkező Miss Marple. C. J. Bernthal szerint a rendőrség csak egy tucat-szökecséget lát a holttestben, míg Miss Marple „jelölők együttesét”.⁷ Jane Marple azonban nem csak abban különbözik a hulla többi hivatásos és nem hivatásos „olvasójától”, hogy több fontos részletet vesz észre náluk: ő az egyetlen, aki mond valami emberit a holttestről – még ha ez ki is merül a halott lány fiatalságának konstatálásában –, ahogy a kihívó smink és az oda nem illő tartozékok mellett egyedül ő figyel fel arra is, hogy a lány talán küzdött az életéért: „Miss Marple lehajolt. Nem érintette meg a lányt. Az ujjakat nézte, amelyek görcsösen markolták a lány ruhájának elejét, mintha levegőért küzdve még utoljára abba akart volna kapaszkodni”.⁸ Bár csak egy pillanatra, mégis egyedül ő gondol annak az életnek az utolsó pillanataira, amelynek ez a gyilkosság vetett véget. Összességében azonban a holttest oda nem illő volta, idegensége, botránya itt valójában nem a(z erőszakos) halál, hanem a társadalmi másság – a talmi testdízsek, a smink és az olcsó ruhaszövet – illetéktelen behatolása.⁹ Ebben a környezetben ez a test élve is ugyanolyan „botrányos” lett volna, mint holtan.

Ha a „Christie-hullák” – mint az Edmund Crispin néven krimiket is jegyző Robert Bruce Montgomery írja – „valójában nem is igazi holttestek, hanem csak egy rejtvény ürügyéül szolgálnak”,¹⁰ akkor ebben a tekintetben Christie a klasszikus brit detektívtörténet két háború közötti aranykorának sok értelmező által szóvá tett sajátosságát képviseli. A klasszikus krimi a közvélekedés szerint a gyilkosságot fertőtlenített, kilúgozott módon ábrázolja – épp ez az intellektualizmus különbözteti meg a populáris irodalom más műfajaitól.¹¹

⁷ C. J. BERNTHAL, *Queering Agatha Christie: Revisiting the Golden Age of Detective Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2016), 47, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-33533-9>.

⁸ CHRISTIE, *Holttest...*, 22. Ez a néhány sor kimaradt a magyar fordításból.

⁹ Vö. Megan HOFFMAN, *Gender and Representation in British Golden Age Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2016), 177, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-53666-2>.

¹⁰ BERNTHAL, *Queering Agatha Christie...*, 42.

¹¹ Victoria STEWART, *Crime Writing in Interwar Britain: Fact and Fiction in the Golden Age* (Cambridge: Cambridge UP, 2017), 1, <https://doi.org/10.1017/9781108186124>. Vö. Stephen KNIGHT, *Crime Fiction Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity* (Basingstoke: Palgrave, 2004), 208. Christie holttesteit sokáig „üres jelölökként” tartották számon, Gill

Mindez elválaszthatatlan attól, hogy ebben az időszakban a műfaj önpozicionálása is megváltozott az angol irodalmi mezőn belül. Ezt a folyamatot – a detektívtörténet intellektualizálódását – térképezi fel a műfajnak az az alternatív története, amelynek felvázolásában Stephen Knight, Martin Priestman, Martin A. Kayman és Maurizio Ascari is fontos szerepet játszott. Az önálló műfajként a 19. század végén kikristályosodó detektívtörténet kezdettől fogva az erőszakot és a testiséget középpontba állító, szenzációhajhász és melodramatikus szövegtípusok ellenében határozta meg önmagát (ilyen volt például a gótikus regény, a Newgate-regény és a bulvárregény [*sensation novel*]), a rejtvénytyszerűség és intellektualizálódás irányába mozdulva el. A két háború közötti időszakban, amikor megszorodtak a krimivel kapcsolatos kritikai és irodalomtörténeti állásfoglalások – köztük a szabálygyűjtemények –, végleg *mystery novel* lett a bűnügyi regényből, s így a rejtvénytyszerűséget hangsúlyozó hagyomány vált fősdorrá.¹² Ami műfaji szinten a bulvárregény és a gótikus regény kizárása a hagyománytörténelemből, az a szöveg hatásmechanizmusainak szintjén az abjekt és a hozzá kapcsolódó affektusok kizárása.

Ha a gyilkosság egy szubjektum kiiktatása, pusztán testté váló redukálása, akkor a krimi a holttest és a halál kiiktatása, intellektualizálása. Christie regénye ekként azt is példázza, ahogyan a klasszikus (aranykori) detektívtörténet elteszi láb alól a hullát, vagyis igyekszik megóvni az élőket attól, amit Julia Kristeva abjekciónak nevez. A tetem, ez a „figyelmünket ellenállhatatlanul magára vonó, nyers és arcátlan valami (*chose [...] insolente*) a halottasház ragyogó napfényében”, „Isten nélkül és a tudományon kívül”¹³ mutatkozik meg, és már csak a biológiai törvénytyszerűségeknek engedelmessé válik. Kristeva szerint a tetem „nem a halál jelölője” (21), nem abban az értelemben utal a halálra, mint az encefalográf kilapult, egyenes jelzővonala, s épp ezért nem is lehet hozzá intellektuális szinten viszonyulni: „megmutatja mindazt, amit folyamatosan félretolok, hogy élni tudjak” (22): a testnedveket, az ürüléket, a szeny-

Plain szerint azonban ezek a holttestek nem olyan „vértelenek”, mint ahogy azt sokan vélik (PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction...*, 31); annyira megszoktuk a véres dolgokat, hogy ami a kortársak számára még borzalmas volt, nekünk fel sem tűnik (uo., 32).

¹² A bűnügyi irodalom kialakulásáról és önmeghatározásának változásairól vö. Stephen KNIGHT, *Form and Ideology in Crime Fiction* (Basingstoke: Macmillan, 1980), <https://doi.org/10.1007/978-1-349-05458-9>; Martin A. KAYMAN, *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection, and Narrative* (Basingstoke: Macmillan, 1990); Martin PRIESTMAN, *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet* (Basingstoke: Macmillan, 1991), <https://doi.org/10.1007/978-1-349-20987-3>; Maurizio ASCARI, *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational* (Basingstoke: Palgrave, 2007), <https://doi.org/10.1057/9780230234536>.

¹³ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (Paris: Seuil, 1980), 22.

nyet. De nemcsak megmutatja azt, amit az élet eltagad önmagában, hanem meg is fertőzi és elnyeléssel fenyegeti az életet – ez az abjekció, a testek biológiai szintű összekapcsolódása, ami az együttérzés, beleérzés legmélyebb szintjének alapja.¹⁴ Maurice Blanchot fenomenológiai nyelven fogalmazza meg ugyanezt. A holttest hátborzongató hatalma szerint abban áll, hogy „kadaverizálja”, vagyis hullaszerűvé teszi, és „korporealizálja”, vagyis testszerűvé változtatja környezetét. „Mindegy, hogy milyen mozdulatlanul nyugszik a felöltötött holttest kiterítve végső fekhelyén, ahol utoljára megszemlélhetjük, hiszen ott van az egész helyiségben”.¹⁵

A két háború közötti krimi (holt)testábrázolásának elvontságát több értelmező konkrét történelmi okokra vezeti vissza. A bűnügyi regény szerepét és nekropoétikáját bizonyosan alapvető módon változtatta meg a 20. század biopolitikai valósága is, vagyis az a tény, hogy az erőszakos halál egyre inkább tömeges formát öltött, és állami megrendelésre zajlott le. E tekintetben is sorsdöntő volt az első világháború tapasztalata, esősorban a temetetlen, eltűnt, meggyászolatlan holttestek tömege. Alison Light szerint a krimi aranykora azért épp a két világháború közötti időszakban köszöntött be, mert a detektívtörténetek egy-egy megmagyarázhatatlan haláleset megfejtésére vállalkoznak. Light „a lábadozás irodalmának” és érzéstelenített irodalomnak is nevezi a klasszikus, rejtvénytyszerű krimit, amelynek legmeglepőbb és legjellegzetesebb sajátossága az erőszak fenyegetésének kiküszöbölése, egyik fő feladata pedig a háború által felkorbácsolt érzelmek lecsillapítása.¹⁶ A krimi tehát afféle kollektív poszttraumás terápia volt, és ebből következett a testiség kiiktatása. Hasonlóan vélekedik Gill Plain is, aki a bűnügyi irodalom holttestábrázolásáról beszélve megkülönbözteti a rituális avagy áldozati (valójában a szimbólummá váló) és a szó kristevai értelmében vett „szemiotikus”, a jelentésképzésbe bevonhatatlan, a határok és körvonalak elmosódását sugalló holttestet. A szimbolikus rendbe visszaírt, rituális holttestek sokasága Plain szerint a nyugati fronton szétmarcangolt testek ellentétéként szolgált, afféle „textuális Cenotaph”.¹⁷ A krimi mintha szándékosan kimetszené az erőszakos halált ebből a biopolitikai kontextusból, ahol az áldozattá (holttestté) válás a

¹⁴ Uo., 28.

¹⁵ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, HORVÁTH Györgyi és LŐRINSZKY Ildikó, *Figura* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2005). A fordítást módosítottam. Az eredeti: *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1982), 272.

¹⁶ Alison LIGHT, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars* (London: Routledge, 1991), 69–71.

¹⁷ PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction...*, 33. A Cenotaph az Anglián kívül elesett katonák jelképes síremléke.

test és/vagy az identitás olykor fizikailag is azonosítható ismertetőjegyeinek – például a test bőrszínének vagy „zsidóságának” – köszönhető.

A fenti tényezőknek köszönhetően a holttest a klasszikus aranykori krimiben önmagában kevésbé érdekes, főként nem úgy, mint az érző, önmaga köré életvilágot képző testszobjektum élettörténetének lezárása. A halált megelőző fájdalom, szenvedés például nemigen érdekli a klasszikus detektívtörténetet. A (holt)test megjelenítését hangsúlyosabbá tevő törvényszéki krimi kortárs diadalútja látszólag változtatott ezen a helyzeten, de valójában ez a krimitípus még inkább beírta a holttestet a racionalitás és a tudomány diskurzusaiba, és a holttest láthatósága nem a beleérzés jegyében fokozódik: Patricia Cornwell, Kathy Reichs és a törvényszéki krimi más képviselőinek regényeiben – nem beszélve a rengeteg televíziós sorozatról – az anatómiai, orvosi és jogi diskurzusokba beíródott test válik láthatóvá.¹⁸ Sőt: míg Sherlock Holmes és a széles körű anatómiai ismeretekkel felvértezett Lord Peter Wimsey még maguk tanulmányozták a holttestet, az újabb krimiben a holttesthez a nyomozó jobbra a tetthelyen fér hozzá – övé az „első szakavatott pillantás” –, utána viszont már az élőkkal (tanúkkal, hátramaradottakkal, gyanúsítottakkal) foglalkozik, a hullát átengedve a specialistáknak.

A detektívtörténetben a hulla, vagyis *corpse* szövegtestté, korpusszá változik, folytatva és betetőzve azt a folyamatot, amelynek révén az élő emberi test az orvosi, jogi és másféle diskurzusok által teleírt „olvasható testté” változik.¹⁹ A 19. században kialakuló, a test racionális felfogásához, megfigyeléséhez és fegyelmezéséhez kapcsolódó krimi a 19. század végétől kezdve szövetségre lépett a bűnfelderítés technikáival, amelyek a test szöveggé való változtatásának módjait kínálták – a Bertillonage-fotóktól az ujjlenyomatvételeig és a törvényszéki profilozásig.²⁰ Mivel a holttestnek a krimiben elfoglalt – a fentiek fényében kissé paradox – központi helyzete tagadhatatlan, a műfaj alakulástörténetének releváns kontextusa a halálhoz és a holtakhoz való (nyugati) viszonyoknak az újkorban kezdődő és a 20. században tetőző szekularizálódása, amely a gyászritusainkat is alapvetően átalakította, miközben a holtakról való gondoskodás fokozatosan az állami intézmények és a szakemberek felségterü-

¹⁸ Joy PALMER, „Tracing Bodies: Gender, Genre, and Forensic Detective Fiction”, *South Cultural Review* 18, no. 3–4 (2001): 54–71, 54, <https://doi.org/10.2307/3190353>.

¹⁹ Michel DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven RENDALL (Berkeley: University of California Press, 1988), 145.

²⁰ Ronald S. THOMAS, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 4.

letévé vált.²¹ A 20. század – „a hullák tömegtermelésének kora” –²² egyben az a korszak is, amelyben a nyugati ember egyre inkább elbizonytalanodott a holttestekkel való bánásmódot illetően. Jean Baudrillard szerint azért nem tudunk mit kezdeni a halottainkkal, mert megszűntek a holtakkal való szimbolikus cserefolyamatok, amelyek jellemzően nem a kapitalista árucserre egyenértékűség-elvén alapultak.²³ Amikor Freud az első világháború jelentőségéről beszél a halálhoz való viszonyunk átalakulásában, ő is arról a válságról beszél, amelyet az idézett elő, hogy a nyugati ember a háború ellenére sem volt képes arra, hogy megváltoztassa a halálhoz való viszonyát.²⁴ Az első világháború tömegmészárlása után a holttest ott rekedt valahol a rituális cselekvésekben kifejeződő ősi sejtések, beidegződések és a tudományos vizsgálódás, a közösségi hagyomány és a specialista szakemberek autoritása, a holttestekkel való foglalatosság hatékony és higiénikus módjai között.²⁵ A kísértethistoria és a spiritualizmus növekvő népszerűségének egyik kontextusa is a holtakhoz való viszony elbizonytalanodása,²⁶ de a bűnügyi irodalom térnyerése is felfogható ebben az összefüggésben, hiszen a műfaj a holttestekkel való foglalatosság átalakulásának egyik fontos lenyomatává vált.

A detektívtörténet két világháború közötti népszerűsége tehát aligha választható el az élők és holtak viszonyának, a holtakról való gondoskodás formáinak megváltozásától és válságától, a klasszikus aranykori krimiben ez a foglalatosság ugyanakkor mégsem a holttestekről való gondoskodás formáját öltötte, hiszen a holttest egy képlet kiindulópontjává vált. A krimi népszerűsége talán épp annak köszönhető, hogy míg látszólag középponti helyre

²¹ Vö. Philippe ARIÈS, *The Hour of Our Death*, ford. Helen WEAVER (New York: Vintage, 2008); Benjamin NOYS, *The Culture of Death* (Oxford: Berg, 2005), <https://doi.org/10.5040/9781474215671>; Robert Pogue HARRISON, *The Dominion of the Dead* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003); Esther C. SCHOR, *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton: Princeton University Press, 1994), <https://doi.org/10.1515/9781400821488>.

²² Paul VIRILIO, *Ground Zero*, transl. Chris TURNER (London: Verso, 2002), 14.

²³ Jean BAUDRILLARD, *Symbolic Exchange and Death*, transl. Mike GANE (London: Sage, 1999).

²⁴ Sigmund FREUD, „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, ford. SZALAI István, in Sigmund FREUD, *Tömegpszichológia: társadalomlélektani írások*, 159–184 (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1995), 175–184.

²⁵ David SHERMAN, *In a Strange Room: Modernism's Corpses and Mortal Obligation* (Oxford: Oxford UP, 2014), 4–5, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199333882.001.0001>.

²⁶ A 20. század elején az új technológiák – a már megszokott fénykép mellett a hangfelvétel és a film – egyre több módot adott a holtak reanimálására, spektrális jelenlétük illúziójának felkeltésére. Erin E. EDWARDS, *The Modernist Corpse: Posthumanism and the Posthumous* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 1–2, <https://doi.org/10.5749/j.ctt1zgwjpd>.

emelte a halált, valójában épp annak tabusításában, a halálról, a meghalásról, a holttestekről való bizonyos típusú beszéd elkerülésében játszott és játszik fontos kulturális szerepet. Gill Plain szerint például a műfaj legmélyebb szerkezeti iróniája abban rejlik, hogy a „test” egyrészt nélkülözhetetlen műfaji kellék, másrészt ezt a nyelvi és szimbolikus kódoknak ellenálló felesleget vagy túlságot (*excess*) a szöveg mégis gyakran figyelmen kívül hagyja, a perifériára kényszeríti; a testet a történet elején elviszik, és szimbólummá változik. A nyomozók a többi szakértővel együtt a szöveggé változtatott testet tanulmányozzák, miközben „a holttest anyagi valósága” az ő „narratív közönyük” előtt elenyészik, szétbomlik.²⁷ A tettes felelősségre vonása, ami valamiképpen „bosszúnak” is tekinthető, a halott nevében való cselekvés. Ahogy George Gently főfelügyelő fogalmaz az angol tv-sorozat *Gently among Friends* (2015) című epizódjában: „Nem az élőkért dolgozunk, hanem a holtakért”. Ennél azonban többet is jelent a halottakhoz fűződő viszony átértékelése. Ha – mint Alphonso Lingis írja – valódi közösség csak mindannyiunk halandóságának vállalása jegyében születhet,²⁸ a krimi tulajdonképpen elfedi ezt a közösséget, nem hallja meg a halottak hívását. A holtakhoz és így a holttesthez való viszony Lingis értelmezésében elsősorban etikai természetű, és rendelkezik egy olyan, mélyen gyökerező vetülettel is, amelyre a *body* szónak a krimiben megfigyelhető használata a maga módján utal is. Az angolban a *body* – a krimi kontextusában mindenképpen – nemcsak testet, de holttestet is jelent, ahogy az a Christie-regény címéből is nyilvánvaló: a holttest saját testiségünkre, megtestesülésünkre emlékeztet. A metonímiaként vagy szinekdochéként értett „body” voltaképpen azt jelenti: „csak test”. Önmagunknak a holttestben történő felismerése a teremtményiség, a megtestesültség vállalása, annak a ténynek a beismerése, hogy a test mindig már holttest is, amennyiben nem (csak) a szubjektum élete folyik benne, és hogy a holttest csak annyiban halottabb az élő testnél, hogy immár nem a testet „lakó” szubjektum vagy én élete zajlik benne.

²⁷ Uo., 12. Plaint főként a holttest(ek) nemi, etnikai stb. hovatartozása érdekli: számít-e az, hogy kit ölnek meg egy krimiben? És a test folytatódó aktivitása: a gyilkosság nyomait magán viselő holttest „lebuktathatja” a tettest.

²⁸ Alphonso LINGIS, „Mortality”, in *The Alphonso Lingis Reader*, ed. Tom SPARROW (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 173–180.

KETTŐS HOLTTEST

A *Whose Body?*, Sayers első regénye, az aranykori krimi egyik korai darabja (az első Poirot-regény, *A titokzatos stylesi eset* [*The Mysterious Affair at Styles*] három évvel korábban, 1920-ban jelent meg), már címével utal a *body* kétféle jelentésére: a fordítás „Kinek a teste?” vagy „Kinek a holtteste?” is lehetne, és ez a kétértelműség az egész regény nekropolitikáját és nekropoétikáját meghatározza. Érdekes módon épp egy olyan regény jelenít meg a testiséghez, a megtestesüléshez való másféle viszonyt, amelyet a legtöbb értelmező egy kézlegyintéssel intéz el,²⁹ és amely sok tekintetben belesimul az aranykori detektív-történet műfaji diskurzusába: ilyen az amatőr nyomozó, a karikatúraszerű angol arisztokrata, Lord Peter Wimsey alakja és a szöveg önreflexív játékosága (ennek része, hogy Wimsey arisztokrata azonosságának tárgyi kellékeiből, lornyonjából és sétapálcájából fejleszt James Bond ketyeréit idéző segéd-eszközöket).³⁰ A *Whose Body?* úgy kezdődik, mint a *Holttest a könyvtárszobában*: ismeretlen holttestet találnak, csak itt nem a vidéki kúria könyvtárszobájában, hanem a középosztálybeli építési vállalkozó londoni bérházi lakásának fürdőszobájában. Az is felidézheti Christie regényének indítását, hogy itt is csak többszörös közvetítés után jutunk el odáig, hogy – a főszereplővel együtt – megszemléljük a fürdőkádban talált meztelen hullát, amely eleinte itt is részben szórakozás forrása (Wimsey úri passzióinak csak egyike a bűnügyek felgöngyölítése), részben kellemetlenség: a lakástulajdonos Mr. Thipps számára „kutyául kellemetlen” (3) ez az egész; ennél már csak az lenne kellemetlenebb, ha betörők járnának a lakásban (8). Abban is emlékeztet egymásra a két holttest – nem függetlenül a mindkét regény cselekményében kulcsszerepet játszó testcsere motívumától –, hogy mindkettő másfajta élet nyomait viseli magán, mint azok a jelölők, amelyekkel a tettesek ellátták őket. A fürdőkádban talált középkorú, meztelen férfitest esetében a parfüm, a manikűrözés, a gondos borotválás és a brillantin ellentmond a bolhacsípéseknek és a nélkülözésekkel teli élet kitörölhetetlen jeleinek; különösen feltűnő – ez a tettes groteszk vicce – a csíptető, aranylánccal felszerelt cvikker, amelyet a halott orrán találnak.

²⁹ Vö. Catherine KENNEY, *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers* (Kent: Kent State University Press, 1990), 109–110; Christine COLÓN, *Writing for the Masses: Dorothy L. Sayers and the Victorian Literary Tradition* (London: Routledge, 2017), 80, <https://doi.org/10.4324/9781351168205>. Maga Sayers sem tartotta nagyra a regényt, vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 44.

³⁰ Dorothy L. SAYERS, *Whose Body?* (London: Hodder and Staughton–New English Library, 2003), 25–26. A regényre való további hivatkozások zárójelben a szövegben. A regény kiindulópontja is egy játék volt, vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 12.

A *Whose Body?*-ban mindazonáltal jóval összetettebb a holttest szerepe, mint Christie regényében. Ez már a cselekmény szintjén is nyilvánvaló, amennyiben itt a holttestek azonosságának kiderítése elválaszthatatlan a tettes leleplezésétől, ahogy a tulajdonképpeni bűntett (a gyilkosság) is elválaszthatatlanul összekapcsolódik egyrészt a holttest „eltüntetésének” folyamatával – a bűntény nem fejeződik be a gyilkossággal –, másrészt a testcserével és a csavargó holttestének sorsával. A (két) holttest azonosításának története mindvégig párhuzamosan folyik a tettes felkutatására irányuló nyomozással. Ráadásul a *Whose Body?*-ban két test van. A fürdőkádban talált idegen hulla rejtélyének fordítottja a másik rejtély, a dúsgazdag zsidó bankár, Sir Reuben Levy eltűnése, amely eleinte különálló ügynek tűnik, a kettő közötti kapcsolatot pedig inkább metaforikusnak: míg az előbbi rejtély esetében van test, de nincs hozzá identitás (senki nem jelentkezik, hogy a sajtóban közzétett leírás alapján azonosítsa), addig a másik ügyben a testet a szimbolikus rendbe beíró jelölők – az én vagy a személyiség nyomai – maradéktalanul jelen vannak, miközben a fizikai testnek nyoma vész. Itt tehát nem a testet kell olvasni, hogy az élet által rajta hagyott nyomokat megtalálják, hanem Levy életét – illetve környezetét –, hogy az eltűnt test nyomaira akadjanak.³¹ A tulajdonképpeni áldozat, a meggyilkolt Sir Reuben Levy testét először felboncolják a kórházban, majd kicserélik a szegényházban meghalt csavargó testével, és az utóbbi koporsójában temetik el. Ebben a regényben a holttest tehát nemcsak a történet kiindulópontja, origója, hanem saját sorsa, története van, és az exhumálás sem egyszerűen a rejtély megoldása, hanem a holttestről való gondoskodás aktusa is. Ami a csavargó testével történik, elsősorban kegyeleti, szimbolikus bűntény,³² és a regényben az angol társadalom legfelsőbb rétegeibe „beférkő-

³¹ Eric SANDBERG, „The Body in the Bath: Dorothy L. Sayers’s *Whose Body?* and Embodied Detective Fiction”, *Journal of Modern Literature* 42, no. 2 (2019): 1–20, 10, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.2.01>. Elsőként Sandberg tanulmánya hívta fel a figyelmet a *Whose Body?*-ban rejlő értelmezési lehetőségekre és a modernizmushoz való kapcsolódásokra.

³² A krimi képlet- és rejtvénytyszerűsége a bűntett (erőszak) és a halál testi vonatkozásai mellett annak erkölcsi vonatkozásait is háttérbe szorította. A *Whose Body?*-ban Wimsey sokszor Sherlock Holmeshez hasonlítja önmagát, és ismételten utal rá, hogy „élvezi” a nyomozást (29), a kádban talált holttestet pedig a mesterbűnöző által létrehozott műalkotás részének tekintti, a tettest „a bűn költőjének” (30) nevezve. Wimsey maga is tudja, hogy ez így kevés (124), és a gyakorló keresztény Parker felügyelő kemény szavakkal figyelmezteti arra, hogy a gyilkossági nyomozást nem tekintheti frívol játéknak (vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 194): „itt parádézik és jovialiskodik egy bábszínházi komédia kellős közepén, vagy épp fordítva, peckesen és fennhéjázva vonul végig az emberi szomorúság tragédiáján. [...] Elegáns akar maradni, és meg akarja őrizni a kívülállását? Hát legyen, ha ez a módja az igazság felderítésének, de, tudja, ennek önmagában nincs értéke. [...] Azt akarja, hogy miután levadászta a gyilkost a

zó” gazdag zsidó és a szegényházban kiszenvető nincstelen csavargó teste mintegy összekeveredik. Ez az egybegyűrt, „kettős holttest” válik igazán kísértetiesé (a szó freudi értelmében), és így a bűntény kettőssége is mindvégig fennmarad: a tulajdonképpeni gyilkosság elválaszthatatlan a névtelen csavargó testének „posztumusz” felhasználásától. A két test összetartozása, a „kettős holttest” kevertsége a *Whose Body?* nekropoétikájának és nekropolitikájának legfontosabb kulcsa.

E stratégiától elválaszthatatlan a (két) holttest láthatósága, fizikai jelenléte, a fürdőkádban talált test többszöri részletes leírásától a látványosságként megjelenített halottszemlén át (88) az exhumálás nyomasztó jelenetéig. A holttest itt nem küszöbölődik ki, nem tűnik el, nem válik pusztán egy képlet vagy rejtvény kiindulópontjává: a regény mindvégig akörül forog, amit Elizabeth Klaver „a tetem anyagi fakticitásának” nevez.³³ A *Whose Body?* visszahelyezi a holttestet a maga kiküszöbölhetetlen valóságosságába, amelyet Julia Kristeva az abjekt kiteljesedéseként jellemez. A tetem – mint írja – „a leggyomorforagatóbb hulladék”,³⁴ és a regényben a(z egyik) holttest valóban a szó szoros értelmében vett hulladék, szemét – ahogy már életében, a csavargó testeként is az volt. Mindez a modernizmus nekropolitikáját és nekropoétikáját idézi, David Sherman felvetésének szellemében, mely szerint a modernista irodalmat úgy is olvashatóvá kell tennünk, mint a halottak iránti felelősség (*mortal obligation*), a holtakkal való törődés válságának és a kulturális gyásznak a kifejeződését.³⁵ „A holttest a paradox, radikálisan bizonytalan alap, amelyre a modernitás politikai és társadalmi »élete« épül”.³⁶ A modernista művészet és irodalom fokozott érzékenységgel tette fel a kérdést: „mit jelenthet a 20. században úgy élni, hogy tudjuk, itt vannak közöttünk a holttestek, hogy aktívan gondoskodunk róluk, hogy a lekötelezettség aktusainak révén sajátunknak ismerjük el őket?”³⁷ A modernista nekropoétikában a holttest olyan „hely”, amely ellenáll a racionalizáció, bürokratizáció és szekularizáció modern gyakorlatainak és diskurzusainak.³⁸ A „modernista tetemek” – Erin Edwards ki-

játék kedvéért, kezét rázhasson vele, és ezt mondhatta: »Előnyösebb helyzetben voltam – ezúttal balszerencsés volt – holnap majd elégtételt vehet.« Hát tudja meg: ezt így nem csinálhatja! Sportként akarja csinálni. Ez itt nem lehetséges. Magában van felelősségérzet.” (126–127).

³³ Elizabeth KLAVER, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture* (Albany: State University of New York Press, 2005), 30.

³⁴ KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur...*, 22.

³⁵ SHERMAN, *In a Strange Room...*, 4–5.

³⁶ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 18.

³⁷ Uo., 1.

³⁸ Uo., 5.

fejezése – „bűzlenek és rothadnak, a szembetűnő bomlás és a mocskos tökéletlenség révén elárulják birtoklójukat [...T]öbbé már nem lehet őket alávetni azoknak a fegyelmező folyamatoknak, amelyeknek köszönhetően életük során jól viselkedtek. A holttestek magát a szimbolikus rendet fenyegetik” – ezért akarják a legkülönfélébb praxisok és diskurzusok újra bevonni őket a szimbolikus rendbe.³⁹ Sayers regénye nekropoétikáján keresztül azt is példázza, ahogy a populáris irodalom és a modernista irodalom közötti éles határvonal sok tekintetben elmosódni látszik: a holttest mindkettőben „annak a mélyre hatoló vizsgálódásnak a része, amely újra felteszi a kérdést, hogy mi számít embernek és élőnek a 20. században”.⁴⁰ Erről tanúskodik egyebek mellett a két világháború közötti időszak sok hollywoodi zombifilmje és Frankenstein-filmje is, amelyek mind a hullák reanimációjának fantáziájából indulnak ki, az emberi és a nem emberi közötti határookra kérdezve rá – a zombifigurák nem ritkán a már életükben „emberalatti” státusba kényszerített, gyakran etnikai alapon meghatározott csoportok. Olyanok holtteste kel ál-életre, akik – Giorgio Agamben kifejezésével – a „puszta élet” képviselői, s akik számára a fizikai halál jogi és szimbolikus értelemben nem is jelent valódi (át)változást. Ez történik a *Whose Body?* névtelen csavargójával is, aki „mint ha úgy kopott volna ki a társadalomból, hogy nem maradt utána úr – egyetlen apró hullámot sem vetett” (62). A holttest „új élete” lehet fenyegető – mint a zombi, ez a pusztán a beleíródott ideológiák, jelölőrendszerek által reanimált entitás –, de lehet a közös teremtménység, anyagiség megtestesülése is, a vitalizmus, az átalakulás lehetséges színhelye.⁴¹ A holttest cselekvő alanyisága nem tettek révén fejt ki hatását, hanem affektusok révén⁴² – ahogyan ezt az exhumálás egyszerre gótikus és modernista jelenetében láthatjuk.

Sayers regényében azonban a külvilág „kadaverizációja” nem a kihantolással kezdődik, hanem már a legelső jelenetben, méghozzá a főszereplő amatőr detektív, Lord Peter Wimsey első leírásában (amely abban az értelemben is első, hogy – mivel ez volt Sayers első regénye – valóban itt találkozunk először Wimsey-vel): „Hosszúkás, nyájas arca olyan volt, mintha spontán módon keletkezett (*generated*) volna a cylinderéből – ahogy a fehér kukacok (*maggots*) tenyésznek a gorgonzola sajtban” (1). A szellem és az intellektus emberének a legelső „leírása”, a test bomlásának vizuálisan erőteljes képe nem pusztán gro-

³⁹ Jacqueline ELAM and Chase PIELAK, *Corpse Encounters: An Aesthetics of Death* (Langham: Lexington Books, 2018), 10.

⁴⁰ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 2.

⁴¹ Uo., 21.

⁴² Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 257.

teszk, hanem egyenesen abjekt. Az abjekt eredete ugyanakkor korántsem egyértelmű, hiszen az a cylinderből, vagyis a szereplő társadalmi pozíciójának legszembetűnőbb jelölőjéből képződik; nem egyszerűen ráfolyik az arcra, hanem maga az arc ennek az abjekt, formátlan, sartre-i szóval viszkózus anyagának a pillanatnyi megmerevedése. A kép nemcsak Wimsey „halottságát” (holttestességét) jelzi előre, vagyis azt a teremtménységét, megtestesültséget, amelynek köszönhetően képes igazságot szolgáltatni mindkét holttestnek, hanem a regénynek a holttest ábrázolásában követett stratégiáját is: a szimbolikus azonosság jelölői ráíródnak a fizikai-biológiai testre, de ahelyett, hogy rendezetté, értelmezhetővé tennék, beillesztenék azt a szimbolikus rendbe, maguk is a kadaverizáció, az abjektvé válás útjára lépnek. A féreg (illetve nyű) motívuma ugyanakkor nem egyszerűen abjekt, hanem „hulla-abjekt”. Mint Steven Connor írja, a féreg a test (el)fogyasztója, a test körvonalainak lebontója, ám egyben a test „vonagló másíkjá is, a nyüzsgő *plethora*-ba burkolt test, sarjadzó és nyüzsgő második szétbomlás-bőr, amely minden forrongás és vibrálás ellenére valahogy mégis megőrzi alakját”,⁴³ s amely az élő test bomló részeiben is vígan tenyészik. Ráadásul a *Whose Body?*-ban a „maggot” szó szerepel, amely a mentális elősdfertőzés motívumát is beiktatja – az angolban a *maggot* átvitt jelentése az agyban, elmében tekerdő féreg, vagyis kényszerképzet, örült rögeszme –, s ezzel Lord Peter nyomozás-hóbortjának státusára is utal: a gránátnyomámos férfi számára a bűntények felderítése menekülés. A férgek emellett a testeknek a halálban megvalósuló közösségét is jelentik,⁴⁴ felidézve „az államféreges bizonyos gyülekezetét” (*a certain convocation of politic worms*), amely Hamlet szerint Polonius testéből lakmározik:⁴⁵ a politikai testben sarjadt lények ugyanúgy elfogyasztják a király testét, mint a koldusét. Talán ezért épp Lord Peter arisztokrata identitásának jelölője az abjektálás forrása. De felidézheti a kép Victor Frankenstein álmát is, amelyben a főszereplő Elizabethet öleli, de amikor meg akarja csókolni, a nő „ajka elkékvült, mint a halotté, vonásai megváltoztak, és észrevettem, hogy rég elhunyt anyám tetemét tartom karomban. Halotti lepelbe volt burkolva, melynek redői között síri férgek csúsztak-másztak”.⁴⁶ Amikor felriad, iszonyodva látja, hogy

⁴³ Steven CONNOR, *A Certain Convocation of Politic Worms* (előadás az Institute of Contemporary Arts-ban, Londonban, 2010. április 23), 2. A *plethora* Georges Bataille használatában a nyüzsgő, forrongó, önmagukon túlfutó energiákra, alakatlan burjánzásra utal, vö. Georges BATAILLE, *Az erotika*, ford. DUSNOKI Katalin (Budapest: Nagyvilág Kiadó, 2001).

⁴⁴ CONNOR, „A Certain Convocation...”, 14–15

⁴⁵ William SHAKESPEARE, *Hamlet* [1599 k.], IV., iii, ford. ARANY János, *Tragédiák*, 323–471 (Budapest: Európa Kiadó, 1988), 423.

⁴⁶ Mary SHELLEY, *Frankenstein*, ford. PÉTER Ágnes (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 76.

saját teremtménye áll az ágya mellett. A holttest abjektsége Lord Peter alakján keresztül összekapcsolódik az első világháború tapasztalatával is. A magabiztossága és frivol modorosságai ellenére súlyos harctéri neurózisban szenvedő főszereplő időről időre azt hallucinálja, hogy a fronton van (például azon az éjszakán, amikor rájön a két rejtély közötti összefüggésre, és így a megoldásra [137]). A névtelen hajléktalan jó eséllyel harcolt a világháborúban is (a húszas évek angol irodalmának jellegzetes motívuma volt a sírból visszatérő halott katoná), és az exhumálás látomászerű, elliptikus nyelvi megformálásában is a modernista szövegekre emlékeztető jelenetében a regény a harctéri abjekt és a harctéri gótika hatásmechanizmusait, a „halottak földalatti lövészárkok-városaiként”,⁴⁷ vagyis nekropoliszokként ábrázolt lövészárkokat idézi meg. A színtelen magán kívül lévő Wimsey tudatában vagyunk az egyes szám első (vagy második, az eredeti szövegben ezt nem lehet eldönteni) személyben intonált szövegrészben: Wimsey a zsúfolt temetőben „frissen kiásott agyagmasszában botorkál” (181), miközben dantei, démonszerű alakok lapátolják a földet. A kihantolás jelenetében, amikor „valami nekifeszül, erőlködik, kiemelkedik a föld alól” (182), a nyelvtani szerkezet a cselekvő alanyiságot inkább a földből kiemelkedő entitáshoz rendeli.

Sayers regénye azonban nem egyszerűen közszemlére teszi az abjekt testet, hanem megkérdezi: milyen mértékben (mélyen) íródhatnak bele a testbe a szimbolikus azonosság jelölői? Mennyire befolyásolják ezek a nyomok azt, hogy hogyan bánunk a holtakkal? A regényben szereplő két holttest egyike (vagy a „kettős holttest” egyik fele) zsidó férfi teste. Ezt az egészen az exhumálás jelenetéig láthatatlan – ellenben sokszor leírt és körbeírt – testet helyettesíti a fürdőkádban talált test, amelyet a tettes épp azért választott ki, mert a felületen szemlélő számára összetéveszthető Sir Levyével: a húsos arc, a hosszú és görbe orr láttán Parker azt mondja róla, „szemita küllemű” (16).⁴⁸ Noha az indíték személyes (féltékenység és bosszúvágy), önmagában az a tény, hogy ez az irracionális gyűlölet évtizedeken át csillapíthatatlanul izzott az orvosban – nem beszélve a holttest „feldolgozásának” módjáról – azt sugallja, hogy Sir Julian Freke gyilkossága antiszemita bűntény is. A regény össze is kapcsolja a gyilkos Sir Julian alakját az antiszemitizmus paneljeivel, méghozzá az orvost a rajongásig tisztelő Mrs. Wimsey (Lord Peter anyja) révén. Az a mód, ahogyan a grófnő elmeséli, miképpen hódította meg annak idején Reuben Lévy

⁴⁷ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 1.

⁴⁸ A regény első változatában a szöveg eleve nyilvánvalóvá tette, hogy a fürdőkádban talált holttest a „szemita” jegyek ellenére feltehetően nem zsidó emberé, hiszen kimondja, hogy nincs körülmetélve, a kiadó azonban úgy vélte, a részlet sértené az olvasók érzékenységét, vö. SANDBERG, „The Body in the Bath”, 5.

az arisztokrata lányt, aki később a felesége lett, a Lara Trubowitz által „udvarias antiszemitizmusnak” (*civil antisemitism*) nevezett megszólalási mód ékes példája (40–41): ez az antiszemita trópusoknak és paneleknek olyan, személyes érintettség és ellenérzések nélküli megisméltése, amely valamiképpen reflektál arra is, hogy a rasszizmus és az antiszemitizmus tulajdonképpen nem helyénvaló, nem illik az udvarias társalgásba.⁴⁹ Ennek a megszólalásmódnak a jellemzői közé tartozik, hogy nem frontálisan, metaforák révén utal a politikai testből kizárt másokra, hanem metonímiák sokasága révén.⁵⁰ A *Whose Body?*, amelyben Sir Reuben sokáig „eltűnt személy”, majd kihantolt hullá, az angol modernizmus szövegeit idézi, amelyekben a zsidó szereplők általában a szövegvilág perifériáján jelennek meg (leszámítva természetesen az *Ulysses* Leopold Bloomját), miközben kulcsfontosságúak a szövegek ábrázolási stratégiáinak szempontjából; nem „zsidó szereplőket” látunk, mint amilyen például Fagin az *Oliver Twist*-ben (1837–38) vagy George Eliot a cionizmus ügyével szimpatizáló *Daniel Deronda* (1876) című regényének egyes szereplői, hanem a zsidóság maga válik trópusává, olyan sajátosságok tárházává, amelyek nem zsidó szereplőkre is vonatkozhatnak. Ennek egyik kifejeződése a zsidó mint betegség terjesztő lény, ahol a fertőző betegség maga a szimbolikus zsidóság.⁵¹ A zsidó spektralitása hosszú múltra tekinthetett vissza, főként a bolygó zsidó élőhalott alakja révén, ami nem csak az antiszemita diskurzus részét képezte. A cionista orvos, Leon Pinsker például így fogalmaz 1882-es röpiratában: „A föld eleven nemzetei között a zsidó mint nemzet régóta halott. [...A] zsidó nép valós államalakulatként, politikai entitásként megszűnt létezni, a teljes megsemmisülésre azonban nem álltak készen – szellemi értelemben tovább éltek nemzetként. A világ e népben az elevenek között megjelenő halott háborzongató formáját látta. Az élő holttest kísérteties jelenése, egy olyan nép jelenésszerű feltűnése, amely híján volt egységnek és szervezettségnek, földnek és az egység másféle kötelékeinek egyaránt, amely már nem él, és mégis itt jár-kelel az élők között. Nyilvánvaló, hogy eme előzmények nélküli spektrális alak, amely különbözött mindentől, ami előtte vagy utána létezett, különös hatással volt a nemzetek képzeletére”.⁵² A gótikus irodalomban ez a kísértetieszerű élő-holt azonosság összekapcsolódott a vámpirizmussal, abban a konstrukcióban, amelyet Carol Margaret Davison – egy Derrida által alkotott kife-

⁴⁹ Lara TRUBOWITZ, *Civil Antisemitism, Modernism, and British Culture, 1902–1939* (Basingstoke: Palgrave, 2012), 9–10, <https://doi.org/10.1057/9780230391673>.

⁵⁰ Uo., 21.

⁵¹ Uo., 4–6.

⁵² Leon PINSKER, „Auto-Emancipation” [1882], hozzáférés: 2023.03.11, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/quot-auto-emancipation-quot-leon-pinsker>.

jezést kölcsönvéve – a gótikus irodalom „antiszemita spektropoétikájának” nevez,⁵³ de az elangolosodott, mégis „fertőző” zsidó szereplő jelen volt a főszó-
dor irodalmában is. Az *undead*, alakváltoztatásra is képes Drakula gróf alakjá-
ban például sok értelmező szerint a brit társadalom testébe beférkőző zsidók-
kal kapcsolatos félelmek is jelen vannak.⁵⁴ A „gótikus zsidó” alakjának 19.
századi változatait sorra vevő H. L. Malchow szerint a gazdag, asszimilálódott
zsidó – mint amilyen a *Whose Body?* Sir Levyje – a maga mohóságában a brit
birodalom, illetve a kiválasztott angol szász faj sötét hasonmásaként is megje-
lenhetett.⁵⁵ Bram Stoker regényében nyilvánvaló, hogy Drakula leghőbb vá-
gya is az asszimilálódás: tökéletesíti angolját, hogy a londoni utcákon majd ne
vegyék észre a másságát. Az e hagyományokba beleíródott „zsidó holttest”
ekként, ha lehet, még fokozottabban magának a testnek a behatolása a detek-
tívtörténet érzéstelenített világába. Az idegen test (a test mint idegenség) még
idegenebb,⁵⁶ s így a(z egyik) test zsidó volta az azonosulás, az együttérzés, a
teremtényiség vállalásának nehézségét jelzi.

A *Whose Body?* nekropolitikájának fontos összetevői közé tartozik végül az
is, hogy a regény megidézze az anatómia diskurzusát, méghozzá kétértelmű
módon: a boncolás nemcsak a holttest tudományos vizsgálatának eszköze, de
a büntény végrehajtásának is része. A híres és sikeres sebész-neurológus Sir
Julian Freke mérte a koponyára a halálos ütést, majd ő boncolta és boncoltat-
ta fel a diákjaival a testet, és ő maga varrta azt össze. Itt forr össze Freke „mű-
vének” két vetülete: az ő műve a sebesülés és a sebhely éppúgy, mint a bőr
összevarrása. A kihantolásnál segédkező orvos, Dr. Grimbold megállapítja,
hogy az öltések pontosan a koponyára mért halálos ütés csapásirányát követik,
mintha a sebész „kitalálta volna” (186), mit kell keresnie, s emellett nem győ-
zi dicsérni a test sebészi lezárásának minőségét, az öltések „szépségét” (184,
185). A büntény és a boncolás közötti határok elmosódása újabb gótikus to-

⁵³ Carol Margaret DAVISON, *Anti-Semitism and British Gothic Literature* (Basingstoke: Palgrave, 2004), 6–8, <https://doi.org/10.1057/9780230006034>.

⁵⁴ H. L. MALCHOW, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (Stanford: Stanford UP, 1996), 149–165.

⁵⁵ Uo., 153.

⁵⁶ Hogy elterelje önmagáról a gyanút, Freke a gyilkosság után megszemélyesíti az áldozatot, magára ölti annak ruháit, a két test közötti fizikai különbség – Freke kisebb termete és vörös haja – mégis fontos nyom. Az eugenika eszméivel rokon nézeteket valló, küllemét tekintve is árja gyilkos megtestesíti a zsidó áldozatot. Ez a jelenet – mint Aiofe Leahy megjegyzi – a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ot is eszünkbe juttathatja, amelyben Hyde-ot egy ízben Jekyll ruháiban látjuk, amelyek lötyögnek rajta. Vö. Aiofe LEAHY, *The Victorian Approach to Modernism in the Fiction of Dorothy L. Sayers* (Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2009), 1–2.

poszt idéz meg, az anatómia és az exhumálás közötti kapcsolatot.⁵⁷ A 19. század első harmadáig az orvosok csak a kivégzettek testét kaphatták meg boncolás céljából (a test felboncolása a halálbüntetés „folytatása” volt, amitől a vallásos közegben sokan jobban rettegetek, mint a haláltól). Mivel ez nem volt elegendő, sok anatómus sírrablókat bérelt fel, de az is előfordult – a leghírhedtebb eset két edinburgh-i orvosé, Burke-é és Hare-é –, hogy bérgyilkosok segítségével szerezték be a hullákat. Az ősznépi felzúdulás hatására az angolszász világban az 1830-as évek elején hozott új törvények állami szinten rendezték a testek kérdését: a 20. század elejéig az anatómusok főként a nincstelenek, a hajléktalanok testét használhatták fel, olyan testeket, amelyekért nem jelentkeztek, illetve olyanok testét, akiknek nem futotta a temettetésük költségeire.⁵⁸ Ahogy Ruth Richardson fogalmaz: „ami nemzedékeken át a gyilkosok rettegett és gyűlölt büntetése volt, most a szegénységért járó büntetés lett”.⁵⁹ Freke is ezt a csatornát használja ki arra, hogy megpróbálja eltüntetni tettének nyomait: a holttest, amellyel Sir Reubenét helyettesíti, egy mindvégig névtelenül maradó „ismeretlen csavargó” (150), aki napokkal súlyos balesete után a szegényházban halt meg. Freke tehát egyrészt a „hullarabló” sebészek utódja, másrészt az a mód, ahogyan szert tesz a Levy testéhez kellőképpen hasonlító tetemre, azt jelzi, hogy a szegények korporeális kizsákmányolása a halál után is folytatódik.

A *Whose Body?*-nak ez a szála az élők és holtak közötti kapcsolatnak, pontosabban a holtak élők általi kizsákmányolásának egy másik gótikus gyökerét, a bűnügyi irodalom nekropolitikai újraolvasásának egyik kulcsszövegét is felidézi. Frankenstein szörnye a holtak testrészeiből összeállított testmontázs, akárcsak az „ismeretlen katona” teste, amelyet 1919-ben, a Cenotaph felavatásakor körbehordoztak Londonban, és a Cenotaph alatt helyezték nyugalomra. A szörny „a holtak serege”,⁶⁰ illetve a nincstelenek testrészeiből összeállított lény.⁶¹ Sayers regényében a szörnyeteg szerepét maga Sir Julian Freke (*freak*) tölti be, aki azonban afféle anti-Frankenstein is, hiszen a testet nem összeférceci, hanem (tanítványaival együtt) darabokra szedi. A szörnyeteg Freke a detektívtörténet allegóriájaként is értelmezhető: eltünteteti, feldarabolja, felbon-

⁵⁷ A „gótikus holttestről” lásd: Yael SHAPIRA, *Inventing the Gothic Corpse* (Basingstoke: Palgrave, 2019), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76484-9>.

⁵⁸ KLAVER, *Sites of Autopsy...*, 6, 22; Tim MARSHALL, *Murdering to Dissect: Grave-Robbing, Frankenstein, and the Anatomy Literature* (Manchester: Manchester UP, 1995), 11–24.

⁵⁹ Ruth RICHARDSON, *Death, Dissection, and the Destitute* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), xv; vö. MARSHALL, *Murdering to Dissect...*, 199–200.

⁶⁰ MARSHALL, *Murdering to Dissect...*, 55.

⁶¹ Franco MORETTI, *Signs Taken for Wonders* (London: Verso, 1997), 85.

colja, és – erre utal az aranycvikker – rejtvénné változtatja a meggyilkolt testet. Freke-et tudományos nézetei is predesztinálják a bűntényre. A sebész a modern orvostudományt meghatározó karteziánus testfelfogás szélsőséges képviselője, mely szerint „az élő test lényegében nem különbözik az élettelen-től; afféle animált holttest, működő gépezet”.⁶² Freke *Criminal Lunacy (Bűnös téboly)* című könyve, amelyből Wimsey is kap egy példányt, a kriminálpatológia kétes eszméinek újrafogalmazása, amelyektől egyenes út vezet az eugenikai elméletekig (Freke a mentális betegségeket, főként a neurózist ravasz bűnözőkként metaforizálja, a leleplezésüket pedig a társadalom javát szolgáló cselekedetként jellemzi [109]). Lord Peter az alábbi következtetést szűri le Freke könyvéből: „Az elme (*mind*) és az anyag egy és ugyanaz – ez volt a fiziológus fő témája. Az anyag olykor képes eszmék, gondolatok formájában kitörni (*erupt*). Lehetséges késsel szenvedélyeket vézni az agyba. Gyógyszerek segítségével meg lehet szabadulni a képzelőerőtől. [...] »A jó és rossz tudása a megfigyelések szerint olyan jelenség, amely az agysejtek bizonyos állapotára vezethető vissza, mely állapot megszüntethető«” (133; vö. 135). Freke szerint a lelkiismeret a jövőben, amikor az emberiség végre eljut a „magasabb individualizmus” szintjére, kiküszöbölhető lesz, éppúgy, ahogy az evolúció során feleslegessé váló izmok elsorvadnak (133). Felfogásában minden érzelmi és lelki jelenség teljes egészében megmagyarázható a testünkben lejátszódó fiziológiai folyamatok segítségével. Ahogy Parkernek magyarázza: a holttestben – ahogy az élő testben is – mindig megtalálhatók a betegség, a téboly vagy a szenvedélybetegségek nyomai, ez azonban csak a kezdet. „A nehézség abban áll, hogy mindezeknek – a hisztériának, a bűnözésnek, a vallásnak, a félelemnek, a szegénylősségnek, a lelkiismeretnek, vagy bármi másnak – megtaláljuk a gyökereit; ahogy ön egy lopást vagy egy gyilkosságot szemlélve a tettes lábnyomait keresi, ugyanúgy figyelem én is a hisztéria vagy az ájtatosság rohamait, az ezeket kiváltó apró mechanikus irritáció után kutatva” (110).

Sir Julian számára az anatómia különös jelentőséggel bír: „Minden helytálló elmélet és helyes diagnózis alapja a boncolás” (109). Otthonosabban érzi magát a boncteremben, a holttestek, vagyis „bonctermi alanyok” (105) között, mint a Harley-Street-i rendelőben, ahol az élőkkel foglalkozik: „egy nap végleg felhagyok a rendeléssel, és átteszem a székhelyemet ide, ahol nyugodtan vagdalhatom fel a hulláimat és írhatom a könyveimet” (109). Freke alakja és a „kettős holttest” motívuma lehetővé teszi, hogy Sayers regényét párhuzamba

⁶² Drew LEDER, „A Tale of Two Bodies: The Cartesian Corpse and the Lived Body”, *The Body in Medical Thought and Practice*, ed. Drew LEDER, 17–35 (Dordrecht: Springer, 1992.), 20; vö. uo., 23, https://doi.org/10.1007/978-94-015-7924-7_2.

állítsuk Rembrandt *Anatómialecke* (1632) című festményével. Mindkettő a holttest révén gondolkodik az általában vett testről. Ha korábban felvettem, hogy Freke a krimi allegóriájának is tekinthető, akkor a klasszikus krimi stratégiája, amely a holttestet egy elvont rejtvény kiindulópontjaként absztrahálja, összevethető a Rembrandt-festmény ábrázolási stratégiájával. Míg a mi tekintetünket a világitás és a kompozíció is az épp felboncolt holttestre irányítja, az orvosok nem a kivégzett tolvaj, Aris Kindt előttük heverő valódi testére figyelnek: legtöbbjük tekintete a kép jobb oldalán látható anatómiai atlaszra, vagyis az elvont, eszményi emberi test ábrázolására irányul. Lehet, hogy a tudomány tekintete a holttest köré szerveződik – írja Francis Barker –, „de csak azért, hogy ne lássa magát a holttestet”.⁶³ A boncolás nemcsak a tudományos kíváncsiság eredménye, hanem a büntetés része is: a tolvaj testének feltárása nem a mellkas, hanem a bűnös testrészt, az alkar felnyitásával indul. Rembrandt a test felnyitásának szándékosan torz ábrázolása révén jelzi, hogy a kiterített test egy nagyon is konkrét ember konkrét, érző és sajtó teste volt. Talán nem véletlen, hogy az orvostanhallgató, akit Wimsey leitat, hogy így elevenítse fel a Sir Reuben Levy testének boncolásáról őrzött emlékeit, épp a kar boncolását végezte (157); a kar állapotából következtethető ki, hogy a felboncolt test nem lehetett a csavargóé. A kihantolt tetemet azonosítva Sir Reuben felesége egy a karon található sebhelyet is említ férje megkülönböztető ismertetőjegyei között (183–184). Francis Barker szerint a holttesttel való foglalatalkodás érzékelteti legjobban az eltagadott testnek a modernitás diskurzusaiban végbemenő kettéhasadását: a holttest „halott hús, pusztá maradvány”, míg az anatómiai atlaszban ábrázolt, képletté változtatott test a szubjektumhoz képest külső, pusztán a megismerés tárgya (vii).⁶⁴ Sayersnek a testről és megtestesüléséről szintén a holttest révén gondolkodó regényében – a szó szoros értelmében – szereplő „kettős holttest” hasonló hatást idéz elő az olvasóban, mint Rembrandt festményén a boncolt test: olyan érzéseket ébreszt a szemlélőben, amilyeneket maga a test már nem tud érezni. Sayers regényében a „kettős holttest” az, akivel és aki helyett érzünk.

HELIKON

⁶³ Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 69, <https://doi.org/10.3998/mpub.9516>.

⁶⁴ Uo., vii, 72. A festményről lásd: uo., 65–76, valamint William S. HECKSCHER, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* (New York: New York University Press, 1958).

MŰHELY

KÁLAI SÁNDOR

Krimiírói pozíciók a kortárs magyar irodalmi intézményben

kalai.sandor@arts.unideb.hu
ORCID: 0000-0001-8216-2107

HELIKON

Crime Writers' Positions in the Contemporary Hungarian Literary Establishment

Abstract

In this paper, after a brief overview of approaches that examine literature as a system, I examine the positions of some crime fiction authors (and of those who also write crime fiction, from an institutional point of view), what authorial attitudes can be identified, how external determinations are translated according to the logic of the institution. For this purpose, I draw on the statements of four authors. I have chosen the writers who have been featured in the interview series "Detective Mirror" of the contemporary periodical *Kortárs* (Éva Cserháti, Erzszi Kertész, László Csabai and Róbert Hász). Analyzing the authors' career paths reveals both ambivalences about the genre and the systemic movements that can be identified (varied authorial positions, diversity of attitudes towards the genre, changing attitudes of publishers, critics, and readers).

Keywords: crime fiction, Éva Cserháti, Erzszi Kertész, László Csabai, Róbert Hász

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.8

Az alábbiakban az általában megszokottól eltérően nem irodalmi szövegeket szeretnék szoros olvasással vizsgálni, hanem arra vagyok kíváncsi, hogy milyen intézményi helyzete van manapság a krimi műfajának. Ennek teljes körű megértéséhez a dubois-i értelemben vett egész intézményrendszert – a fogalom meghatározását lásd alább – kellene feltérképezni, ami nem lehet tárgya egyetlen tanulmánynak, így szükségszerűen szűkebb fókuszot kell alkalmaznunk.

Az írás bevezetőjében áttekintem azokat a megközelítéseket, amelyek az irodalmi folyamatokat rendszerben vizsgálják, majd pedig néhány krimiszerző, illetve krimiket is író szerző esetében vizsgálom azt, hogy milyen pozíciót töltenek be az intézményben, milyen írói attitűdöket azonosíthatunk, hogyan fordítódnak le a külső determinációk a rendszer logikája szerint. Mindehhez négy szerző megnyilatkozásaiból indulok ki. Azokat az írókat választottam, akik szerepeltek a *Kortárs* folyóirat *Detektívűkör* című interjúsorozatában, az elsődleges kiindulópontot tehát a Cserháti Évával, Kertész Erzsivel, Csabai Lászlóval és Hász Róberttel készített interjúk jelentették. A korpusz nem tekinthető reprezentatívnak, a megkérdezett szerzők nem ugyanazokat a kérdéseket kapták, és nem is születik válasz minden, itt vizsgált szempontra, viszont mivel mind a négy esetben a műfajhoz való viszonyról kellett megnyilatkozniuk, az interjúk elemzése hordozhat tanulságokat.¹

AZ IRODALOM MINT INTÉZMÉNY

Az irodalom rendszerként/mezőként/intézményként való megközelítésének egyre nagyobb hagyománya van. Az alábbiakban elsősorban francia vagy frankofón szerzők elméleti szövegeire fogok koncentrálni, fókuszba helyezve egyúttal azt is, hogy milyen szempontokat adnak a populáris irodalmi műfajok és az azokban alkotó szerzők vizsgálatához.

Az első jelentős hagyományt Itamar Even-Zohar többrendszerűség-elmélete jelenti.² A rendszerek kapcsolataként felfogott irodalom vizsgálata ellentétben áll a szöveg- vagy életrajz-központúsággal. Ezt a megközelítést kiválóan hasznosíthatták azok, akik kultúrák egymásra hatását vizsgálták az

¹ A műfajhoz való viszonyról mondtak a szerzők más interjúiban nem változnak, így nem volt érdemes a vizsgált szövegek korpuszát bővíteni. Továbbá: ebben az írásban a szerzőknek az intézményhez való aktuális viszonyát érhetjük tetten, így sem a korábbi, sem az eljövendő stratégiákra nézvést sem vonhatunk le következtetéseket.

² Itamar EVEN-ZOHAR, „Polysystem Studies”, *Poetics Today* 11, no 1 (1990): 1–191, <https://doi.org/10.2307/1772666>.

irodalmi szövegeken keresztül, akik a fordításokra vagy a marginális/marginalizált részrendszerekre fordítottak figyelmet. Even-Zohar Jakobson kommunikációs modelljéből indult ki: a termelő által létrehozott termék/üzenet eljut a fogyasztóhoz; az üzenet létrehozásához szükséges a kód/játéktár ismerete; a csatornaként működő piac a termék eladását, a kínálat megteremtését jelenti; az intézmény mint kontextus minden olyan tevékenységet magában foglal, ami az irodalmat intézményes rendszerként tartja fent.

A francia irodalomelméleti/történeti hagyományban a 19. század közepétől egyre inkább autonómmá váló irodalmi mező különféle leírásai jelentik az irodalom rendszerszerű megközelítését. Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature?*³ című írásának egyik fő tétele, hogy az irodalom tárgya az idők során egyre inkább önmaga lett, az irodalom megszabadul az ideológiáktól, és önmaga válik ideológiává. Sartre szembeállítja a polgárság produktivista szemléletét a művész éppen ezzel ellentétes gyakorlataival. Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture*⁴ című írása is ezekre a folyamatokra reflektál: már nem beszélhetünk (nagybetűs) Irodalomról, az irodalom egyfajta rendszerként működik, amelyben az irodalmiság mint kritérium a legfontosabb szabályozó elv, de az, hogy ez mit is jelent, mindig porózus, ideiglenes. Barthes ebben a kontextusban az írásmódok megsokasodását konstatálja. Pierre Bourdieu számos könyvben, cikkben foglalkozott az irodalmi mező működésmódjával.⁵ Az ő esetében is a politikai, vallási szféráktól távolodó, autonomizálódó irodalom jelenti a kiindulópontot. A mezőben a pozíciók egymáshoz képest határozódnak meg, a külső tényezők pedig a rendszer logikája szerint fordítódnak le. Bourdieu a 19. századi francia kultúrivar működésmódjával is számol: az irodalom és a sajtó közötti viszonyal, a sorozatosság logikájával, a terjesztés megváltozó feltételeivel, az egyre differenciáltabb közönséggel. Attól függően, hogy a szimbolikus javak termelésében a hangsúly a kereskedelmi vagy pedig a szimbolikus értéken van, a francia szociológus egy erősen kettős tagolású mező leírását végzi el, amely tehát – ennek megfelelően – felosztható tág, illetve szűk produkciós almezőre. Jóllehet ezt az értelmezői hagyományt viszi tovább a kiváló liège-i irodalomtörténész, Jacques Dubois, a *L'Institution de la littérature* című könyvében⁶ amellet érvel, hogy az irodalom intézményként működik. Intézmény azért, mert: 1. sajátos szerveződés, specifikus gyakorla-

³ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Éditions Gallimard, 1985).

⁴ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Éditions Seuil, 1953).

⁵ Lásd mindenképp: Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Éditions Seuil, 1998).

⁶ Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (Bruxelles: Éditions Labor, 1978).

tok jellemzik, materiális bázissal (tőke, felszereltség, aktorok...) rendelkezik, a gyakorlatok ellenőrzöttek; 2. szocializációs rendszerként értékeket, normákat, modelleket ír elő; 3. ideológiai apparátusként működik. Az intézmény tehát egy önmagát fenntartó és reprodukáló rendszer, bár Bourdieu-höz képest, aki a mezőt elsődlegesen önreprodukáló struktúraként fogja fel, Dubois azt állítja, a társadalmi formáció folyamatosan alakítja az irodalmi intézményt. Könyvében Bourdieu nyomán Dubois külön fejezetet szentel az irodalmi produkció két szférájának, a tág (a populáris irodalom alkotta) és a szűk (a kanonizált irodalom alkotta) produkciós mezőnek. Az intézményi megközelítés tette láthatóvá az irodalom addig szinte teljesen láthatatlan területeit, mindenekelőtt az ún. populáris irodalmi szövegeket. A láthatóvá tétel azonban oppozicionális logikát jelent, illetve nem szükségszerűen vezet szövegelemzésekhez.⁷ Dubois azonban külön fejezetben⁸ foglalkozik a rendszer által kisebbségi helyzetbe kényszerített irodalmi formákkal, ahová a száműzött irodalmat (a rendszer részét képezi, de ideológiai okok miatt az elismerése elmarad, késleltetett, lásd Lautréamont, Vallès, Darien vagy Céline életművét), a regionális (például belga) irodalmat, a populáris irodalmat, illetve a párhuzamos/vad (spontán módon, esetleges csatornákon keresztül hozzáférhető, például graffiti, fanzine, dalok...) irodalmat. Dubois azt is végigköveti, hogy egy irodalmi szöveg milyen produkciós és legitimációs instanciák interakciója során válik hozzáférhetővé. Ezek az instanciák az irodalom konkrét szerveződéseit jelentik: normákat kodifikálnak és reprodukálnak; körülhatárolnak azáltal, hogy osztályoznak, elismernek, felszentelnek; biztosítják a művek közlekedését, használatát. Ilyen instanciák szabályozzák a szöveg felbukkanását (szalon, sajtó, irodalmi lapok), elismerését (kritika), felszentelését (akadémia), megőrzését (iskola).⁹ Külön fejezetben foglalkozik azzal is, hogyan közelíthető meg az írók státusza,¹⁰ hogy fordítódnak le a külső determinációk az intézmény logikája szerint: milyen formát ölthet egy alkotás? milyen kompromisszum születik magányos és kollektív tevékenység, piac és intézmény, gazdasági és szimbolikus tőkeszerzés között? A műalkotás ebben az értelemben az intézményhez való viszonyként is értelmezhető.

A továbbiakban mindezen belátások alapján azt vizsgáljuk, hogy milyen tanulságokkal szolgálhat az említett négy szerző megnyilatkozásainak elemzése.

⁷ Bourdieu nagy hatású könyve Flaubert *Érzelmek iskolája* című regényének briliáns elemzésével kezdődik. BOURDIEU, *Les règles de l'art...*, 17–81.

⁸ DUBOIS, *L'Institution de la littérature...*, 129–149.

⁹ Uo., 81–102.

¹⁰ Uo., 103–110.

ÉLETÚT, KAPCSOLATOK, ELISMERÉSEK

Cserhádi Éva (1975–) első regénye *Palackposta* címmel jelent meg 2016-ban a Gabo kiadónál. E regényben is azonosítható krimiszál, és innen kerül át két szereplő a szerző krimisorozatába (*A K. É. Z. esetei*).¹¹ Az interjúból¹² kiderül, hogy az író megígérte önmagának, hogy negyven éves kora előtt írni fog. Korábban is része volt az irodalmi intézménynek: a spanyol irodalom fordítója, magyar irodalmi szövegek spanyolra fordítója, de jelenleg freelancerként (például ösztöndíjakkal) él. Eddigi négy regénye három kiadónál jelent meg. Fontosnak tartja a műfaj sorsát, a Facebookon megszervezte a magyar krimi-írók csoportját. A műfajhoz kapcsolódó intézményi problémák egyik jelzője, hogy *A Sellő titka* című regényt szerették volna Libri-díjra jelölni, de nem lehetett, mert krimi: „azt megértem, hogy a Libri-díjra nem lehet jelölni – de akkor hova lehet?” (155).

Csabai László (1969–) a *Szindbád*-sorozatával lett ismert.¹³ Hasonló elhatározásról beszél, mint Cserhádi Éva: „úgy éreztem, negyvenéves koromig be kell törnöm az irodalmi életbe.”¹⁴ Harminchét éves, amikor első kötete megjelenik, Nyíregyházához kötődik, itt született, tanult, itt tanít – sokáig tehát mást csinált, és az írás mellett továbbra is végzi pedagógusi-könyvtárosi tevékenységét. A Magvetőnél megjelent *Szindbád*-kötetek mellett a Corvina kiadásában 2021-ben megjelent *Sherlock Holmes Budapesten* című regénye a krimiíró-identitást erősíti. Eddig elnyert díjai: a Vörös Postakocsi díja (2010), Békés Pál-díj (2014), NKA alkotói ösztöndíj (2014), Artisjus Irodalmi Díj (2018).

Kertész Erzsi (1975–) az ELTE pszichológia szakán szerzett diplomát, majd a szakmájában helyezkedett el, munka- és szervezetszichológusként dolgozott. Részben tehát az intézménytől távol eső területeken szerzett tapasztalatai konvertálódnak át egy másik területre, az írás a korábbi tevékenység egyfajta transzformációjának is tekinthető. 2012-től kezd írni, elsősorban gyerekeknek, kiskamaszoknak (lásd például a Berg Judittal közösen jegyzett

¹¹ CSERHÁDI ÉVA, *A Sellő titka* (Budapest: Prae Kiadó, 2019); *Szabadulószoza* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2020); *Zarándoklat a balálba* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2021).

¹² „Krimiírással a sznobizmus ellen – Hlavacska András beszélgetése Cserhádi Éva krimiíróval”, *Kortárs* 64, 7–8. sz. (2020): 151–158.

¹³ CSABAI LÁSZLÓ, *Szindbád, a detektív* (Budapest: Magvető Kiadó, 2010); *Szindbád Szibériában* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013); *Szindbád, a forradalmár* (Budapest: Magvető Kiadó, 2017); *Inspektor Szindbád* (Budapest: Magvető Kiadó, 2021).

¹⁴ „A cselekmény génusza – Hlavacska András beszélgetése Csabai Lászlóval”, *Kortárs* 64, 10. sz. (2020): 72–75, 72.

könyveket) – pozíciót tehát az intézmény egyik marginális, az ifjúsági és gyermekirodalom területén szerez. Korábbi regényeiben is felfedezhetők a krimi műfaji jegyei, de a 2020-ban a Prae sorozatában megjelent *Az átutazó* című szövege tekinthető az első felnőtteknek szánt műfaji kísérletének.

Hász Róbert (1964–) a délszláv háború miatt költözik Szegedre, a Tiszatáj munkatársa, majd 2011 óta főszerkesztője. Művei két kiadónál (Tiszatáj, majd Kortárs) jelentek meg, főleg történelmi regényeiről ismert, ebbe a tendenciába illeszkednek az azóta trilógiává bővült *Fábián Marcell*-regények.¹⁵ Regényeit olaszra, németre, franciára és angolra is lefordították. Egy irodalmi lap főszerkesztőjeként az intézmény meghatározó pozíciójában található. Díjai: Római könyvtárak Díja (2008), Márai Sándor-díj (2012), Szeged városának Kölcsey-érme (2013), József Attila-díj (2019).

A szerzők jelentős részének írói karrierje későn (kb. negyven éves koruk körül) indult. Hármójuk egyéb tevékenysége (főszerkesztő, fordító, könyvtáros-nyelvtanár) közel áll az irodalom intézményéhez, vagy része annak és a megélhetés forrását jelenti. Csabai és Hász díjai, elismerései jelentősek, de nem műfajspecifikusak.

MŰFAJI VÁLASZTÁS

Cserháti Éva a *Palackposta* című regénye megírásának körülményeiről a következőket mondja: „A mű felénél járva váratlanul gellert kapott a történet, és átment krimisztoriba. A befejezése után már pontosan tudtam, hogy krimi akarok írni.” (154) A szerzőt a műfaj iránti tudatos elköteleződés jellemzi: törekszik megérteni a műfaj szerkezeti és műfaji sajátosságainak történeti és társadalmi alakulását, elsajátítani a mesterségbeli fogásokat.

Csabai László esetében a *Honvéd utcai eset* című novella sikere bizonyult vízváltásznak: „Ha azon a bizonyos felolvasáson egy tudományos-fantasztikus elbeszélésem aratott volna sikert, most talán sci-fi író lennék. Hát ilyen szerepe van a véletlennek, a szerencsének. Vagy véletlen és szerencse nem is létezik?” (72) A krimi nem elsősorban műfajként érdekli, hanem témaként: a bűn, annak felderítése és a bűnhődés. Csabai esetében azt látjuk, hogy a szövegek szerkezete (novellafüzér vagy novellaregény) átmeneti pozíciót jelöl ki a szerző számára az intézményen belül: erős a szövegalkotásban a bűnügyi elbe-

¹⁵ HÁSZ RÓBERT, *Fábián Marcell pandúrdetektív tizenhárom napja* (Budapest, Kortárs Kiadó, 2018); *Fábián Marcell és a táncoló halál* (Budapest: Kortárs Kiadó, 2019); *Fábián Marcell és a Hét nővér* (Budapest: Kortárs Kiadó, 2022).

szelés hagyománya, ugyanakkor a szövegek könnyen betagozhatók a magyar irodalmi tradíciókba is.

Kertész Erzsi esetében szintén az előző két esetben felszínre kerülő véletlenszerűséget konstatáljuk *Az útutazó* kapcsán: „Ebben az esetben sem mondtam ki az elején, hogy krimi írok, és érdekes módon itt is a középpontba állított rejtély volt az, amely végül a nyomozás, ilyen módon a krimi műfajának lehetőségét hívta be. De készséggel beismerem, hogy talán itt-ott kicsit kilóg a szöveg ebből a műfaji besorolásból, mert elég bátran, talán túl nagyvonalúan kezeltem a kereteket.”¹⁶ A regény egyfajta pszichothriller, a lelki folyamatok feltérképezése foglalkoztatja a szerzőt, így lesz fontos a fantasztikum szerepe is, és emiatt lóghat ki a műfaji keretektől.

Hász Róbert interjújában erős állítást tesz: „Rögtön az elején leszögezném: nem tartom magam krimiírónak.”¹⁷ A szerző műfajhoz való viszonya a történelmi regényeken keresztül érthető meg: „Történelmi regényeket már régóta írok, a *Fábián Marcell*-könyvek inkább hétvégi kirándulások számomra: a főútról letérve megnéztem, hogy mi van a bozótban. Alapvetően nem is az volt a szándékom, hogy krimi írok, hanem hogy történelmi regényt.” (70) A kiindulópontot egyfajta spontán Monarchia-nosztalgia, krúdys, kosztolányis hangulat jelentette. Fölöttébb érdekes a műfaji választás kérdésében tapasztalható szinte teljes egyöntetűség: minden szerző esetében működik valamiféle véletlenszerűség, mintha a műfaj választaná a szerzőt, és nem fordítva. Továbbá a válaszok többsége ambivalenciát is jelez: krimiről van szó, de... – mintha szükségszerűen magyarázatot kellene adni a választásra. Cserhádi Éva esetétől eltekintve azt látjuk, hogy a műfaj vagy mint téma válik érdekessé, a rejtély vagy pedig a történelmi regény műfaja vezet el hozzá.

HATÁSOK, ESZTÉTIKAI/ÍRÁSMÓDBELI VÁLASZTÁSOK

Cserhádi Éva az interjújában a következő szerzőket említi: Jo Nesbø, Mick Herron, Minette Walters, Indrek Hargla, Kondor Vilmos, Tompa Andrea, Mán-Várhegyi Réka, Tóth Krisztina. A krimiszerzők esetében nem csupán az életmű, hanem a munkamódszerre vonatkozó ismeretek is szóba kerülnek. Az író éppen a műfaj kapcsán reflektál a magyar irodalomoktatási/irodalom-

¹⁶ „Játszunk-e gyilkosost? – Hlavacska András beszélgetése Kertész Erzsi írónővel”, *Kortárs* 65, 3. sz. (2021): 65–68, 65.

¹⁷ „Monarchianosztalgia – Hlavacska András interjúja Hász Róberttel”, *Kortárs* 65, 4. sz. (2021): 70–73, 70.

történeti hagyományokra: „Az az iskolában, de főleg egyetemen elsajátított alapelv élt bennem, hogy az irodalom elsősorban a szöveg szépségéről szól, a nyelvhasználatról, az alakok megformálásáról. A cselekmény sokadlagos. Nem emlékszem egy olyan órára vagy szemináriumra sem, ahol azzal foglalkoztunk volna, hogyan épít és vezet cselekményt a szerző. Ezért azt hittem, velem valami baj van, hogy ennyi időt szánok rá, ahelyett, hogy szép mondatokat alkotnék.” (152) Ennek fényében nem meglepő, hogy az önértelmezés mégis a cselekményépítés fontosságát helyezi előtérbe (a szerző Indrek Harglára hivatkozik, aki szerint a krimiírás mérnöki munka). Az író nő sorozatának regényei a krimi alműfajaival való kísérletezésnek is tekinthetők. Saját poétikájáról beszélve Cserhádi Éva kiemeli, hogy regényei esetében az alapötlet mindig egy kép (amelyet a próló tartalmaz) – a cselekmény e köré épül. Fontos a társadalmi kérdésekre adott reflexió is, a jelen és a múlt közötti összefüggések, a felvállalt nőkhöz kapcsolódó kérdések. A nyomozócsoporthoz több generációt képviselnek, sokféle tapasztalattal rendelkeznek, többféle módját képviselik a múlthoz való viszonynak.

Csabai László hasonló írói gyakorlatról tesz tanúbizonyságot: „Mostanra már csakis cselekményben gondolkodom [...] És nem is a nyelvi megformáltság, a »nyelvesség« az elsődleges számomra. Persze nagyon fontos a forma, de mindennek a cselekményhez kell illeszkednie.” (73) A cselekményépítés pedig a mindennapi realizmushoz kapcsolódik: az első *Szindbád*-kötet esetében rekonstruált 20. század eleji milió már jól megjeleníthető korszak. Ehhez kapcsolódóan mondja a szerző a következőt: „Szeretek helyszíneket, városokat teremteni.” További fontos jegy, hogy Csabai számára a nyomozás sokféle strukturális variáció kipróbálását teszi lehetővé, és a legfontosabb kérdés a bűnfelderítés és a rend viszonya: a tettes kézrekerítésével a rend nem feltétlenül áll helyre. Hatások tekintetében a krimi kapcsán Conan Doyle és Simonon kerül szóba, Agatha Christie azonban túl tökéletes számára, míg Ross Macdonald túl kacifántos krimiket ír. Az egyik kérdésre adott válaszában a szerző hosszan sorolja a hozzá közel álló szerzőket: nyugatosok, az orosz és a német irodalom, a novellaírás esetében Csehov, Maupassant, Csáth.

Kertész Erzsébet esetében kevésbé merülnek fel krimiszerzők nevei, de jól ismeri Agatha Christie életművét, akinek a regényeit nem elsősorban a „furfangos rejtvények” (66), hanem a karakterábrázolás miatt értékeli. Regényében a lélektani problémákból bomlik ki a nyomozás, amely egy amatőr nyomozása. A belső utazás hozzákapcsolódik a környezetábrázoláshoz: a hős és az idegen világ között feszültség keletkezik. A regény végeredményben – a szerző szerint – az önismereti útról is szól.

Hász Róbert Umberto Eco *A rózsá neve* című regényét nem csupán a krimi mintájaként említi: „Nem a zsáner határozza meg a prózai mű minőségét, hanem a nyelve. Innen nézve teljesen mindegy, milyen zsánerben alkotunk.” (71) Borisz Akunyin *Fandorin*-sorozata is inspirációt jelentett a szerző számára, aki – mint láttuk – a történelmi regény felől közelít a műfajhoz. A krimiből technikák sajátíthatók el: dramaturgia, dialógusépítés, információadagolás, hitelesség. A krimi olyan esztétikához kapcsolódik ebben az esetben is, amely a történetközpontúságot helyezi előtérbe, és amely így szembehelyezkedik a szövegszerűség hagyományával. A történelmi krimik azt is lehetővé teszik, hogy a társadalmi problémák belecsempészésével a jelenről szóló reflexió is legyen.

Az, hogy – mint láttuk – a szerzők véletlenszerűen jutottak el műfajhoz, meghatározza a tájékozódást is: míg az utóbbi két szerző esetében egy probléma (lélektani kérdések, történelemhez való viszony) jelenti a szerzői esztétika alapelemét, amely nem feltétlenül műfajspecifikus, addig Cserhádi és Csabai esetében fontos a műfajban való elmélyülés. Három szerző is kiemeli a cselekményépítés fontosságát: ez pedig többé-kevésbé az utóbbi évtizedek irodalmi gyakorlatával és kánonképző mechanizmusával való szembehelyezkedést is jelent.

AZ ÍRÓI POZÍCIÓRÓL ALKOTOTT REFLEXIÓ

Cserhádi Éva esetében az *aktivista* pozícióját azonosíthatjuk. Számára a műfaj a rendszer megváltoztatásáért vívott harc eszköze is. A műfaj strukturális problémákra mutat rá: „Nálunk egy mű vagy szépirodalom vagy lektűr. A kettő között nincs semmi. A szürke zóna, amit jobb híján szórakoztató irodalomnak nevezünk, sokak számára egyenlő a ponyvával. Más országok irodalmában nagy hagyománya van annak, amit angolul a *middlebrow* jelöl. Mi ezt csak körülírni tudjuk: igényesen vagy irodalmi igénytelenséggel megírt szórakoztató irodalom.” (151) A kriminek Magyarországon nincs erős hagyománya, kevés az előd, nincs folytonosság. A strukturális problémák kihatnak az írói önértelmezésre is: „Sokat gondolkoztam rajta, hogy krimiírónak valljam-e magam, vagy egyszerűen írónak. Ha krimiírónak vallom, azzal megkülönböztetem magam a többi szépírótól, holott pont azt képviselem, hogy mindannyian írók vagyunk. Ha viszont nem teszem meg ezt a megkülönböztetést, akkor úgy tűnik, mintha nem vállalnám fel a műfajt, nem lennék tudatos annak kiválasztásában.” (151)

Csabai László a *köztes pozícióban lévő*, akinek az esetében a közteesség többszörösen is működik: vidéken, Nyíregyházán élő író, aki tanít is; illetve az intézményben betöltött szerep is a közteességen alapul: „Egyáltalán nem zavar, ha krimiírónak tartanak, csak olvassák a könyveimet. Viszont érzek egyfajta köztes helyzetet is. A krimirajongók fenntartással nyúlnak a könyvemhez, mert a Magvető »túlságosan szépirodalmi« kiadó, a Magvető törzsolvasói pedig azért, mert az első szindbádós könyvem címében benne van a »detektív« szó, és a detektívirodalom hagyományosan – de tévesen – lektúrnek számít sokak szemében.” (72) Ebben az esetben is arra a kétosztatúságra történik reflektálás, amiről Cserhádi Éva is beszél.

Kertész Erzszi pozícióját – jobb híján – a lélekelemző *kívülálló* írja le: a műfajhoz a szereplők önismereti útjának ábrázolása nyomán jut el, így a regény a korábbi szakterület lenyomata, intézménybeli transzpozíciója is egyben. Talán emiatt is lehet, hogy a szerzőt nem foglalkoztatja a pozíció: kísérletezik, saját bevallása szerint szokatlan megoldásokat keres, amire feljogosítja, hogy későn érkezett az irodalom világába, illetve hogy döntően egy speciális olvasórétegnek (gyerekeknek, fiataloknak) ír.

Hász Róbert esetében egy, az intézményben stabil pozícióval bíró, elismert alkotó *kirándul* a krimi műfajába. Az ő megnyilatkozásaiban (de Cserhádiéhoz és Csabaiéhoz képest másik nézőpontból) is azonosítható a kétosztatúság, a műfajok közötti hierarchia: „azt is gondolom, hogy az tudja a krimet megemelni, ha egy másik zsáner felől közelítünk felé. Nálam ez a másik zsáner a történelmi regény. Így talán egy »elfogadottabb« irodalmi közegbe is be lehet emelni.” (70)

KÖVETKEZTETÉSEK

Egyik szerző sem található domináns pozícióban. Kertész Erzszi elsősorban egy olyan területen alkot, amelyet a dubois-i értelemben vett kisebbségi irodalomnak tekinthetünk; a gyermek- és ifjúsági irodalom iránti öröndetes, egyre élénkebb kritikai érdeklődés az utóbbi évek egyik fontos fejleménye. A pozíció az egzisztenciális biztonsággal/bizonytalansággal is korrelál: az író nem biztos, hogy meg tud élni csak az írásból. Cserhádi Éva esetében a *freelancerség* bizonytalanságot jelent, Csabai esetében a tanárság/könyvtároság, Hász esetében pedig az irodalmi lap főszerkesztői állása jelenthet biztonságot. Cserhádi Éva esetében egy felvállalt műfaji választásról beszélhetünk, ami szükségszerűen alárendelt pozíciót jelent az intézményben. Erős műfaji és

esztétikai program körvonalazódik, a kortárs krimi tendenciáinak alapos ismerete, az azokból nyert inspirációk is alakítják az író válaszításait. Az egyik legfontosabb cél a műfajról alkotott idejétmúlt magyar percepciók átalakítása, ami ellenállást válthat ki akár a kritika, akár a kiadók részéről is: az első krimijét egy kiadó azért nem akarta kiadni, mert túl szociografikus. A kritika pedig nem egyszer szintén nem tisztázza saját műfaji előfeltevéseit, és elavult műfaji sémákat kér számon Cserhádi regényein mint krimiken.

Kertész Erzszi azon alkotók sorát gyarapítja, akik eddig csak egy kötet erejéig kirándultak a krimi (pontosabban: a felnőtteknek szóló krimi) műfajába. Az, hogy a Prae kiadó krimisorozatában jelent meg a regény, markáns pozíciót jelöl ki számára, de a szöveg műfajilag ambivalensebb. Itt nem beszélhetünk olyan műfaji ambícióról, mint Cserhádi Éva esetében.

Hász és Csabai elismert szerzők (ezt a díjak is jelzik). Mindkettejük esetében érzékelhető az irodalmi ambíció, és így az intézmény játékszabályainak tiszteletben tartása. Hász esetében külön kiemelendő egy olyan, fordításokon keresztül nemzetközi jelenlét, amelynek a magyar kritika eddig nem tulajdonított kellő jelentőséget, viszont jelzi, hogy a szerző regényei jól illenek a kortárs nemzetközi tendenciákba. Csabai esetében olyan köztes pozíció figyelhető meg, mint amelyet évtizedekkel ezelőtt Georges Simenon töltött be a francia irodalomban. Hász esetében pedig a műfaji választás ellenére is markáns a műfajhoz való hierarchikus viszony (a krimi „megemelésre” szorul). Mindkét szerző esetében a történelmi krimi olyan műfaj, amellyel irodalmi legitimitáció nyerhető vagy egy már meglévő legitimitáció erősíthető.

Az interjúk döntően a szerzők krimihez való viszonyáról szólnak, így meg kell indokolniuk azt, hogy miért írnak ilyen műfajú regényeket. Ezzel együtt a kortárs magyar irodalmi intézményben a műfaji választás korántsem magától értetődő, magyarázatra szorul. A műfajhoz való véletlenszerű eljutás valójában nem az: a krimi harmonizál a szerzők esztétikai programjával, választásaikkal, lehetővé teszi a mesterségbeli fogások elsajátítását, erősítését, tudatosítását, magával hozza a cselekményről való reflexiót, ami szinte minden szerző esetében a saját esztétika központi eleme. Mindez a sorozatelvhez való viszonyt is meghatározza. Kertész Erzszi esetében a folytatás nem vetődik fel: „Nem gondoltam folytatásra, mert a bizonytalan kifejelet részemről nem egy gonosz játék az olvasóval, hanem a koncepcióm része.” (68) Cserhádi Éva eleve sorozatban gondolkodik, mint ahogyan Csabai is: „Szeretném folytatni a sorozatot, amíg élek.” (75) Hász Róbert pedig, aki eredetileg nem tervezett sorozatot, a siker és a közönség felől érkező nyomás miatt írt újabb *Fabián Marcell*-regényeket.

Egy olyan intézményrendszerben, amelynek instanciái még mindig gyanúval kezelik a műfajt, amelyben az alapvető referenciát (és ezért a számonkért műfaji jegyeket) még mindig Agatha Christie krimijeit jelentik, kétségkívül pezsgés tapasztalható a krimi területén. 2008, a *Budapest noir* megjelenése óta egyre több szerző alkot, egyre több regény jelenik meg, egyre több kiadó figyelmét keltik fel a magyar szerzők szövegei. A szerzői életutak vizsgálata egyszerre mutat rá a műfajjal kapcsolatos ambivalenciákra, illetve arra, hogy milyen rendszerszintű mozgások (változatos szerzői pozíciók, a műfajhoz való viszony sokfélesége, kiadói és értelmezői attitűdök változása) azonosíthatók.

HELIKON

DECZKI SAROLTA
Nyomoznak a csajok

sarolt@gmail.com
ORCID 0000-0002-6609-8448

HELIKON

Girls are Investigating

Abstract

The main topic of the essay is the role of women in contemporary Hungarian crime fiction. First of all, it analyses the figure of the typical detective in the golden age of crime novels, who is always a man, a brave, violent, lonely hero, the successor of the cowboys in the Wild West. For a long time, the woman's role was to be a victim or/and a *femme fatale*. Most recently this has changed and women have played increasingly important role in the investigation. This can be observed in the contemporary Hungarian crime novels as well. There are more and more woman detectives, brave and intelligent, not refusing their specifically female identity. They behave as real women: they have body, soul, emotions and typical female problems. And most of all: they are very good detectives.

Keywords: crime fiction, *femme fatale*, feminism, Katalin Baráth, Eszter Molnár T.

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.9

A detektívregények a 19. század végén, a 20. század elején jelentek meg, amikor mindenféle intellektuális tevékenység jellemzően még a férfiak dolga volt. A női emancipáció ekkoriban még nem volt elterjedt, a nők általában magasabb iskolát sem végezhettek, ki voltak tehát zárva a nyomozók arisztokrátikus kasztjából. Ha a krimi klasszikus nyomozóira gondolunk, olyan nevek jutnak eszünkbe, mint Hercule Poirot (Agatha Christie), Sherlock Holmes (Conan Doyle), Dupin (Edgar Allan Poe), Lecoq (Gaborieau), Brown atya (Gilbert Keith Chesterton), Mensik úr (Karel Čapek), Sam Spade (Dashiell Hammett), Philip Marlowe (Raymond Chandler) vagy Perry Mason (Erle Stanley Gardner). Azonnal érvelni lehetne persze Miss Marple-vel, Agatha Christie csavaros észjárású idősebb hölgyével, ő azonban hangsúlyosan inkább a kivételt alkotja, mintsem a szabályt. Tökéletesen alkalmazkodik kora társadalmához, nem forradalmár alkat, nem igényel magának magasabb társadalmi pozíciót vagy megbecsülést.

AZ AMERIKAI HŐS

A Nagy Detektív tehát a klasszikus krimiben inkább férfi, márpedig a férfi attribútumai a tradicionális leosztás szerint:

- jártasság a természettudományokban (Sherlock Holmes),
- kiváló logikai és analitikus készségek (a „kis szürke agysejtek” Hercule Poirotnál),
- magas fokú igazságérzet és felelősségtudat, határozottság, racionalitás.
- Jellemzően egyedülálló férfiokról van szó, akiknek az életében semmi romantika nincs, vagy a nőekkel való kapcsolatuk a szexre korlátozódik.
- Magas társadalmi presztízs egy alapvetően maszkulin karakterű hierarchikus struktúrában – legyen akár zsaru, ügyvéd, magánnyomozó vagy műkedvelő.
- A *hard-boiled* krimikben: kemény ököl, tettekézség, bátorság, whiskey-ivás, dohányzás.

Ha a krimi amerikai változatát vesszük, akkor abban viszonylag könnyűszerrel fel lehet fedezni a klasszikus amerikai hőst: a magányos cowboyt.¹ Aki jellemzően nem a törvény képviselője, vagyis nem sheriff, hanem a legalitás

¹ John G. CAWELTI, „The gunfighter and the hard-boiled dick: some ruminations on american fantasies of heroism”, *American Studies* 16, no. 2 (1975): 49–64.

határán billegő kósza figura. A hősnek a törvényhez való ambivalens viszonya mélyen gyökerezik az amerikai individualista hagyományban. Csakúgy, mint ahogyan a *hard-boiled* krimi hőse sem hezitál sokat, amikor kisebb törvénszegést kell elkövetnie. A kétfajta hős között számos különbség is van persze, de mindkettő egy hőstípus iránti kulturális igényt elégít ki, megtestesítik a sajátos morált és igazságérzetet képviselő, bátor, a törvényen félig, vagy akár egészen kívül álló, magányos hős mítoszát. Aki természetesen férfi, és az erőszaktól sem riad vissza. Legalább annyit köszönhet az öklének és a fegyverének, mint a szürke agysejtjeinek. Továbbá, „a hard-boiled és a western hősök mindenekelőtt magánszemélyek, ahogyan az megfelel egy demokratikus társadalom a hősről alkotott archetipikus képének”.² A fő különbség persze az, hogy a *privat eye*, a magánnyomozó működésének fő helyszíne a kaotikus nagyváros, melyet korrupt lakóival egyetemben úgy ismer, mint a tenyerét.³

A patriarchális társadalomképet tükröző krimikben a nőknek nem sok feladatuk van, általában mellékszerepet kapnak. Sőt, a nők jellemzése is általában férfiszempontok szerint történik, a férfi detektív vagy narrátor veszi őket szemügyre.⁴ Ez a helyzet Doyle, Hammett, Chandler vagy Poe detektívhistoriáiban, de ez a hagyomány annyira erősen tartja magát, hogy még a női szerzők esetében is visszatér: ahogyan láttuk, Agatha Christie-nél, de Dorothy Sayersnél vagy Valerie Minernél is.

A nő szerepe a klasszikus nemi szerepeket tükröző krimikben inkább az áldozaté,⁵ vagy ha életben van, akkor ő a *femme fatale* – de a két szerepkör egybe is eshet. A továbbiakat némileg megelőlegezve azt is mondhatjuk, hogy ez a leosztás már a múlté – legalábbis, ami a nyugati kultúrában íródott krimiket illeti. De – ahogyan a bevezető tanulmányban is írtuk – a krimi az a műfaj, amelyben kora társadalma, annak saját magáról és a világról való tudása tükröződik, azaz ha a krimiben a 20. század végén és a 21. század elején a nők jellemzően még mindig áldozati szerepbe kerülnek, az az adott társadalomról mond el valamit. Ennek fényében az, hogy a dél-afrikai kortárs kri-

² Uo., 57.

³ A nagyváros a magányos nők számára inkább veszélyes terepnek számított sokáig – míg később a felszabadulás lehetőségét szolgáltatta, a teret, ahol ki lehetett törni a konvenciók közül.

⁴ Johanna M. SMITH, „Hard-Boiled Detective Fiction: Gendering the Canon”, *Pacific Coast Philology* 26, no. 1–2 (1991): 78–84, <https://doi.org/10.2307/1316558>.

⁵ Benyovszky Krisztián idézi Karel Capeket, aki azt állítja, hogy nincs baja a másik nemmel, de semmi keresnivalója a detektívregényben, hacsak nem áldozatként. Krisztián BENYOVSZKY, „Gender and Genre in the Mystery Novels of Katalin Baráth”, in *Narrative Construction of Identity in Female Writing*, eds. Zsófia BÁRCZI and Gabriella PETRES CSIZMADIA, 153–184 (Budapest: Eötvös University Press, 2013).

mikben a nők kimagaslóan nagy számban válnak áldozattá, arról árulkodik, hogy a Dél-Afrikában a nők ellen valóban gyakorta követnek el bűntényeket.⁶ Ennek megfelelően ezek a krimik traumairodalomként is olvashatók, a nők elleni strukturális erőszak irodalmaként a posztkoloniális, posztapartheid társadalomban.

Az olvasási szokások változására a krimi műfaja is kénytelen volt reagálni. Mivel egyre több nő vált olvasóvá (és íróvá), ezért kezdtek megjelenni azok a történetek, melyekben nem a maszkulinitás dominál. A női nyomozók feltűnése ugyanakkor még nem jelenti automatikusan a patriarchális berendezkedés feminista kritikáját, hiszen nem ritka, hogy ezek a nők maszkulin tulajdonságokkal rendelkeznek, és nőiségük háttérbe szorul. Mindemellett azonban megjelentek azok a detektívregények is, amelyek explicit feminista kritikát fogalmaznak meg, vagy valamilyen kisebbség jelenik meg bennük hangsúlyos, esetleg éppen főszerepben – ilyenkor azonban fennáll az ideologikusság veszélye.⁷ Éppen ezért a női szerzők jobban is kedvelik, ha a műveiket nem feminista krimiként emlegetik, hanem inkább olyan sztoriként, melyben hangsúlyos szerepet kapnak a nők, társadalmi helyzetük, kulturális szerepeik, és ezek kritikai reflexió tárgyává is válnak.⁸

A női szerzők és hőseik már a két világháború közötti időszakban megjelentek, de a női detektívek száma majd csak a 20. század utolsó harmadában növekedett meg jelentősen. Ahogyan Benyovszky Krisztián írja, a nők egyre gyakoribb szerepeltetése azzal is összefüggött, hogy a magányos hősök után egyre gyakoribb lett a *police procedural* krimi, vagyis az olyan történetek, melyekben egy egész *team* nyomoz, s ezekben már a nők is komolyabb szerepet kapnak annál, mint hogy megelégedjenek a kávéfőzéssel. A nyomozás mint mesterség ugyanakkor általában nem összeegyeztethető a hagyományos női szerepekkel, ezért a női nyomozók általában egyedülállók.

A MAGYAR KRIMI

A „magyar krimi” kategóriája eleve magyarázatra szorul, hiszen a magyar irodalomban történelmi okok miatt nem tudott megerősödni a krimi műfaja. Történelmi, hiszen a magyar irodalomban az igényes lektúr, a *middlebrow* iro-

⁶ Sabine BINDER, *Women and Crime in Post-Transitional South African Crime Fiction: A Study of Female Victims, Perpetrators and Detectives* (Amsterdam: Brill/Rodopi, 2020)

⁷ Vö. uo.

⁸ Vö. uo., 160.

dalom eleve mindig gyanús képződményt jelentett,⁹ továbbá hiányoztak a krimi megerősödésének társadalmi feltételei is: az erős középosztály, a professzionális bűnüldözés, a tudományok fejlettsége. Mint az tudott, az első krimiszerzők inkább álnéven írtak változó színvonalú regényeket, és az államszocializmus időszaka sem kedvezett a kriminek. Egyrészt, rendes szocialista országban nincs bűntény, hacsak nem „idegenek” követik el, másrészt a krimi a kultúrpolitika számára is sokáig gyanús volt. Ha született krimi, annak jellemzően férfiak voltak a szerzői és a hősei is. Berkesi András, Mág Bertalan, T. O. Teas, vagy Lőrincz L. László regényeit említhetjük itt. Az utolsónál különösen érdekes a női hősök szerepe: jellemzően okos, talpraesett és szép nőkről van szó, akik segítik a főhőst, és a cselekmény valamelyik pontján ágyba bújnak vele.

A rendszerváltás után a magyar krimi még az addiginál is kevesebb életjelet produkált. 1998-ben jelent meg Tar Sándor *Szürke galambja*, melynek kritikai megítélése ugyan vitatott, de az egyik legmulatságosabb és legfeketébb magyar „bűnregény”. A főhős, Molnár őrnagy tipikus *hard-boiled* hős: kiváló képességekkel rendelkezik, lazán kezeli a szabályokat, és sokat iszik. A könyvben egyetlen nőnek van aktív szerepe: Malvin őrmesternek, aki a végén Molnárral egy párt alkot. Vagyis az ő szerepe is egyrészt a segítőé, másrészt a szeretőé – igaz, mindkettőben nélkülözhetetlen.

A magyar krimi feltámadása és a napjainkban tapasztalható reneszánsza Kondor Vilmos mára klasszikussá érett *Budapest noir* (2008) című regényéhez köthető. *Hard-boiled* krimiről van szó, melynek kulisszája Budapest a két világháború között, hőse pedig egy Gordon Zsigmond nevű újságíró, aki figyelemreméltó megtettesülése a klasszikus amerikai magánnyomozónak. Hozzá hasonló karakter Kondor másik visszatérő hőse Ferenczy nyomozó is – a nők Kondornál sem jutnak túl sok szerephez. Kondor vitathatatlan és eléggé nem méltányolható szerepe a magyar krimi történetében, egyrészt az, hogy magas színvonalon valósított meg valamit, aminek alig voltak hagyományai a magyar irodalomban, másrészt az, hogy elindult általa valami, amit a kortárs magyar krimi lábra kapásának lehet nevezni – talán a krimi szempontjából sivár évek, évtizedek után megengedhetünk magunknak némi óvatos optimizmust.

⁹ Akkor is, ha némely szerzők, mint Körömdi Ferenc vagy Földes Jolán világhírré tettek szert, és milliószámra adták el a könyveiket, de Magyarországon nem tudtak sikert elérni.

JÖNNEK A NŐK

Az optimizmus már csak témánk okán is indokolt lehet, ugyanis az utóbbi évek krimitermése viszonylag gazdagnak mondható, és ebből bizony a nők is kiveszik a részüket. Kondor Vilmosnak jó ütemben jelennek meg a könyvei, Kolozsi László a negyedik darabnál tart, Csabai László *Szindbád*-sorozatának is már a negyedik kötete jött ki; András Lászlónak egy, Pintér Tibornak pedig már két krimije jelent meg. Mellettük pedig megfigyelhető egy lendületes női start, melyből egy nagyon erős mezőny alakult ki. Cserhádi Éva három könyvet adott ki, Mészöly Agnes kettőt, Baráth Katalinnak öt krimije és egy sci-fi-je jelent meg, és Molnár T. Eszter is írt egyet. Az utóbbi kivételével az összes szerző fő nyomozója nő, akik már nem igyekeznek alkalmazkodni a maszkulin detektív szerepéhez, nem semlegesítik női mivoltukat. A történetben és a nyomozásban is nőként vannak jelen, ennek minden testi és lelki vonatkozásával együtt.

Vagyis a kortárs magyar krimiiradalomban megjelent egy számottevő korpusz, mely alkalmat és lehetőséget is ad arra, hogy megvizsgáljuk a nők szerepét ezekben a regényekben. Ami már csak azért is különösen izgalmas, mert – ahogyan fentebb már hangsúlyoztuk – a krimi afféle lakmuszpapírként működik, naprakészen megjelennek benne a főbb társadalmi problémák, változások és ideológiák. Előzetesen annyit biztos állíthatunk, hogy ezekben a krimikben valóban újszerű női karakterek jelennek meg, akik nem igyekeznek hasonlítani a férfiakhoz, női attribútumokkal bírnak, mind testi, mind érzelmi vonatkozásban, okosak, talpraesettek, és az akció sem áll tőlük távol, ugyanakkor a szöveg nem válik ideologikussá, didaktikussá. S mivel viszonylag friss fejleményekről van szó a magyar krimi történetében, ezért a rendelkezésre álló szakirodalom is meglehetősen szűkös, csupán néhány kritika, blogbejegyzés, és egy-két tanulmány áll rendelkezésre.¹⁰

Bár Molnár T. Eszter *Szabadesés*¹¹ című regényében a nyomozó férfi, de két női karakter is nagyon fontos szerephez jut a történetben. Az egyik a gyanúsított, a másik pedig a nyomozó testvére, Sylvia. Az utóbbi egy bohém művészlélek, aki nehezen bírja a gazdag, unalmas és nyárspolgári, heidelbergi életet. E szabad lélek, a kékvérű család által nem sokra becsült asszony képvi-

¹⁰ Ami általában is igaz a kortárs magyar krimiiradalomra: noha kezdenek megszorodni a vele foglalkozó workshopok, konferenciák, tanulmányok, a kritikai figyelem még mindig esetlegesnek mondható.

¹¹ MOLNÁR T. Eszter *Szabadesés* (Budapest: Prae.hu–Palimpszeszt Kiadó, 2017).

seli Peter, a nyomozó ügyvéd életében a józanságot, vidámságot, spontán életörömet, és ő válik a szövevényesévé, akivel mindent meg tud beszélni.

A másik nő, Magdalena hasonlóképpen kívülálló a heidelbergi társadalomban, sőt, idegen, bevándorló. Erdélyben nőtt fel, szörnyű gyerekkora volt, majd Németországba került, ahol heroinista és prostituált lett. (Több kriminek, szépirodalmi műnek és filmnek is témája, hogy nagyon nehéz körülmények között, szegénységben felnőtt kelet-európai lányok hogyan válnak a nyugat-európai lánykereskedők áldozatává.) Egy jó nevű kutatóorvos magához vette, neki köszönhetően tanult, diplomát szerzett, és maga is neves kutatóorvos lett.

A nő tehát a férfi „teremtmenye”, aki így is viszonyul hozzá. A köztisztviselőben álló férfi valójában erőszakos, tagja egy Germania nevű „testvériségnek”, és sötét dolgokat művel, nem csak otthon, hanem a munkahelyén is. Ez is a detektívregények egyik sokat használt fordulata: amikor jó nevű, elismert emberről derül ki, hogy valójában bűnöző, de a társadalmi státusza sokáig megóvja attól, hogy erre fény derüljön, míg a társadalomban jóval alacsonyabb helyzetben levő szereplők gyakrabban válnak gyanúsítottá. Magdalena többször próbál kitörni, elválni, és új állást találni, a férj azonban ragaszkodik a „tulajdonához”. A végén a nő tisztázódik a gyanú alól, és végre lehetősége nyílik új életet kezdeni, vagyis kitörni a férj által uralt térből és szerepből.

Baráth Katalin Dávid Veron-történetei a 20. század elején játszódnak. Az ókanizsai lány huszonhárom éves, ami már majdhogynem vénlányságnak számít. Lázadó, emancipált karakter, tanítóképzőbe járt, önálló, talpraesett, regényt ír, biciklivel közlekedik, és mindene az irodalom. Vagyis egyáltalán nem tartja magát a vidéki kisvárosban elvárt női szerepekhez, de ebből különösebb konfliktusa nem származik. „Egy öntudatos és sorsa felett szabadon rendelkezni akaró tehetséges nő benyomását kelti, aki igyekszik kitérni kora nőkkel szembeni elvárásai elől. Elutasítja azokat a lehetséges női életmodelleket és szerepeket, amelyeket a kisvárosi lét szűkös keretei jelölnek ki a számára.”¹² Veron fantáziájának és műveltségének köszönhető képes *out of the box* gondolkodni és nyomozni, márpedig ez szükséges ahhoz, hogy *A fekete zongora*¹³ című krimiben fény derüljön a gyilkosságokra.

Veron karakterénél valamivel összetettebb Baráth Katalin *Arkangyal éjjel*¹⁴ című krimijének a hőse, a Méregzsák gúnynévre hallgató fiatal lány. A karak-

¹² BENYOVSZKY Krisztián, „Nem nőnek való? Gondolatok a krimi feminizálásáról két magyar regény kapcsán”, *Kalligram*, hozzáférés: 2023.04.12, <https://www.kalligramoz.eu/index.php/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-november/Nem-nonek-valo>.

¹³ BARÁTH Katalin, *A fekete zongora* (Budapest: Agave Kiadó, 2009).

¹⁴ BARÁTH Katalin, *Arkangyal éjjel* (Budapest: Agave Kiadó, 2016).

ter valamelyest emlékeztet Stieg Larsson *Millennium-trilógiájának* Lisbeth Salanderére: hozzá hasonlóan Baráth hőse is magányos, erőszakos karakter, traumák érték a múltjában, fejlett az igazságérzete, de nem bízik a hivatalos szervekben, kiemelkedően okos, valamint ért a számítógépekhez. Testileg vézna, de izmos és bokszolni jár.

Az *Arkangyal* a jelenben játszódik, aktuális társadalmi probléma áll a középpontjában: a nők elleni erőszak és a korrupció. Méregzsák eladó egy turkálóban, és afféle igazságosztóként működik a budapesti éjszakában, péppé veri azokat a pasikat, akik nőkkel erőszakoskodnak. Professzionálisan dolgozik, tudja, kit, miért és hol kell elkapnia, és ha valaki a keze közé kerül, akkor az emlékezni fog rá. Humora fanyar, de fergeteges. Kapcsolataiban célracionális: alkalmi kalandjai vannak, de közel nem enged senkit magához.

Méregzsák karaktere közel van ahhoz, hogy a *hard-boiled* krimik macsó nyomozóinak a női mását lássuk benne, hiszen maga is meglehetősen férfias, ezt tükrözi az egész viselkedése, öltözködése. Ha pár évtizeddel korábban született volna a regény, akkor sokkal egyszerűbb lett volna olyan hősként elkönyvelni, aki a férfiakat utánozza, hozzájuk hasonul, de a kétezertizedes években már sokkal nagyobb a mozgástere egy női nyomozónak is, sokkal kevésbé működnek a korábbi évtizedekre jellemző beskatulyázási mechanizmusok.

Mészöly Ágnes két krimijének nyomozóhőse dr. Szabó Ágota.¹⁵ Az első regényben, a *Rókabérc, haláltúra*ban ismerkedünk meg vele, amelyben még ügyészként dolgozik. Özvegy, szép, kisportolt, jó humora van, de alkalmanként iszik és cigizik, vág az esze, és nagy lélekjelenléttel rendelkezik. Ennek köszönheti, hogy ki tudta deríteni, ki követte el az osztálytalálkozón a klaszszikus, zárt helyszínes gyilkosságokat. A többiek nem mind kedvelik a nőt, aki hamarosan átveszi az irányítást a gyilkosságok helyszínén, azt mondják rá, hogy „rendőrlány”, „önjelölt nyomozónő”, „mintha nem lennének érzései”, „furcsa kiborg”, „Fekete Özvegy”. Vagyis szenvtelenséget tulajdonítanak neki – ami tulajdonképpen együtt jár a szakmájával. S hogy mennyire nincs igazuk, az a következő részből is kiderül, melyben Ágota éppen azért hagyja ott az ügyési hivatást, és válik egyszerű közjegyzővé, mert érzelmileg annyira megviselték a Viszockij-emléktúrára történt események.

Vagyis – volt osztálytársai véleményétől eltérően – érző lény, aki poszttraumás stressz szindrómától szenved, és ezért nemcsak életmódot, hanem még lakhelyet is vált. Decens kosztümben jár, nem iszik, nem dohányzik, ki-

¹⁵ MÉSZÖLY Ágnes, *Rókabérc, haláltúra* (Budapest: Prae.hu, 2018); *Megrájtolt gyilkosságok* (Budapest: Prae.hu, 2022).

költözik a Wekerle-telepre, miközben pszichológus segítségével próbálja feldolgozni a múltat. Mindeközben egyedül neveli kamasz lányát, akivel elég bensőséges a kapcsolata – ez a szál az új regényben sokkal hangsúlyosabb, mint a régiben. A bőréből azonban nem tud kibújni teljesen: amikor egy volt kollégája is sorozatgyilkosság áldozata lesz, beadja a derekát, és beszáll a nyomozásba. Ekkor szép lassan a felszínre kerül ismét a régi éneje: a vagány, okos, bevaló, kemény csajé, akinek a nyomozás végén már nincs kedve visszatérni a közjegyzői irodába. Halvány szerelmi szál is megjelenik mindkét részben, de egyik sem komoly. Ágota özvegy, független nő, noha vannak alkalmi kapcsolatai.

Cserháti Éva *K. É. Z.-trilógiája*¹⁶ azért is különösen érdekes a női nyomozók szempontjából, mert ezek *police procedural* krimik, egy egész *team* nyomoz bennük, melynek minden tagja érdemes a figyelemre. Egyik sem klasszikus nyomozókarakter, egyik sem hasonlít a klasszikus *hard-boiled* történetek macsó nyomozójára, még a férfiak sem, és valamennyiük életében van valamilyen trauma, sérülés.

Vasvári százados áll talán a legközelebb ehhez, az alkoholista, nyugdíj előtt álló ballisztikai szakértő, aki a rendőrség valamennyi egységét megjárta már, és meglehetősen konzervatív nézetei vannak. Az ő ellenpólusa Magyar Vanda, a harcos emberjogi aktivista, akit azért vettek fel egy EU-s projekt keretén belül, hogy segítsen leleplezni a rendőrségen belül felbukkanó előítéleteket. A felvételi elbeszélgetésen megkérdezték, hány gyereke van, amit nagyon rossz néven vesz. Folytonosan kételkedik önmagában, de hajlamos sarkosan gondolkodni, brosrúszerűen fogalmazni. Vasvári századossal folyamatosan vitába keverednek, melynek során mindketten képesek revideálni nézeteiket. Magyar Vanda rossz családi körülmények között nőtt fel, sérülékeny, és egy betegségnek köszönhetően kóposz.

Az informatikus zseni ebben a szériában is megjelenik, egy teljesen atipikus karakter révén. Admin nagymama és túlsúlyos – a lehető legtávolabb áll a szexuálisan is vonzó női nyomozótól, de képességei nélkülözhetetlenek a bűntények felderítése során. Kiváló a humora, és folyamatosan küzd hol a kilóival, hol pedig azzal, hogy elfogadja magát olyannak, amilyen. A csapat másik férfitagja, Köteles őrnagy pedig fiatal férfi, árvaházban nőtt fel, és szeretné megtalálni az édesanyját. Friss édesapa, ikrei vannak, akiknek a nevelésében ő maga is aktívan részt próbál vállalni.

¹⁶ CSERHÁTI ÉVA, *A sellő titka* (Budapest: Prae, 2019); *Szabadulószo* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2021); *Zarándoklat a balálba* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2021).

A K. É. Z. (Kiszuperáltak és Zöldfülűek) nyomozócsoporthoz vezetője Telki-Nagy Judit őrnapgy, aki szintén nem szokványos figura. Feltűnően magas, a férje angol fordító, és közösen nevelnek egy Down-szindrómás gyereket, akitől nem szívesen beszél. Telki-Nagy távolságtartó, nem bizalmaskodik, de korrekt és együttérző. Női mivolta a harmadik kötetben kerül jobban előtérbe, amelyben kiderül, hogy gyereket szeretne ismét. Szenved a menstruációs fájdalmaktól, majd attól, hogy nem sikerül megfogannia. Ennek számos testi és lelki vonatkozása bukkan fel a regényben: „Telki-Nagy sápadtan jelent meg az ajtóban. A mindig rendezett lófárok elengedett, és lejjebb csúszott az őrnapgy tarkóján. Szeme furcsán csillogott, mint aki mindjárt elsírja magát, és halántékán feltűnően lüktettek az erek.” Vagyis tipikus női problémákkal küzd, azok testi-lelki vonatkozásaival – mindezek azonban egyáltalán nem akadályozzák a nyomozást, Telki-Nagy ezekkel együtt is helyt tud állni.

A rendőrségről kiderül hamar, hogy meglehetősen konzervatív intézmény, és a K.É.Z. nyomozócsoporthoz afféle szépségtapaszt-funkciót tölt be azt demonstrálandó, hogy haladnak a korrall. „A felsővezetés imázsépítésbe kezdett. Meg kell mutatni az embereknek, hogy mi nem a pufajkások leszármazottai vagyunk, és nem a fakabátok intézménye. Növelni kell a bizalmat a társadalomban és a legrászorultabb rétegekben. [...] A rendőrség kötelékén belül egyre több a nő, azonban a rendőr alakját még mindig hímneműnek képzei el a nagyközönség. Az állomány 30 százaléka nő, de nem vezető pozíciókban, ez még nem kritikus tömeg. Nem panaszkodhat, jóval magasabb az arányuk itt, mint a parlamentben. Na, hogy szavamat ne felejtsem, nekünk is jól jönne néhány megható fotó olyan rendőrökről, akik kitérdelt tréningnadrágban és leböfögött pólóban főzik a tejbegrízt reggel a gyerekeknek, nemdebar.” Ezzel együtt jár, hogy egy nőnek többet kell bizonyítani, mint egy férfinak.

A fenti krimikben tehát egy kivétellel női nyomozók szerepelnek, ami a magyar krimi rövidke történetében újdonságnak számít. A nők szerepeltetése ugyanakkor nem válik ideologikussá, hiteles, autentikus karaktereket testesítenek meg, úgy, hogy közben megmutatkozik emberi, női mivoltuk is, testi, érzelmi és lelki életük. Van szexualitásuk, vannak érzelmeik, néha traumáik, alkalmanként gyerekeik, vagy éppen vágnak rá, súlyproblémával vagy egyéb testi problémákkal (magasság, kopaszság) küzdenek. Vagyis esendő lények, akik messze vannak a *hard-boiled* krimik kemény, macsó nyomozóitól – ugyanakkor éppoly eredményesek.

HORVÁTH CSABA

Bűnbesés-történetek

Kondor Vilmos: *A bűntől keletre, Örvényben*,
Kemény Zsófi és Kondor Vilmos: *Értetek tesztem*

csabahorvath0705@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6969-5926

HELIKON

Fall Stories

Vilmos Kondor: *A bűntől keletre (East of Crime)*, *Örvényben (In the Whirlpool)*,
Zsófi Kemény and Vilmos Kondor: *Értetek tesztem (I do it for you)*

Abstract

This essay deals with three contemporary novels by a contemporary Hungarian crime writer, Vilmos Kondor. The three novels focus on crimes which belong to the current Hungarian political situation or the historical past of the postcommunist transition. According to my hypothesis, on the one hand the novels under examination fit into the tradition of hardboiled crime fiction, because they reflect social processes. On the other hand, the points of view presented in the novels show those conventional truths of clichés about Hungarian society that have led to the very politically and morally problematic circumstances in which the crimes in the novels took place.

Keywords: contemporary Hungarian crime novel, Vilmos Kondor, Zsófi Kemény, narratology, society

Helikon 69 (2023) 1
DOI: 10.57226/Hel.2023.1.10

A második világháború után két évvel, 1947-ben a francia olvasó Camus *Pestis*-ét, a német pedig Thomas Mann *Doktor Faustus*-át kapta kézhez, hogy megértse a világháború és az ahhoz vezető korábbi évtized nagyon is reális történetét. Azt a szimbolikus folyamatot, ahogyan az észak-afrikai város többsége lassan elfogadta a fertőző betegséget természetes állapotnak, illetve a zeneelmélet segítségével leírva azt, ahogyan egy új, diszharmonikus világ szabályait magáévá tette a német szellem. Mindkét szöveg regény volt, tehát ahhoz a műfajhoz tartozott, amely „a maga módján és a maga logikájával sorra felfedezte a lét különböző vonatkozásait”.¹ Kundera szerint „valamennyi nagy egzisztenciális témát, amit Heidegger a *Lét és idő*-ben elemez, s amelyekről azt mondja, hogy a korábbi európai filozófia elhanyagolta őket, a regény négy évszázada (a regény európai reinkarnációjának négy százada) feltárta, felmutatta, megvilágította”.²

A világegyetemző igény a műfaj minden változatában jelen lehet, így a krimiben is. Ritz Szilvia szerint a „huszadik század végén és napjainkban írt bűnügyi regényekben a detektívek és velük az olvasó is mind gyakrabban szembesül azzal, hogy a bűn elkövetőit hiába leplezik le, azok nem kapják meg jogos büntetésüket. Ennek gyökere a *hard-boiled* detektívregényben keresendő, amely nem kreál ideális eseteket, ezzel pedig egyértelműen a realizmus talaján marad.”³ Ha a regény filozófiai aspektussal is bíró narrációs eljárás, akkor a krimi a realizmus talaján álló társadalomrajzként is funkcionálhat, amely a múlt mozgásait feledni vágyó társadalmakat a múlt által meghatározott jelennel szembesíti. Jó példa erre, ahogyan a 20. század első harmadában megjelenő *hard-boiled* a társadalmi és személyes múlt keveredésével a balzaci „minden vagyon mögött bűn rejtőzik” gondolatát, az „első egymillió” történetét dolgozza fel. Ehhez a szembesítéshez azonban elengedhetetlen az adott közösség erkölcsi koherenciája, amely képes a bűn definiálására.

A tanulmányban vizsgált krimik – Kondor Vilmos: *A bűntől keletre* (Libri, 2015), *Örvényben* (Libri, 2021), Kemény Zsófi – Kondor Vilmos: *Értetek tesszem* (Libri, 2018) – is messze túlmutatnak a cselekmény fókuszában álló konkrét bűnügy megoldásán, hiszen könyvenként eltérő módon, de a magyar társadalom bűnhöz való viszonyával foglalkoznak. Kondor három krimijében a bűncselekmények igen erős utalások segítségével érintkeznek a valósággal. Ugyanakkor, bár erősen jellemzi őket a múlttal való szembenézés, mintha

¹ Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál (Budapest: Európa Kiadó, 1992), 15.

² Uo., 13.

³ RITZ Szilvia, „Lyukak a falban, lyukak a földben”, in *Meghitt Bábelek*, szerk. HORVÁTH Csaba, 269–314 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2021), 271.

éppen a magyar közgondolkodás közhelyei miatt nem tudnának eleget tenni a maguk által keltett elvárásoknak.

A magyar társadalom békétlensége, erőszakossága és toleranciahiánya olyan klisé, amely a magyar történelmi múlthoz és a politikai jelenhez való hozzáállást alapjaiban meghatározza. Nem véletlenül jelenik meg Térey János, Egressy Zoltán, Horváth Viktor, Tóth Krisztina és más kortárs szerzők műveiben a törvényes állapot felfüggesztésének vagy egyenesen a polgárháborúnak a lehetősége, mint a kortárs Magyarország politikai-társadalmi összeomlásának képe. Térey így ír *A Legkisebb Jégkorszakban*:

Egy nyomtatott hírlap is előkerült, afféle utolsó fecske.
 „A boltokat szedett-vedett bandák fosztogatják
 A mínusz húsz-huszonöt fok
 Erkölcsöket megbénító cselekvéskényszerében”,
 Fogalmazott Kőnig Attila, jeles humanista író
 („Bénító cselekvéskényszer”: bármit is jelentsen ez).
 A fosztogatásoknak egyelőre nem volt politikai
 Színezete vagy ellenzéki vonatkozása
 (Bár Kőnig megpróbált azt is tulajdonítani nekik).
 Igaz, nem kevés harag volt jelen az utcán,
 És voltak, akik máris éheztek, nem is kevesen.⁴

Tóth Krisztina pedig így *A majom szemében*:

Egyre többen találgatták, mi a kormány célja a szigorú intézkedésekkel. A kormányzó a keddi beszéd óta nem nyilatkozott. Sokan arra tippeltek, hogy a szegénynegyedeket próbálják kiüríteni, mások attól féltek, hogy újabb polgárháború készülődik, és a kormányzó már el is hagyta az országot. A rádióban reggel bemondták, hogy csütörtöktől a lakosság tartós tejet és kenyérfejadagot kap. A katonaság által kihordott egységcsomagok szétszórása a társasházakban a közös képviselők feladata lesz, és a kiosztás csak fedett helyen történhet. A családi házas övezetekben a csomagokat a kerítésen belül helyezik el, a teherautók érkezését sziréna jelzi.⁵

⁴ TÉREY János, *A Legkisebb Jégkorszak* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 428.

⁵ TÓTH Krisztina, *A majom szeme* (Budapest: Magvető Kiadó, 2022), 330–331.

A politikai összeomlás a fenti művekben a közösség éthoszáat metaforizálja. Az irodalmi szövegek nem alternatív történelmi tényeket teremtenek, inkább bizonyos metaforákat reális képpé bontva (küzdelem, szembenállás, háború) visszaadják azok elsődleges jelentését, s így a politikai viszonyokról mondanak véleményt.

A *Bűntől keletre* oldalain lehetőségként felmerülő, az *Értetek teszemben* pedig meg is valósuló politikai, gazdasági rend felfüggesztése a bűnügyi regény műfaji szabályainak eleget téve inkább a mindennapok megszokottságától eltérő háttérként szolgál. A polgárháború nem annyira egy erkölcsileg inkoherens világban élő közösség morális deficitjének a következménye, inkább egy katasztrófafilmekből ismert egzotikus szabályrendszer megjelenése, melyben a hősök többé – kevésbé a hagyományos eljárásrend szerint – igyekeznek végezni rendőri munkájukat.

A múltra a jelen, s így a jövő bizonytalanságra vetül rá, sőt ezek keverednek is egymással. Török Lajos éppen a *Bűntől keletre* kapcsán a *hard-boiled* krimik egyik jól ismert fogásaként említi meg, hogy „a bűnügyi regény kezdeti szereposztása, amely egy közéleti kontextusba ágyazott, politikai motivációkra visszavezetett sztorit előlegező narratívában a bűnös és az áldozat funkcióit kijelöli, a történések előrehaladtával visszajára fordul. Mire kiderül, hogy ki a voltaképpeni gyilkos, személye az áldozat attribútumaival ruházódik fel. Annak a körnek a tagjai pedig, akik a vétséget elszenveték, a bűn letéteményeseivé válnak”.⁶ A világnak ez a kiismerhetetlensége azzal jár, hogy a bűn és az erény, a jó és a rossz nem csupán állandóságukat, s így tulajdonképpeni lényegüket veszítik el, hanem ezáltal a világban való erkölcsi tájékozódás lehetősége is kérdésessé válik. A *Bűntől keletre* egyik monológja jól mutatja azt a kettőséget, amely a politikai érdekek és lehetőségek folyamatos változása miatt kikapcsolja az erkölcs állandóságát:

Tudod, elég sok időt eltöltöttem ezeknek a környezetében, és ha valaki tudja, hát én tudom, hogy számukra nincs határa a mocsokságnak, és nincs mélysége az aljasságnak, mégis meglepett, ami történt. – Feren-czy oldalra pillantott, az ötszörös gyilkos nőre, akit erkölcsileg valami nagyon felháborított. – Hogy valaki erre lecsapjon. Megölik a kormányfőt, és ahelyett, hogy a gyilkosát keresnék, a saját céljaikra használják fel a halálát, rákenik az egészet néhány ökörre, akik közül kettő-

⁶ TÖRÖK Lajos, „A bűn szürke mélysége”, *Szépirodalmi Figyelő* 15, 1. sz. (2016): 83–88.

vel végeznek is, aztán hogy szó ne érhesse a ház elejét, elhallgattatják a koalíciós partnert, aki egyszer az életben tisztességes akar lenni...⁷

Mintha a látszólagos rend és minimális civilizáltság megváltoztatásához hatalmas traumának kellene történnie, pedig ennél nagyobb baromságot nem lehetne magunkba szívni napi szinten. Ez itt, ez a lero-hadt, bűdös átjáró, amiből szinte látni lehetett a kitekergőző bűzt, ez itt a borotva éle. Nem kell ide piros gomb. Állati hang mordult fel a Szi-nyei Merse utca irányából.⁸

A 2021-ben írt *Örvényben* a cselekmény jelenéhez képest harminc évvel korábbi, tehát pont a rendszerváltás idején elkövetett szerelmi gyilkosság köré rendeződik, méghozzá a skandináv krimikből ismert, teológiai szinten is értelmezendő gonosz jelenlétét is beemelve az értelmezés terébe. Jóllehet a gyilkos életfogytiglani büntetését tölti, a harminc évvel korábbi események a ma bűnügyeit is meghatározzák, ráadásul a rendszerváltás korszaka meghatározó a szöveg szempontjából.

A skandináv bűncselekmények komorságát a jogi kategóriákon túl a megválnak bűn magányos létállapota adja. A test megkínzása és a lélek felőrlésének a könyvekben oly gyakori – és egyre inkább klisévé üresedett – motívuma a bocsánat hiányát és az elkárkozás sötétségét is felidézi. Az *Örvényben*-ben azonban a bűn állandósága helyett a korrajz lesz a fontos, a környezet, amiben a bűn megjelenik. Sőt, éppen ez a regény lényege. Farkas Anita szerint „a könyv igazi gyöngyszemei természetesen a retró részek, annak a korszaknak a felvillantása, amelyre a mából a régóta vágyott rendszer-változás és az oroszok kivonulása okán vegytiszta eufóriaként emlékszünk, a valóságban azonban egy jókora adag bizonytalanságérzet is kísérté az ismeretlen és kiszámíthatatlan jövő miatt. [...] Ehhez járulnak a biztos kézzel, egy-két vonással nagyon jellemzően megjelenített mellékszereplők, akiknek – harminc évvel ezelőtti vagy mostani – gyarlóságaiban, kisszerűségeiben bárki magára ismerhet.”⁹

Bár megjelenik az a vélemény is, miszerint Kondor Vilmos könyveiben „egy másik 2015 és egy másik valóság jelenik meg, [...] amely meglehetősen

⁷ KONDOR Vilmos, *A bűntől keletre* (Budapest: Libri Kiadó, 2015), 509.

⁸ KEMÉNY Zsófi és KONDOR Vilmos, *Értetek teszem* (Budapest: Libri Kiadó, 2018), 333.

⁹ FARKAS Anita, „Hazugságok máglyája – Kondor Vilmos új kötetéről” *Magyar Krónika*, hozzáférés: 2023.04.19, <https://kronika.hu/cikk/hazugsagok-maglyaja-kondor-vilmos-uj-koteterol/>.

emlékeztet a miénkre”,¹⁰ szerintem éppen ez az „emlékeztetés” a baj. Az a megoldás, amely egy korszak megítélése kapcsán a leginkább bevett gondolati kliséket igazolja, s így nem láttat semmit új nézőpontból, hanem éppen hogy elfogadja a közvélekedést. S bár a populáris műfajok alapvetően megerősítik, nem pedig felforgatják a befogadó világképét, hiszen az olvasó a saját igazságait keresik a szövegben, a Kondor-regények befogadási módja azért felemás, mert miközben látszólag reflektál a rendszerváltás világára, valójában csupán a közhelyeit erősíti fel. Ez a jelenség a görög színház befogadására emlékeztet, hiszen a jól ismert cselekmények mellett a néző az erkölcsi világrend megerősítését is elvárta. Kondornál a közvélekedést képviselő rezonőr az „utca emberének” definiálhatatlan, gyorsan változó igazságát hordozza, amelynek egyetlen karaktere az, hogy eltér a hivatalos verziótól:

– Az a kurva nagy baj magával is, tizedes, hogy azt hiszi, érdemek szerint osztogatják azt, ami jár. Nincsenek érdemek, eredmények vannak, vagy nincsenek, járni meg az jár, amit azért cserébe adnak. [...] Nekem több jár az élettől, az államtól, a várostól, a feleségemtől. Ki mondja meg, hogy mi és mennyi? Maga, én? Az állam? Az élet?¹¹

Sőt, a megszólaló a politikai szint fölé is emeli magát.

– Nézz csak körül – mutatott a gangra, de Gabriella tudta, hogy annál jóval messzebbre hatol a tekintete –, nézd meg azokat, akik ide juttatták az országot, szerinted van annyi eszük, hogy összeesküdjenek? Vagy ha összeesküsznek is, akkor képesek titokban tartani? Vagy ha titokban tudják tartani, akkor végre is tudják hajtani? *Ezek?* – ingatta a fejét. – Ezek arra nem képesek, hogy azt észben tartsák, mikor kinek és mit hazudtak. Aki összeesküvést kiált, olyat néz ki ezekből az emberekből, amire egyszerűen képtelenek, mert híján vannak a szükséges értelmi képességeknek.¹²

Ez a hozzáállás dramaturgiailag azért problematikus, mert nem lehet megérteni, ha Ferenczy valóban ennyivel okosabb a politikusoknál, akkor a politikai szál miért nem kapcsolható ki hamarabb. A regények bölcselkedő hajlama a

¹⁰ FARKAS, „Hazugságok...”; BARANYI Katalin, „Kondor Vilmos: A bűntől Keletre”, *ekultura.hu*, hozzáférés: 2023.04.14, <http://ekultura.hu/2015/11/17/kondor-vilmos-a-buntol-keletre>.

¹¹ KONDOR Vilmos, *Örvényben* (Budapest: Libri Kiadó, 2021), 296.

¹² KONDOR, *A bűntől keletre*, 254–255.

felfordulást alapvetően a megzavart nyugalom perspektívájából, a történelem pótcselekvéseként értelmezi. Álljon itt a polgárháború leírása az egyik oldalon az *Értetek teszem*ből:

félig-meddig sértett, de a leginkább csak unalom- és nihilizésből mindent felforgató, lövöldöző hülyegyerekek gyülekezete. Mintha azért robbantották volna ki ezt a forradalmat, mert valami jelentőset akartak megélni, amit majd elmesélhetnek a gyerekeiknek, valamit, amire felfűzhetik emlékezetüket, valamit, amihez mindent viszonyíthatnak, mint szülei a rendszerváltáshoz, mint nagyszülei '56-hoz, mint dédszülei a második világháborúhoz.¹³

vagy:

amint elég sokan vannak a kórusban, csatlakoznak azok is, akik nem-hogy a dalt leszarják, de még kottát sem tudnak olvasni, csak artikulálatlanul üvölteni. Ez az üvöltés, ez az írástudatlan, kéjes üvöltés töltötte be Pest utcáit, és Ferenczy pontosan tudta, hogy a rendőrség drónja mellett van még pár a levegőben, ami a képsorokat élőben közvetíti a világ felé.¹⁴

A polgárháború idegen test a regény szövegében, amely mellé érzelmileg nem állnak oda igazán a szereplők, de nincsenek ellene sem. A történelem az állami hivatalnoknak számító rendőrtiszteken kívül zajlik, az erőszakszervezethez tartozó nyomozóknak az eseményekről való véleménye, sőt az abban való részvétele is az esetlegességen alapul. Igazából ugyanúgy viselkednek, mint Kemény Zsófi regényének, a *Rabok tovább*nak a főszereplői, akiket az események sodrása tesz forradalmárrá: „Ahogy kiértünk a füstzónából és kitisztult a kép, megdermedtem; a földön jobbra-balra sebesültek hevertek, megvertek, megtaposottak, talán meglőtték. Lehet, hogy csak ekkor fogtam föl, hogy ez már tényleg nem a flashmob része.(...) Valaki azt ordította, hogy húzzunk innen. Ahogy futottunk, egyre világosabbá vált, hogy én ordibálok.”¹⁵ Kondor Vilmos és Kemény Zsófi regényében ezt olvashatjuk: „tökéletesen el tudta képzelni őt is a lecsóért álló sorban. Mintha nem is Lengyel választotta volna az oldalt, ahol állt, hanem az oldal választotta őt – de ugyanúgy állhatott

¹³ KEMÉNY és KONDOR, *Értetek teszem*, 278.

¹⁴ Uo., 378–379.

¹⁵ KEMÉNY Zsófi, *Rabok tovább* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 89–90.

volna a másik oldalon is.”¹⁶ Mintha az *Értetek teszemben* a nyomozás folyamata még attól a társadalmi – politikai háttértől is függetlenné válna, ami a krimi kontextusát létrehozta. S mintha ennek a kimaradásnak az esetében másról lenne szó, mint amiről Papp András és Térey János a drámájának¹⁷ prologójában olvashatunk:

Akit vezére jobbra, balra állít,
Helyére fagyva nem lehet szabad;
Rögeszme foglya, tölti dögrovásig
A büntetését kint és bent a rab;
Megnyitnám élete kazamatáit,
Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.¹⁸

Míg a *Kazamaták*ban a forradalom-paradigma büchneri visszavonását, addig a Kemény-Kondor párosnál inkább az el nem köteleződés vágyát láthatjuk. A hőseit a polgárháború szélén álló világ ugyanúgy nem érinti meg, ahogyan valószínűleg a hétköznapokban is a közöny jellemezheti őket. A kimaradás vágya azonban azért is paradox, mert a Kondor-szövegek a felemás rendszerváltás meg nem fizetett árát, az elszalasztott történelmi katarzist folyamatosan számon kérik. Az *Örvényben* idézi Antall József „tetszetek volna forradalmat csinálni”¹⁹ mondatát, a *Bűntől keletre* pedig a cselekmény szintjén is egy közvetlenül a rendszerváltozás után történt szexuális abúzusra és annak eltusolására épül. Mintha az 1990-ben elmaradt katarzisz a freudi regresszióhoz hasonlóan működne, ahogyan a különböző, az egyének által elszenvedett erőszakos bűncselekmények a rendszerváltás kihagyott társadalmi lehetőségehez kanyarodnának vissza. Megoldásuk pedig azért marad problematikus, mert a freudi regresszió mintájára a szövegek cselekményében akár az időbeliség, akár a motívum szintjén úgy tér vissza a politikai átmenet, ahogyan az emberi psziché sem képes a meg nem oldott problémán túllendülni.

Ám Kondornál nem a megfelelő bűnügy köré épül a krimi struktúrája. Regényei látszólag összeérnek a magyar valósággal, de valójában ez nem több a Barthes-féle valóságéffektusnál. Bár a regényekben látszólag fontos szerepe van a kortárs magyar társadalomnak, a politikai gyilkosság nem jellemző, és a

¹⁶ KEMÉNY ÉS KONDOR, *Értetek teszem*, 267.

¹⁷ PAPP ANDRÁS ÉS TÉREY JÁNOS, „Kazamaták”, *Holmi* 18, 3. sz. (2006): 292–384.

¹⁸ PAPP ÉS TÉREY, *Kazamaták*, 293.

¹⁹ KONDOR, *Örvényben*, 209.

folyamatos tüntetésekből adódó polgárháborús állapot sem gyakoribb, mint máshol.

Érdeemes a kulturális azonosság vagy a politikai párhuzamok miatt kitekinteni más közép-európai országok krimiiródalmára. Az osztrák Wolf Haas a *Silentiumot* egy egyházi iskolai szexuális abúzus köré építi, ám a regény világának feltételezett érvényességét nem emeli az országos viszonyok szintjére – ugyanakkor éppen így teszi meg egy nagyobb közösség erkölcsi állapotának szimbólumává. A lengyel Piotr Wieres *Kedden ölték meg* című regénye – ahogyan egyébként több orosz regény is –, a rendszerváltások felemáságát konkrét bűnesetekkel érzékeltetik, amelyek érintik ugyan, de nem teljesen fedik le a politikát. A *Bűntől keletre* esetében a kisvárosi abúzus tipikus magyar bűncselekmény lehetne, de a szövegnek emelnie kell a tétet egy magasabb szintű bűncselekménnyel is; véleményem szerint azért, mert a kisvárosi abúzus és az azt megtorló bosszú kapcsán is kérdéses lenne a nemi erőszak, a gyilkosság, hatalommal való visszaélés bűnét megítélő közmegegyezés.

Míg a skandináv krimikben az időtől független, vallási–teológiai értelemben is értelmezendő gonosz a lényeges. Heller Ágnes szerint az „eredendő bűn érzéki természetünkben lakozik, büntetése a bűntudat és a szorongás. Ezt a bűnt sem a törvény, sem a társadalom nem szankcionálja.”²⁰

Az *Örvényben*-ben azonban a démon a magyar félmúlttal összefüggésben jelenik meg, s az eredendő bűn helyett inkább a könnyebb élet csábításának a története lesz. A harminc éve elkövetett gyilkosság egy szerelmi háromszögön keresztül a rendszerváltás illúzióit mutatja fel:

Én azt hittem, hogy veled... – kezdte, aztán megrázta a fejét. – És nem tudom, miért, de ha Tamás a közelemben van, lúdbőrös a karom. [...] azt hittem, azt reméltem, hogy majd tőled is lúdbőrös lesz a karom – állt fel a lány. – És én akartam is. – Az vonz benne, hogy nem egy jól fésült alak? – kérdezte Ferenczy, ahogy remegő kézzel odatartotta a Helikonhoz a gyufa lángját. – Hogy simlis? Hogy nagy a pofája? Hogy... – Nem tudom! – kiáltotta Judit.²¹

²⁰ HELLER Ágnes, „Bűn szankciók nélkül”, in *Lábjegyzetek Platonból 2–3: A bűn*, szerk. DÉKÁNY András és LACZKÓ Sándor, 9–18 (Szeged: Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, Librarius 2004), 12.

²¹ KONDOR, *Örvényben*, 135–136.

Kierkegaard így definiálja a démonit:

nem-szabadság, mely önmagába szeretne zárkózni. [...] A démoni nem valamivel együtt zárkózik önmagába, hanem önmagát zárja be, s az itt-létben az a mélyértelmű, hogy a nem-szabadság éppen önmagát teszi fogollyá. A szabadság mindig »kommunikáló« (sőt az sem árt, ha a szó vallási jelentését vesszük figyelembe), a nem-szabadság azonban egyre zárkózottabb lesz, és semmiféle kommunikációt nem óhajt.²²

A Kondor-regényekben nem érezni a „nem-szabadságot”, a zárkózottságot és a kommunikáció hiányát. Pogrányi Péter szerint „bizonyos stilisztikai hanyagságok, apró, zavaró megbicsaklások megjelennek benne, ugyanúgy, mint a korábbi kötetekben, csakhogy itt a jelenben zajló cselekmény valamiképp kevésbé tereli el erről a figyelmet. Mintha ugyanazt a distanciát akarná a szerző megtartani, mint történelmi krimijeit esetében, de közben a jelenkori társadalmi problémákról és közéleti-politikai témákról is szeretne beszélni: úgy tűnik, mindehhez egyszerűen nem elég az általa létrehozott elbeszélői nyelv teherbírása.”²³

A wittgensteini „nyelvet teremteni annyi, mint világot teremteni” igazsága Tar Sándor vagy Wolf Haas esetében belátható. A *Szürke galamb* vagy a Brenner-történetek nyelve megteremti azt a világot, amelyben a cselekmény hiteles lehet.²⁴ A Kondor-regényekben azonban az ismert stílus olyan nyelvet hoz létre, amely sem újnak, sem hitelesnek nem bizonyul, s a nyelv újíító kalandja helyett a kaland készen kapott nyelvét olvashatjuk. Olyan hasonlatokat, amelyeknek nem ér össze a két oldala: „és miért ilyen nyugodtak az emberek, csak a sejtés emelte fel benne fejét lassan, akár egy éhes anakonda.”²⁵

²² Søren Aybee KIERKEGAARD, *A jótól való szorongás*, in Søren Aybee KIERKEGAARD, *Írásai*, 349–350 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 349.

²³ POGRÁNYI Péter, „Izgalmak nélkül”, *Revizor*, hozzáférés: 2023.04.14, <https://revizoronline.com/hu/cikk/5974/kondor-vilmos-a-buntol-keletre>.

²⁴ Lásd például: „A keddi nap nem jó semmire, mint maga az élet, álmos és unalmas, az emberek még alig élnek, alig ölnek. [...] És a szerencsétlenek télen még menekülni sem tudnak a meleg otthon telekézimunkázott, kiporszívózott kelepccéből, térre, parkba, mint nyáron, egyenesen a kocsmába menni pedig túl látványos, de nincs honnan telefonálni a kurvádnak, hapsidnak, mert azért otthonról mégse.” TAR Sándor, *A szürke galamb* (Budapest: Magvető, 1996), 47–48. Vagy: „Hát most már megint mi történt. És pont a Marianumban, ahol azt hihetné az ember, hogy az egyik oldalon bemegegy a derék tízéves paraszt-suttyó és nyolc évvel később egy félkész lelkész jön ki a másik oldalon.” WOLF HAAS, *Silentium*, ford. BÁN Zoltán András (Budapest: Scolar Kiadó, 2011), 5.

²⁵ KEMÉNY és KONDOR, *Értetek teszem*, 267.

A könyvben több részlet is összeköti a szerelmi szálát a magyar rendszer-váltás felemásával:

- A németek?
- Azok széjjelverték a falat, bíróság elé állították Honeckert, de még az öreganyjuk valagát is.
- És a lengyelek? Azok?
- A Wałęsa addig sztrájkolt, amíg a Jaruzelski kénytelen volt levenni a szemüvegét.
- Az is valami – ismerte el Ferenczy.
- És mi?
- Na?
- Eltemettünk öt embert. Még egyszer. Harminc év után még egyszer. Slussz. Aztán hülyére mutyiztuk magunkat.²⁶

Ha elfogadjuk Deleuze igazságát, miszerint „a krimi hűségesen reprodukálja a görög tragédiát”,²⁷ akkor a tragikus léthelyzet a Kondor-krimik esetében az elkövetők vagy a mellékszereplők kapcsán értelmezhető. Jól mutatja ezt a testvére miatt bosszút álló kormányzóvivő monológja *A bűntől keletre* esetében: „Mert nem akartam azt tenni, amit azok. Megúszni. Nem akartam megúszni. Azt akartam, azt akarom, hogy következménye legyen annak, amit tettem. És nem csak a magam számára.”²⁸ És a meg nem torolt, sőt a jog és a kisváros közönsége által is eltusolt bűncselekmény miatti bosszú nem pusztán az erkölcs és a jog különbségére, de egyben a közösség erkölcsi deficitjére is rávilágít:

Az egyetemen azt tanították nekünk, hogy *Ius est ars boni et aequi*, azaz a jog a jó és a méltányosság művészete. A valóság azonban szembe-köpte ezeket az elveket, szembe-köpött minket. A törvényeket a hatalom szolgálatába állították, és ha nekem bírónaként a hatalom érdekében hozott törvényeket kell betartatnom, akkor én magam is a hatalom szolgájává leszek, aki minden ítéletével csak egyre jobban bebetonozza az igazságtalanság és a ravasz elnyomás fondorlatos uralmát. Ennyi volt, befejeztem, és közben tisztában vagyok azzal, hogy a saját síromat ásom. Ahová most megyek, onnan nincs visszaút.²⁹

²⁶ KONDOR, *Örvényben*, 208–209.

²⁷ Gilles DELEUZE, *The Philosophy of Crime Novels*, in *Desert Islands and Other Texts 1953–1974* (Paris–Los Angeles–New York: Semiotext, 2004), 81–85.

²⁸ KONDOR, *A bűntől keletre*, 510.

²⁹ KEMÉNY és KONDOR, *Értetek teszem*, 482.

A vizsgált Kondor-regényekben a társadalomrajz és a bűnfogalom konszenzushiánya köré épülő bűncselekmény azért lesz igazán fontos, mert az egyéni életek és a társadalom szintjén egyaránt a be nem teljesített rendszerváltás felemás és ambivalens *hamartia*-jellegének, a vágyott, de elvétett célnak a párhuzamává válik. Ezt azonban nem a főszereplők szemszögéből láttatja elsősorban, így ez a nézőpont sem tragikussá, sem meghatározóvá nem válhat. A Kondor-krimik cselekménye, szereplői, struktúrája inkább olyan világgá épülnek össze, amelyet a görög dráma kórusának a helyzetéből láthatunk. Annak a görög kórusnak a helyzetéből, amely paradox módon egyszerre képviseli és kéri számon a közösség erkölcsi elvárásait és etikai deficitjét, és leghíresebb szövegeiben a közhely súlytalanságát és az igazság súlyát egyesíti: „Bölcs belátás többet ér / Minden más adománynál. /Az isteneket tisztelni kell, / Góggel teli ajkon a nagy szavak / Nagy romlásra vezetnek / – S józanná nem tesz, csak a vénség.”³⁰

A kiüresedett klisék igazságaiban az éppen aktuális győzteshez húzás politikai állhatatlansága is benne van, s ezzel éppen démoszt képviselő kórus szólama helyezi egyre távolabb a tragikus világlátás lehetőségét és a görög polisz eszményeit.

HELIKON

³⁰ SOPHOKLÉS, „Antigoné”, in SOPHOKLÉS, *Drámái*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre (Budapest: Magyar Helikon, 1960), 116.

VISY BEATRIX

Bűnjelek, kriminyomok a kortárs magyar prózában

visy.beatrix@abtk.hu

ORCID: 0000-0001-9250-3593

HELIKON

Signs and Traces of Crime in Contemporary Hungarian Prose

Abstract

In my study, starting from a theoretical hypotheses of genre hybridity, I examine how crime fiction as a genre is present in works of recent and contemporary Hungarian prose. I have selected novels in which the detective story or crime appears as one of the narrative forms, such as literary genres mixed with other types of narrative forms and plays a significant role in terms of the world of the work. My chosen works are therefore not detective novels, *hard boiled* or other subgenre crime novels created with a literary demand; none of the selected texts in their entirety fit into any subgenre or genre variant of crime novels. In the majority of these works, the mixing of genres is resolved not well “smoothed” or elaborated, but the characteristic of genre and stylistic hybridity is revealed in them, which retains and allows us to see the heterogeneity of the genres used, narrative features, motifs, and the seams of the connections. The question is, how do the works of Péter Lengyel, Zsolt Láng, Tibor Noé Kiss and Imre Bartók use certain features of crime fiction, and what is the purpose of the criminal case or the presence of a criminal thread in the world of the given novel.

Keywords: crime, hybridity, contemporary literature, novel, crime signs

Helikon 69 (2023) 1

DOI: 10.57226/Hel.2023.1.11

A kortárs prózairodalommal kapcsolatban a kulturális és az identitást érintő hibriditás mellett ma már nem különösebben meglepő az irodalomban nyelvi, műfaji hibriditásról is beszélni. A hibriditás napjainkban olyan interdiszciplináris gyűjtőfogalom, amely számos tudományterületen és művészeti ágban sikeresen alkalmazható a különböző diskurzusokból származó fúziós praxisokra. Az irodalmi műfajok esetében olyan kortárs vagy a 20. század második felére jellemző műfaji keveredésekről, több prózaformát együttesen működtető jelenségekről és művekről van szó, amelyekben a különböző műfajok, beszédmódok, regiszterek, tehát alapvetően elkülöníthető kontextusok összekapcsolásával a létrejövő új struktúra nem az elemek szintetikus felbomlását, feloszlását jelenti, és nem eredményez új, organikus egységet, hanem a létrejövő mű megőrzi a felhasznált műfajok, narratív jegyek, motívumok különeműségét és a kapcsolódások varratszerúségét. Az eredet(ek) felismerhetők marad(nak), a hibrid elevensége a heterogén elemek ütköz(tet)éséből, egymásnak feszüléséből ered. S bár az irodalmi hibriditás, a montázselv, valamint a különféle anyagok, (mű)formák, műfajok montírozása már a történelmi avantgárdot is jellemezte, de a prózairodalomban leginkább a posztmodern poétikája, narratív struktúrái azonosíthatók a hibridizáció jelenségeivel, mivel az közismerten törekedett a kulturális szférák közti hierarchia lebontására. Ezért különösen jellemző rá a különféle megszólalásmódok, regiszterek, a hagyományosan populárisnak és magasirodalminak tartott műfajok, narratív formák ütköztetése, keverése, ironikus kiforgatása.

A posztmodern utáni irodalom szintén él a már ismert szépirodalmi és zsánérirodalmi narratív formák, műfajok keverésével, összeillesztésével, valamint a popkultúra és a mindennapi élet narratíváinak, diskurzusainak irodalomba ágyazásával, ám az alapvetően szövegirodalmi, játékos, ironikus posztmodern szövegekhez képest a narratív hibridizáció formái, funkciói, szerzői attitűdje módosulásokon ment keresztül.

Úgy tűnik, a hagyományos vagy klasszikus detektívregény műfaja, valamint a krimi nagy kategóriája, illetve bizonyos jegyei szintén „áldozatául estek” a 20. század második felétől – a világirodalomban például Borges és Nabokov bizonyos műveivel kezdődően – a krimivel viszonyt kezdő prózajelenségeknek, e műfajjal kapcsolatos kísérleteknek. Bár a krimi szépirodalmi pályafutása elég nagy és jelentős utat járt be, elég talán a Bényei Tamás által¹ is sokat tárgyalt metafizikus- és anti-detektívtörténet fogalmaira utalni, jelen esetben mégsem célom ennek a szerteágazó témának elméleti, történeti hátterét megrajzolni. Mindössze annyit emelnék, ki, hogy a krimi – szerzői és

¹ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000).

befogadói oldalról egyaránt – azért is bizonyulhat(ott) a műfaji, irodalmi játékra, transzformációra, felhasználásra alkalmas és kedvelt műfajnak, mivel a detektívregényre jellemző, az elméletírók által sokszor pontokba foglalt műfaji kódok karakteresek, jól ismertek, a befogadó is könnyen képes azonosítani ezeket, az olvasás örömét éppen ezeknek az összetevőknek felismerése, a „játékba való belemerülés” adja.²

Írásom a magyar próza olyan regényei közül válogat, amelyek esetében a detektívtörténet vagy a krimi műfaja feltűnik az elbeszélőformák, műfajok egyikeként, más műfajokkal vagy narratív formákkal keveredve, együttműködve, s a mű világa szempontjából jelentős szerepet tölt be. Választott műveim tehát nem – szépirodalmi igénnyel megvalósított – detektívregények, *hard-boiled* vagy más alzsánerű krimik, teljes egészükben egyik sem illeszkedik a bűnügyi regények egyik alműfajába, műfajváltozatába sem. Azt vizsgálom, hogy ezek a művek, mire és hogyan használják a krimi egyes vonásait, mire szolgál az adott műben a bűnügy vagy a bűnügyi szál jelenléte. Az általam választott művek némileg önkényesnek tűnhetnek, azok is, hiszen az általam olvasott és ismert művekből válogattam, a példák tovább sorolhatóak, sőt, sorolandóak is.

Gondolatmenetem szempontjából a sor elejére kívánkozik Lengyel Péter életműve, mivel a prózafordulat írói közül nála jelenik meg a legkarakteresebben a nyomozás és a detektívregénnyel mint műfajjal való játék, továbbá a recepció a krimiszál által vonja be a *Macskakő* című regényt (és szerzőjét) a posztmodern irodalom kontextusába. S bár Lengyel életművének egésze, sőt még csak egy-egy műve sem sorolható egyértelműen a posztmodern nagy kategóriájába, a krimivel folytatott játék, a nyomozás jelentősége az életműben – bizonyos posztmodern jegyek mellett – része a Magyarországon az 1970-es évek közepétől kezdődő prózai átalakulás folyamatának, az elbeszélés mód, a prózapoétika, az írói szemléletmód változásának.

Lengyel műveit olvasva belátható és igazolható, hogy a szerző mindegyik regénye egyfajta nyomozástörténet, s esetében is kiaknázható a nyomozás mint a világ, a múlt megismerésének ismert metaforája.³ E szempontból Lengyel művei a Bényei Tamás által is vizsgált metafizikus nyomozástörténetek közé illeszthetők, ám lényegében minden detektívtörténet rendelkezik metafizikus kérdésfeltevésekkel, még ha ezek nincsenek is reflexíven a felszínre

² Vö. Jorge Luis BORGES, „A krimi”, in Jorge Luis BORGES, *A halhatatlanság: Öt előadás*, 64–83 (Budapest: Európa Kiadó, 1992).

³ „Az írás a nyom és a lenyomat szövedékében artikulálódik. Ez az írás hozza létre a differálás mozzanataiban a szövegeket – azaz a (le)nyom(at)okat – mint láncolatokat, nyomok rendszereit.” ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994), 147.

tárva, így a metafizikus jelző azokat a műveket jelölheti, amelyekben a „nyomozás tétje részben vagy teljes egészében metafizikai síkra csúszik át.”⁴

Lengyel hősei, alakjai olyan hiányokkal élnek, amelyek kitöltésére, értelmezésére tesznek kísérletet a cselekmény során, nyomokat keresnek és illesztenek össze, s ez a nyomkeresés az első két regényben az identitás megalkothatóságával, családnomozással, a múlt felfejtésével és az emlékezettel áll összefüggésben egy, a hivatalos történelem által felejtésre kárhoytatott amnéziás korszakban. Így nála a nyomozás termékenyen megközelíthető a derridai írás⁵ nyomszerűsödésével, a nyom hiánymivoltával és rögzítésével. Lengyel alapvető írói vonása, hogy a cselekmény szintjén és elbeszélés módjában egyaránt a nyomok relációba állítását végzi, írás és nyomozás nála azonosítható egymással. A szerző a világban fellelhető nyomokból válogat, ezekből állít össze egy számára koherensnek tűnő vagy jelentéssel rendelkező konstrukciót, amit szövegnek vagy történetnek nevezhetünk. A nyomok kiválogatása természetesen nem önkényes, számos nyom hatással van a nyomkeresőre, befolyásolja őt, kijelöli a következő lépéseket. Esetében a nyom (a jel) hiányt vagy távollétet feltételez, a jel helytáll ahelyett, ami maga (már) nincs jelen.

A nyomozás mint megismerés és mint az elfelejtett, eltitkolt tudás megszerzése épp a fent említett súlyos, traumatikus hiánytapasztalatok miatt válhat kitüntetetté Lengyel Péter – és nemzedéktársainak – műveiben, így a kutatás, a megismerés és mindezeknek az elbeszélése nem evidensen adott vagy adódó, hanem akadályokkal teli, körülményes és problematikus, ezért az általános episztemológiai allegorikusság mellett a metafizikus detektívtörténetekre jellemző módon a nyomozás az olvasás, értelmezés allegóriájaként is azonosítható. „Ekként sok metafizikus detektívtörténetet kettős allegorikusság jellemez, s ha a nyomozás az általában vett megismerés mellett az olvasás folyamatát is allegorizálja, akkor a metafizikus detektívtörténetekben implicit módon mindig is benne rejlő metafikcionális, metapoétikai mozzanat is hangsúlyossá válik.”⁶ Ugyanakkor, és éppen ezért illeszkednek Lengyel művei a

⁴ BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 5.

⁵ A derridai írásfordulat rámutatott arra, hogy az írás nem az ideák, a logosz világában létezik absztrakcióként, hanem egészen konkrétan, közvetlenül és élénk tárulóan. Az írás előttünk van, tartósan, függetlenül az írás eredetétől, létrehozójának intenciójától. „Az írás általi rögzítés nem [...] tiszta helyettesítés vagy átültetés, hanem valami más is történik általa: ez a másság, ez a többlet beleíródik a szövegbe, ez a maradék, ami a nyelv és írás osztásának maradéka, elindít egy folyamatot, ami túlmutat ezeken a relációkon, de nem egy transzcendentális jelölt vagy jelölő irányába, hanem a nyomszerűsödés felé.” Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MAGYAR Miklós (Szombathely–Párizs: Életünk–Magyar Műhely, 1991), 127.

⁶ BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 11.

tárgyalt témába, a nyomozás nála nemcsak metaforikus, allegorikus szinten az írás-olvasás, a szerző és befogadó nyomozásában, nyomkeresésében valósul meg, hanem a mű cselekményében is: a főszereplők egy rejtély, titok után nyomoznak, s a fokozatosan feltáruló „igazság” adja a regény cselekményét.

Az elsőként írt (de a cenzúra által évekig pihentetett) *Mellékszereplők*⁷ a történet körülményes adagolása, mozaikszerűsége, az idősíkok váltogatása mögött mindvégig lappang egy titok: a főszereplő, Madaras és társainak kicsapása az akadémiáról, amelynek okára csak a regény vége felé derül fény. A *Cseréptörés*ben a nyomozás a múlt „megszerzésére”, az identitás megtalálására irányul, ám itt a cselekmény szintjén nincsenek a krimi műfajába tartozó vonások. Ellenben Lengyel harmadik regényében, a *Macskakő*ben a nyomozás egyrészt klasszikusabb, másrészt összetettebb, mivel itt egy hagyományos detektív-történet mellett, több szálat mozgatva a nemzeti múlt, a Földtörténet és a regény lehetséges megírásának történetét is nyomozzák az elbeszélők. A *Macskakő* a „detektív regény” műfaji megjelöléssel látott napvilágot, s a recepcióban ez a mű keveredett leginkább a posztmodern gyanújába, amit leginkább a detektívregény műfajával folytatott játékkal, a klasszikus populáris műfaj ún. magas irodalomba emelésével és szubverzív kiforgatásával indokoltak. S bár a *Macskakő* valóban mutat a posztmodern prózára jellemző jegyeket, összességében mégsem söpörhető a posztmodern ernyője alá. Miért?

Az értelmezők a bűnügyi történetben tehát a „magas” irodalom „leszállítását” látták, melyet erősíthetnek a borítón olvasható „ponyva” (a második kiadás már ez utóbbi alcímmel jelent meg), „aluljáró népkönyvecske” feliratok is, illetve a történethez való visszatérés formájaként, ürügyeként értelmezték a detektívregény műfajának használatát.⁸ Ám a szerző nem a magyar posztmodern délelőttjén kötelezően elfelejtendő történet miatt búvik a detektívregény álarca mögé, és nem is azért, hogy ennek a populáris műfajnak paródiáját vagy ironiába fordítását adja, hiszen a krimi összes sablonját ügyesen felhasználva teljesen komolyan veszi történetét.⁹ A cselekmény két szálon fut: van

⁷ LENGYEL Péter, *Mellékszereplők* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980).

⁸ A szerző műfajválasztását többféleképpen is értelmezték: 1. a detektívregény fordulatosságával, cselekményességével *visszafordul* a történethez; a történet visszahódításához alá kell merülnie az „alvilágba”. A modern próza számára kérdésessé vált a történet elbeszélhetősége, „mert kimerültek azok a formaképző eljárások, amelyek egységes történetté szervezhetők a töredezett és a köznapiságba zárt élet idejét.” MÉSZÁROS Sándor, „Az apának és fiúnak. Lengyel Péter: *Macskakő*”, *Alföld* 40, 10. sz. (1989): 82–88, 82; „mintha »felülről« közelednék a detektívregényhez, mert más irányú hiányérzetei vannak az ’emelkedett’ irodalommal szemben.” TÖRÖK András, „*Macskakő*”, 2000 6, 5. sz. (1994): 53–60, 54.

⁹ Ld. RADNÓTI Sándor, „Valamennyi klasszikus legény”, *Jelenkor* 32, 10. sz. (1989): 906–910.

egy századfordulós, a millennium idején játszódó bűnügyi történet, egy kasszabetörő banda kézre kerítése gyilkossági kísérlettel fűszerezve, és van egy, az 1980-as években, Kádár-korban játszódó szál, amelyben az író a regényírással bajlódik. Ennek az idősíknak az író az énelbeszélője, a századfordulós szál narrátora a műfaj kliséitől eltérően, a detektív vagy segédje helyett az egyik kasszabetörő, az azonosíthatatlan, ezért Negyediknek nevezett bűnöző. A könyv alcímét, „*detektív regény*”, mivel erre másmilyen utasítást nem kapunk, a mű egészére kell vonatkoztatnunk. Így rögtön egyértelművé válik, hogy a *detektívregény* összetettebb jelentést hordoz, s nem kizárólag a mű fő idősíkjában, az 1896-os évben zajló eseményekre vonatkozik. A nyomozás a *Most* fejezeteire is érvényes; ki kell nyomozni a múltat, a történelem folytonosságát, a Föld kezdetét, honnan jöttünk, kik vagyunk, és főként ki kell nyomozni a történet keletkezését.

Hamar egyértelművé válik, hogy az izgalmas nyomozás mellett és mögött alkotásesztétikai, létértelmezési, világszemléleti kérdések húzódnak, Lengyel detektívtörténete – illetve annak értelmezése – metafizikai fordulatot vesz, s ugyanúgy kétfenekűként lepleződik le, mint a regény világát kicsiben leképező Csacska Macska mulató kettős világa a Negyedik, Dajka doktor és a befogadó előtt.¹⁰ A regényírás és nyomozás egybevághóságát erősíti, hogy a regényíró és a detektív tevékenysége azonossá válik a mű világában: „A bűn üldözője tudjon mindent. [...] Lélekidomár is legyen, ha azt kell. Bújjék bele minden csirkefogónak a fejébe, s azzal gondolkodjék. [...] (Mondom: szakasztott regényírás az egész. Utólagosan a kartársunkká fogadhatjuk a doktort, feltéve, hogy ő elfogad bennünket kartársának.)”¹¹ Emellett bűnöző (kasszabetörő) és nyomozó, illetve kasszabetörő és elbeszélő között is ugyanilyen szoros kapcsolat fonódik. „Járom a várost, ahogy a vizsgálóbíró. Hevesen érdekel a fertő, a bűn, polgártársaim esendősége, akárcsak őt. Látom ugyanazt.”; „A jó munkához idő kell, nincs ez másképp a mesemondásban és a kasszabetörésben sem.”¹² Mindez nem is áll távol a klasszikus detektívtörténet képlet(szerűség)étől, „a bűnöző és a detektív tevékenysége között [...] szerkezeti hasonlóság áll fenn: a detektív rekonstruálja, megismétli azt, amit a [bűnöző] tett és gondolt.”¹³ Kétféleképpen történhet ez: a detektív csakis akkor képes gondolatban újra végigjárni a tettes(ek) által megtett utat, ha eleve van köztük valamennyi hasonlóság, vagy a bűnöző tettének „megismétlése” létrehozza köztük a ha-

¹⁰ A Csacska Macska „bonyolult, rejtett traktusoktól hemzseggő szerkezete mintegy modellálja a cselekményt, s egyben váza is annak.” TÖRÖK, „*Macskakő*”, 56.

¹¹ LENGYEL Péter, *Macskakő* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988), 402–403.

¹² LENGYEL, *Macskakő*, 56, 162.

¹³ BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 130.

sonlatosságot.¹⁴ Lengyelnél mindezt fokozza, hogy a regény elbeszélője az egyik kasszabetörő alakjába is belebújik, így a mű három legjelentősebb szólamá (Dajka nyomozó, a Negyedik és a *Most* író énelbeszélője) valójában egyetlen szólamnak különböző variációja,¹⁵ kombinációja abban a közös törekvésben, hogy kinyomozzák a létezés valahol meglévő rendjét.

A *Macskakő* tehát minden erejével, történetyszálainak, rétegeinek, szereplőinek átfedésével a világ rendjét kutatja a bűnügyi rejtély felfejtése mellett, s e jegyeivel illeszkedik a metafizikus detektívtörténetek 20. századi sorába, Borges, Cortázar, Calvino, Eco, Pynchon, Dürrenmatt vagy Tandori társaságába.¹⁶ A szerző művével tehát a rendet képviseli a rendtelenség világában. Azonban a véletlenszerű világ renddé, rendessé *csak* a mű világában, szerkezetében lesz; a rend és a véletlen viszonya valójában nem oldódik meg, ezt a rendteremtést Lengyel Péter szinte a végletekig fokozza regényének három kulcsfiguráján keresztül. A *Most* elbeszélője „kétfenekű” feladatot vállal: a detektívregény megírására és a Föld történetének kinyomozásával eredetünk megismerésére vállalkozik. Dajka doktor nyomozása közben nemcsak a kasszafúrók kilétét és a kasszabetörés történetét igyekszik megismerni, hanem az épülő város összes bűnét, bűnesetét tudni akarja, míg a századforduló elbeszélője (Negyedik) saját történetével párhuzamosan a nyomozás történetét is göngyölti, melynek sok részletét, bevallottan, csak mások elbeszéléseiből ismer, tehát az ő narrációja is egyfajta nyomozáshoz hasonlatos, őt is a „teljes” történet és annak elmesélhetősége foglalkoztatja, olyan formában, hogy mindeközben a bűneset és a nyomozás története nem kerül alá- fölérendeltségi viszonyba. Az elbeszélők folyamatos chiasztikus felcserélésben, az egymásba csúszás és szétválás játékában mozognak. Nyomozás és elbeszélés azonosítása explicite is megtörténik.¹⁷ Mindezt az olvasó nyomozása koronázza meg,

¹⁴ Ám a *Macskakő*ben ez is chiasztikus felcserélődésben mutatkozik meg, a kasszabetörő azonosul a detektív szerepével: „Járom a várost, ahogy a vizsgálóbíró. Hevesen érdekel a fertő, a bűn, polgártársaim minden esendősége, akárcsak őt. Látom ugyanazt. Egymásért s egymásból élünk” LENGYEL, *Macskakő*, 56.

¹⁵ Balassa Péter fejti ki részletesen *Ricercare* című recenziójában Lengyel Péter regényének kombinatorikára épülő szép játékát, a mottóként alkalmazott Bach-mű, a hatos szám jelentésgazdagsága és a macskakő forgathatósága kapcsán. BALASSA Péter, „Ricercare: Keresni”, *Kortárs* 33, 3. sz. (1989): 141–154.

¹⁶ Vö. BÉNYEI Tamás, „Rejtély és rend”, in BÉNYEI Tamás, *Esendő szörnyeink és más történetek*, 19–31 (Budapest: JAK –Pesti Szalon Kiadó, 1993).

¹⁷ „A jó munkához idő kell, nincs ez másképp a mesemondásban és a kasszabetörésben sem.” LENGYEL, *Macskakő*, 62; Dajka „leül egy mulatóasztal sarkához és gondos mérnökbetűkkel az első oldal tetején egymás mellé jegyzi: Mikor? Hol? Hogyan? Ki? Mit? (A bűntény sem különbözik a történettől, mint láthatod: ki kell bogozni.)” Uo., 206.

ugyanis a mű szemiotikája – Bach-mottó, nevek, álnevek, utcanevek, kövek, téglák, számok – a befogadót is nyomozásra készíti.

A *Macskakő* kísérlet a világ leírására, felfejtésére, az elbeszélői, narrációs szövegiáték azonban éppen a rendteremtés hite és a mű által vallott értékrend által marad kívül a posztmodern kategóriáján. A *Macskakő* ugyanis a századforduló társadalmi, gazdasági, etikai értéktelítettségét állítja szembe a *Most* eseményeivel, a későszocializmus korhangulatával, morálisan elkorcsosult világával, és törekszik összerakni a széttöredezett történelmi folytonosságot. A regényben a múltbeli idősík annak ellenére is értéktelített, hogy betörők, orgazdák és prostituáltak világában játszódnak.¹⁸ Az idősíkok, regényszalak e szembeállításából tehát kitűnik, hogy a szerző számára a világ értékviszonyok mentén berendezhető. Ezzel ellentétben, ha a regény befejezésére gondolunk, az élhető, értékeket hordozó korban Magyarországról menekülő roppant szimpatikus, fiktív bűnözők is halálukat lelik a jeges tenger mélyén. E ponton az elbeszélő személyek egymásba csúsztatása a mű fikcionalitását erősíti, s hangsúlyozza, hogy ez a valamelyest megalkotható rend csakis a regényíró által jöhet létre egy imaginárius világban. A széttöredezett történelem, az emberiség és a saját múltunk már csak az elbeszélő történet által (re)konstruálható, ezen túli, kívüli történet pedig nem gondolható el; legfeljebb egyik történetből átléphetünk egy másikba.

Az egész műre érvényesül a kriminek az a jellemvonása, vagy ha tetszik, a krimi elbeszélő szerkezetének paradoxonja, hogy bár a detektívtörténet célja a koherens, lineáris és kronologikus történet rekonstruálása, „mégis éppen a történetmondás folyamata hozza létre az összes hézagot, rejtélyt, titkot, akadályt, amelyek miatt a lineáris elbeszélés feltárása értelmezői feladattá válik.”¹⁹ Hézagteremtődésben itt sincs hiány, az elbeszélő(k) minden (látszólagos) igyekezete ellenére, a történet (re)konstruálása folyamatosan megtörik, szüntelenül titkok, hiányok, előre- és visszautalások tördelik a szöveget.²⁰ Az olvasó beavatása szintén nem egyenletesen történik, a kasszabetörés esetében dúskálunk az információkban, Bóra téglás esetébe pedig csak nagyon későn

¹⁸ „Jó leányok ezek a rosszlányok.” LENGYEL, *Macskakő*, 231.

¹⁹ BÉNYEI, „Rejtély és rend”, 81.

²⁰ Néhány példa: A Pestvidéki királyi törvényszéki fogház áttelepítéséről: „Nincs rá pénz, a fogház marad, s nekünk ez még jól fog jönni.” LENGYEL, *Macskakő*, 37; „A lelkiismeretesen előkészített bűncselekményünket gorombán keresztezni fogja a szerelmi féltés megengedhetetlen drámája.” Uo., 133; „megpillantom [...] a kenyereslányt, akit a Liget óta nem veszítettem szem elől, s ki a szerelmi drámának véten okozója lesz majd – és sétabotos lovagját.” Uo., 161; „A híd fejénél [...] Itt mentünk át a stráfkocsival, s kiáltottuk a hídpénzes házikónál: »Thonet Bütorgyár!«” Uo., 165.

avat be minket az elbeszélő, holott ez még a kasszafeltörés előtt történt. Az elbeszélő szándékosan késlelteti a teljes beavatást, amit azáltal tesz egyértelművé, hogy a klasszikus krimihez hasonlóan a mű végén, a *Hogy volt* című részben tisztázza a nagy „igyekezet” közben és ellenére az általa összeguban-colt szálakat.

Az elbizonytalanító eljárások, a klasszikus detektívregény tipikus műfaji jegyeit fel- és kiforgató fogások az anti-detektívregényekre jellemzőek.²¹ Az anti-detektívregény történet ugyanis „több szinten is dekonstruálja a klasszikus krimi: a történet szintjén úgy, hogy a megoldás problematizálódik, és az általában épp biztonságos és kiszámítható egyformasága, klisészerűsége miatt olvasott műfaj regényvilága elveszíti megnyugtató jellegét,”²² melyet Lengyel főként az elbeszélő személy(ek) végleges, feloldatlan elbizonytalanításával ér el, valamint ide sorolható a szereplők funkcióinak felcserélése is. Például a hagyományos detektívregényekben a detektív a rend bajnoka, a káosz legyőzője. A *Macskakő*-ben a rend megteremtése azonban nemcsak a nyomozó szintjét határozza meg; legalább ugyanakkora rendszeretettel jellemezhető a kasszabetörők is: a tökéletes terv kidolgozása, az elkövetés utáni szinte kézjegygyé váló rögeszmés takarítás, a hibák lajstromba vétele, a Negyedik történetmesélése, a millenniumi város hatalmas építkezései vagy akár Baronesz hosszas pénzügyi kalkulussai²³ mind azt sugallják, hogy a múltban mindenki számára lehetséges a saját *rend* megteremtése, a társadalom kiszámítható *rendjének* az élvezése, míg a regény keletkezésének jelenében mindez már nem adatik meg. Mindezzel a vonásával Lengyel Péter alkotása azt a meggyőződést erősíti, hogy vannak egyetemes és időtlen emberi értékek. A *Macskakő* a detektívregénynek a morális példázatosság horizontjából átírt változata poszt-

²¹ A regény számos ponton nem felel meg a klasszikus detektívregényeknél megszokott elvárásainknak. Bényei Tamás a hagyományos krimi mellett az ún. anti-detektívregénynek is részletes jellemzését adja, ezek közé sorolja Lengyel *Macskakő*-jét is. „[A]z anti-detektívregényekben megőrződik – bár idézőjelben – a klasszikus krimi alapvetően elvont, képletszerű, irreális világa, játékszerűsége, önironikus természete s az ezzel járó amorális jelleg: a gyilkosságok és a büntetés erkölcsi vonásait teljesen háttérbe szorítja a képletszerűség, a rejtély és a megfejtés intellektuális és absztrakt története.” BÉNYEI, „Rejtély és rend”, 29. A *Macskakő* kasszabetörése sokkal inkább a résztvevők intellektuális „meccséhez” közelít, a Kasszakirályt sokkal jobban izgatja a legújabb mackó feltörése, mint a benne lévő zsákmány, a Negyediket a tökéletes, gördülékeny büntett kitervelése, Dajka doktor pedig, szinte mániákus vágyától hajtva készíti jegyzeteit, rovatait, s nem az emberiséget romboló erkölcsi „fertő” megállítása mozgatja.

²² BÉNYEI, „Rejtély és rend”, 14.

²³ Baronesz „[s]zámol, tervez, könyvel, a délelőtt ezzel fog eltelni. Szaporodnak a tenni-valói, halmozódnak a gondjai, s él, mint hal a vízben.” LENGYEL, *Macskakő*, 115.

modern vonásokkal, jellegzetességekkel felruházva, amelyek mintegy intellektuális játékteret, posztmodern vázat nyújtanak a hagyományos értelemben vett „mondanivalónak”.

* * *

Láng Zsolt *Bolyaija* (2019)²⁴ sűrű szövésű nagyregény, ami elsősorban tematikai és gondolati gazdagságának, összetettségének köszönhető, ám mindehhez a komplexitáshoz hozzájárul a regény szerkezete, elbeszélésmódja, különböző epikai műfajok játékba hozása, valamint a mű metafikciós vonulata is. A valóban rengeteg értelmezési szempontot kínáló regényt az eddigi recepció leginkább kettősségek, párhuzamok és dichotómiák viszonyaként értelmezte, s ez kézenfekvő módon adódik a mű kettős szerkezetéből, amely nemcsak két, térben és időben eltérő cselekményt, főszereplőt mozgat, hanem a két világ eltérő világlátását, tudáskeretét, szenzuális és érzelmi tapasztalatait is határozottan, reflexíven tárja az olvasó elé, ugyanakkor a kapcsolódási pontokat, áthatásokat, párhuzamokat is megteremti.

A regény alaphelyzetét és szerkezetét az adja, hogy egy Herr Láng nevű író Svájcban – napjainkban – ösztöndíjának idejét Bolyai János kéziratának tanulmányozásával, kutatásával tölti, azzal a nem titkolt céllal, hogy megírja Bolyai történetét, regényét. A másik szál pedig Bolyai János 19. században játszódó, a matematikus életének egy-egy szakaszát megjelenítő regénye, vagy ennek a (készülő, lehetséges) regénynek bizonyos fejezetei. A jelen idejű szál a szerző-elbeszélő alakja, referencialitása miatt alapvetően az autofikció műfajával közelíthető meg, a megírandó Bolyai-regény pedig számtalan dilemmát vet fel – ha nem is az *önéletrajzzal*, de – egy valós személy *életrajzának* megírhatóságával kapcsolatban. Az autofikciós kerettel és a Bolyai-regény megírásának kérdéseivel rögtön be is lépünk a valóság–fikció, tények–képzelet, tudomány–művészet dichotómiákkal átjárt erdejébe. S ezek a kérdések, teoretikus felvetések már csak azért sem félretehetőek Láng regényének esetében, mert a formai és tartalmi, implicit és explicit kétely, a felépítés és lebontás, az azonosulás és távolságtartás, a felszínen mozgatott kutatás és nyomozás az olvasó előtt zajlik, a mű metafikciós eljárásai, változó intenzitással, végig jelen vannak.

A regényben a jelenbeli történetiszál a Bolyai-kéziratok tanulmányozása köré szerveződik, a svájci városban kibontakozó krimiszál pedig párhuzamba állítható a Bolyai-életmű kutatásának módszerével: a nyomozás ez esetben is

²⁴ LÁNG Zsolt, *Bolyai* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019).

a részletek kutatásának, összeillesztésének, összességében a megismerésnek klasszikus metaforájaként értelmezhető. A Bolyai-regény megírásának kérdései közben az elbeszélő naplószerűen rögzíti a mindennapi események, a városban töltött séták, beszélgetések részleteit, a rendre feltűnő, ismeretlen lakók köré történeteket fantáziál, próbál következtetni élethelyzetekre, emberi viszonyokra. Az élet mindenféle területére kiterjedő, szerteágazó figyelem, a részletgazdagság és a fecsegés, jegyzetelgetés mindkét regényszál meghatározó „kognitív” eljárása, világészlelési módszere. A kutakodás, nyomozás, a minden rejtély iránti nyitottság szintén nemcsak Bolyait, hanem a regényíró is jellemzi, ezért válhat fontossá a svájci történet krimiszála, a nyomozás menetébe beavatott író és a helyi nyomozó kapcsolata: a regényírás és a bűnjelek olvasásának, összeillesztésének tevékenysége tehát e műben is egymásra vetül.²⁵

Láng regénye több szempontból is párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakő* című művével. A legszembevetőbb a szerkezeti egyezés: két szálon, két idősíkbán bonyolított cselekményvezetés, ahol a múltbeli szálat a jelenben mindennapjait élő regényíró hozza létre. Az autofikciós keret azonban mindkét esetben túlnő önmagán, hiszen a jelen idősíkját nemcsak a szerzővel azonosítható szereplő alakja, (azonos) foglalkozása, valamint az írással kapcsolatos reprezentációelméleti, poétikai, nyelvi és gyakorlati kérdések szervezik, hanem ezek a cselekményszálak is teljes világokat, életeket és „saját” történetet állítanak elő. Valamint mindkettőben a nyomozás válik a tapasztalat- és ismeretszerzés fő tevékenységévé, hiszen Lengyel *Most*-beli nyomozása, ahogy erről már szó esett, a Föld keletkezésének történetére, a milleniumi város épülésének nyomon követésére és az akkor játszódó kasszabetörés megírásának lehetőségeire irányul. Láng *Bolyaija* hasonlóan komplex eljárásokkal él, és sokrétűen, reflexíven szövi bele a krimiszálat történetébe. Nála a nyomozás főként a jelen idejű történetre vonatkozik, bár Bolyai ismeretelméleti, matematikai töprengései, a *Világtannal* kapcsolatos feljegyzései szintén felfoghatók a világ működésére irányuló nyomozásként. A szerző-elbeszélő Bolyaira és környezetére vonatkozó kérdései és kérdésfeltevéseinek módja egy

²⁵ A kéziratokról: „Kinyomtattam a XXIV/1 jelzésű mappa tartalmát, összesen hatvanegy kéziratoldalt. Szétpakoltam a szobában, tologattam balról jobbra és jobbról balra, lólépésben és átlósan, mert éreztem, ha megfelelő sorrendbe raknám őket, ha rekonstruálhatnám keletkezésük alaprajzát, napvilágra kerülne egy jól értelmezhető szándék. Megint elöntött a nyugtalanító érzés, hogy ott van valami az orrom előtt, mégsem látom.” Uo., 178–179. Valamint az eleven krimiben való résztvevőként: „Újfent az volt a meggyőződésem, hogy egy mások számára könnyen megoldható rejtély van előttem, amely csupán attól rejtély, hogy nem látom a magyarázatát.” Uo., 183.

detektív kérdéseivel vágnak össze, nem mellesleg a 19. századi tudós kérdései is meglehetősen episztemológiai jellegűek. A már-már mániakus tudásvágy, tudni akarás mindkettőjüket jellemzi.

Az egyes szereplők azonosulása, átfedettsége, szerepcseréje szintén párhuzamot mutat Lengyel regényével: a svájci történet gyilkossági szála és Herr Lángnak Paul Gyss nyomozóval kötött barátsága, bizalmas viszonya szintén detektív és tanú, detektív és író tevékenységének párhuzamait emeli ki. Ráadásul a számítógépen található, beszkenelt Bolyai-kéziratok is a bűnügyi szál részévé válnak, a szerző számítógépéről ellopott kéziratokat felhasználva írja a későbbi áldozat, Horchidal (Peter Butler álnéven)²⁶ Bolyairól szóló horrorregényét, amely az erdélyi Drakula-környezetben játszódik.²⁷ Mindennek a bűnügyi történet csavarosságán túl azért is van jelentősége, mert megmutatja, hogy igenis lehet Bolyairól regényt írni, lehetséges fikciót írni a valaha élt egyik legnagyobb tudósról.²⁸ A Bolyai-regény tehát, más-más intencióval, műfajban és más történetkeretben ugyan, de kétszer is létrejön, ekként író és áldozat alakja is kapcsolatba hozható egymással.

Érdeemes mindehhez hozzátenni, hogy mindkét – dupla elbeszélőszállal dolgozó mű – háttérbe szorítja azt az autofikciók esetében általában mindvégig jelenlévő kettősséget és dilemmát, amely a kettős, egyszerre szimultán referenciális és fiktív olvasói stratégiák – sok esetben – termékeny feszültségét megteremtik és fenntartják. Láng és Lengyel, és más, hasonló szerkezettel operáló szerző esetében (például Kertész: *A kudarc*) a fikció, a regényszerűség (s a fikciós olvasói élmény) felülkerekedik az önéletrajziség valóságpányváin. Mindez talán Herr Láng írással kapcsolatos kételyeit, kérdéseit, illetve azok

²⁶ „Ha hasonlítanom kellene valakihez az íróját, igazi íróhoz, akkor Raymond Carver mellé tudnám illeszteni, minimalista stílusa és váratlan fordulatai miatt. Persze Carvernek több köze van a valósághoz. Mi is ez a köz? A pontosság. Pontosnak lenni, ez az írás egyetlen morálja, mondja Carver. [...] A borbélynál Paul emlékeztetett az álnévre, Peter Butler. Hogy miért pont ezt a nevet választotta, nem jöttek rá. Létezik egy Paul Butler nevű pornófilm. Nem hallottam róla? Ő a pornó Tarantinója. Paul onnan ismeri, hogy akadt néhány rendőrségi ügye...” Uo., 331.

²⁷ „Az ő Bolyaija részben Casanovára hasonlít, részben Jonathan Harkerre, a Stoker-féle Drakula-regényből. Szeret párbajozni, szeret ablakokon ki- és bemászni, szereti arisztokratákkal összeakasztani a bajuszát, ugyanakkor egyszer csak hatalmába keríti a sötétséggel szövetkezett szélhámós, egy bizonyos Vlad gróf, aki Drakula leszármazottjának tartja magát. A hálóját a lánya, Titi révén veti ki Bolyaira. Hogy mi volt vele a szándéka, nem derül ki az elkészült fejezetekből.” Uo., 339.

²⁸ „Horchidal művében *Bolyai romantikus regénybősként élte az életét*. Spicliket leckéztet meg, kötélhágcsón mászik, lovával átúsztatja a Dunát. Közben számtani feladványokat old meg, zenei szerzeményével elkápráztatja a nagyérdeműt, aztán feltalál egy készüléket, amelylyel tízpercnyire belelát a jövőbe.” Uo., 340. (Kiemelés: V. B.)

sikeres megoldását is igazolhatja, hiszen az elbeszélő-szerző írással kapcsolatos – metapoétikai eszközökkel előtárt – legnagyobb kérdése, vívódása, miként lehet a valós nyomokból, tényekből fikciót „gyártani”, regényt formálni, s ezáltal elevenné, jelenvalóvá tenni azt, ami máskülönben csak múltbeli, elkopott, rendezetlen, kusza feljegyzések sokasága.

Fontos különbség Lengyel regényéhez képest, hogy Láng mindkét történetzála referencialitás és fikcionalitás kettősségével dolgozik, illetve hogy a krimiszálat a jelenbeli, autofikcióként megközelíthető fejezetekbe illeszti bele. Míg a *Macskakő*-ben az író által írt századfordulós történet kitaláció, bár díszlete „valós”, addig a Herr Láng által írt regény egy valóban élt tudós életének fikciósítását valósítja meg.

A *Bolyai* elbeszélésmódjában, az ismeretek, környezet adagolásában is közel áll a krimi eljárásaihoz, hiszen a szerző svájci ösztöndíjának mindennapos eseményeit szép lassan mindenféle érdekes alakok, nyomok kezdik benépesíteni, s bár az elbeszélés ezeket jelentőségteljesnek érzékelteti, a regény közepeig nem tudjuk, mely nyomoknak lesz szerepük a későbbiekben,²⁹ csak a rejtélyességek, furcsaságok halmozódnak. Ráadásul a *Bolyai* több műfaji kódot megmozgat: portréregény, apa-fiú regény, szerelmi történet, metaregény, útirajz, s ezek mellé társul a krimi. Az elbeszélő először egy bizzarr kísérletet, kutatásokat végző laboratóriumba, majd ehhez kapcsolódva egy gyilkossági ügybe keveredik, tanúként, s ennek kapcsán ismerkedik meg a svájci nyomozóval, Paul Gyss-szel, akivel a regény végére szorosabb viszonyba is kerül. Író és nyomozó tevékenysége tehát ebben a regényben is azonosítódik, fedésbe kerül.

A krimiszál különössége, ahogy az elbeszélő és a városi nyomozó, Paul kapcsolata alakul. Utóbbi beavatja őt a nyomozás menetébe, magával viszi bizonyos helyszínekre, összeismerteti színésznő feleségével, aki nem mellesleg a nyomozó „mentalista” énjeként vagy segédjeként azonosítható. Beszélgetéseik nemcsak a nyomok, magyarázatok, hipotézisek alapos megtárgyalása szorítkoznak, Paul beavatja Herr Lángot a svájci rendőrség, igazságszolgáltatás, korábbi bűnügyek részleteibe is, szinte segédjeként kezeli, ugyanakkor a két férfi között a baráti vonzalom mellett a taszítás, a gyanakvás is megmarad.

A svájci krimi esetében a szerteágazó nyomok, összefüggések végül mind beleilleszkednek a nagy kirakósba, s bár az kiderül, hogy a „tökéletes” Svájc sem mentes a bűntől, örült alakoktól, féltékenységtől és bosszútól, a tehetség-

²⁹ A szemközti ablakról például ezt mondja: „Újfent az volt a meggyőződésem, hogy egy mások számára könnyen megoldható rejtély van előttem, amely csupán attól rejtély, hogy nem látom a magyarázatát.” Uo., 183.

ges rendőrnyomozó a klasszikus krimi szabályainak megfelelően elvarrja az összes szálát.³⁰ A két Bolyai-regény befejezetlenségével és fikciós mivoltával szemben, amelyek nem adnak megnyugtató eredményt, teljes narratívát szerzőik számára, a svájci gyilkossági ügy kerek egész történetet ad, a svájci rendőrség és bűnüldözés kiválóságáról is tanúskodik, s érdekes módon a *Bolyai*ban épp a bűnügyi szál tartozik a mű realista vonásaihoz, az ún. valóságábrázoláshoz.

* * *

Míg a Bolyai a svájci társadalom és rendőrség hatékony működéséről ad képet a bűnügyi szál által, jóval szorosabban kapcsolódnak Kiss Tibor Noé regényei a magyar társadalom utóbbi harminc évéhez, a bűn, bűnözés a gazdasági és morális közállapotokat, a paternalista hatalom kirekesztő, elhanyagoló működés módját ábrázolják, s főként a hatalom működésének, működtetésének hibáira mutat rá: miként viszonyul a hátrányos helyzetbe, peremre került emberekhez, hogyan kezeli, pontosabban nem kezeli a leszakadó rétegek, csoportok helyzetét. A bűn és a bűnözés a szerző utóbbi két regényében a társadalomábrázolás, szegénységábrázolás része, ezért alapvetően nem hordozza a klasszikus detektívregények képletszerűségét, intellektuális kihívásait, bizonyos elemeiben inkább a *hard-boiled* krimik társadalomkritikus, illetve erőszakot is megjelenítő műfajával tart rokonságot. A bűnügyi regények jegyeit is felhasználó szövegek nem is jellemezhetők a hibriditás fogalmával, a műfajok keveredése itt szerves, a különböző műfaji-tartalmi jegyek ok-okozatilag is összeépülnek, a rövidebb darabokból építkező művek töredezettségük ellenére is egységes műveket, egységes struktúrákat és elbeszélésmódot eredményeznek.

A 2015-ös *Aludnod kellene* című regény, amit a recepció alapvetően a szegénységábrázolás kontextusában értelmezett, töredezett elbeszélésmóddal, a fókuszok kameraszzerű mozgásával, *film noir*-os hangulattal teremt meg nyomasztó közegét. A regény a rendszerváltozás után egy világtól elszigetelt, pusztulásra ítélt telepen játszódik, amit a tsz dolgozói számára létesítettek a szocializmus idején. „A térkép szélén megtalálta a világ legeldugottabb településeit. Csoda, hogy nem estek le a földgolyóról. Csak egyvalamit keresett hiába az atlaszban, a telepet.”³¹ A privatizáció után a telepen rekedt emberek mindennapi élete, kilátástalan helyzete jelenik meg az ábrázolásban, minden egyes fejezet más-más szereplőre fókuszál, kirajzolva sorsukat, lecsúszásuk,

³⁰ Vö. Uo., 446–447.

³¹ Kiss Tibor Noé, *Aludnod kellene* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 63.

kallódásuk történetét. E szerkezeti megoldásában Kiss Tibor Noé műve Tar Sándor *A mi utcánk* című laza szövésű regényét követi. A környezet, a mezőgazdasági épületek, építmények pusztulása párhuzamban áll az emberek egzisztenciális, morális lecsúszásával, a telep lakói a világtól, a közeli településtől elzártnak, belső hierarchiák és játszmák alapján vegetáló közösséget alkotnak. A reménytelen közeget, állapotot a „kameratekintetű” varjak folyamatos jelenléte formálja még baljósabbá, komorabbá.

A regény a szegénységábrázolás és a társadalmi állapotrajz mellett egy krimi előkészületeként, előzményeként is olvasható, hiszen a mű a tizennégy éves kamaszlány, Szandra meggyilkolásával végződik. A regény szinte egyetlen női szereplője egy, a *femme fatale* karakterét ígérő kamaszlány. A brutális bűntett és a megcsonkított áldozat leírása a krimik keményebb vonalába sorolható.³² Ám ennél talán jelentősebb műfaji vonás, hogy a telepet végképp elhagyni szándékozó lány meggyilkolására a telep számos szereplőjének megvolt az indítéka, ahogy ez az előzményekből kiderül, másrészt felismerhető a zárt térben játszódó gyilkossági rejtvények jellegzetessége is. A „kameratekintetű” elbeszélő szenvtelensége, külső nézőpontja, tárgyilagos ábrázolásmódja alapján az egyes szereplőkről közel egyforma információval rendelkezünk, az elmondott sorstörténetek, élethelyzetek, lelki beállítódások, függőségek, traumák pedig megmutatják az egyes szereplők, elsősorban férfiak Szandrához való viszonyát, vágyaikat, gyűlöletüket, féltékenységüket stb., így láthatóvá válik, hogy a gyilkosság elkövetésére többségüknek megvan az elegendő motivációja. A szereplők előélete, bűncselekményre – a pitiáner gyümölcslopástól, a szomszéd megkárosításán, kisebb-nagyobb stiklikén és gazdasági bűncselekményeken át a gyilkosságig –, agresszióra való hajlama a szöveg egészében megmutatkozik, morális megfontolások, korlátok nem nagyon vannak sem az egyes emberek, sem a közösség szintjén.

³² „Meztelen test feküdt az árokpárt alján, néhány méterre a bekötőúttól. A hasára fordult, a hátán vágásnyomok cikk-cakkoztak. A bőre elszürkült, megkeményedett, csak a sebekből kiforduló húsnak volt élénkebb színe a rászáradt vértől. Mindkét keze a törzs mellett feküdt, lábait enyhén terpeszben tartotta. Egyik keze ökölbe szorult, körmei alatt meggyült a föld, a másik kezéről néhány ujjperc hiányzott, a csontjai körül elfogyott a hús. Két lankás csúcs a hátán, a lapockái. Véresre csipkézett puha dombok, a fenéke. Fiatal lány teste. Hosszú fekete haja szétterült a porban. A tarkója szabadon maradt, a varjak szétmarták. A feje oldalra fordult, a kereszteződés felé nézett. / A testtől nem messze a lány ruhái heverték, egy fekete sporttáska mellett. [...] A szeméremdombján összeköcolódott a szőr, fűszálak ragadtak bele, akár egy drótkéfébe. Nem volt nehéz felismernie a lányt. A varjak károgtak, önkívületbe estek. A nyaka sötétvörös a megalvadt vér páncéljától, a bőre szétnyílt a vágás nyomán. Hiába nézett volna a szemébe, azok helyén csak két véres lyuk tátongott. A harmadik a szája volt, félig megtelve földdel.” Uo., 142.

Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című regénye a többségi társadalomról leszakadó, perifériára szorult emberek életét ábrázolja, a térbeli elválasztottság, elszigeteltség (és konkrétan a telep jellegzetességei, működése) a társadalom és a hatalom által magukra hagyott csoportok sorsát mutatja be, a mű végi gyilkossággal pedig azt nyomatékosítja, hogy ebből a közegből nincs kiút, nincs menekvés.

A szerző 2020-as *Beláthatatlan táj* című regénye egy titokban tartott bűntény köré építi cselekményét, s itt négy szereplő, négy különböző elbeszélői énszólama teremti meg a nézőpontok sokféleségét és a tudás – nem tudás játékát. A korábbi művel ellentétben ez a történet az egyéni sorsokat, a magány, árvaság, a kallódó, elakadt, a bűnözés világába belecsúszó fiatalok kérdéseit helyezi előtérbe. Az egyik szólam azé a fiúé, aki haverjaival egy brahiból, bedrogozva elkövetett akcióval súlyos autóbalesetet idéz elő.³³ A baleset, ahogy a mű fülszövege is kiemeli, mind a négy szereplő sorsát megváltoztatja.

A regény másik alakja, megszólalója a fiú nővére, Zsófi, akinek munkája az autópálya térfigyelő kameráinak figyelése, anyagainak rögzítése, s aki ezáltal felfedezi öccsének és bandájának tettét, amit a kamerák rögzítettek. A testvérpár szülők nélkül, megfelelő szociális háttér nélkül tengődik, a lány fizetéséből élnek, közös házban, de egymástól szinte teljesen elszigetelve, alig kommunikálnak egymással, akkor is leginkább csak Messengeren. A fiú bűntudata, illetve a lány belső vívódása, hogy feladja-e a testvérét, morális szintre emeli a bűntényt. A klasszikus krimitől elszakadva az elkövető és az elkövető családtagja nézőpontjából látjuk az eseményeket. Zsófi érzelmileg többszörösen is érintett az ügyben, mégis a nyomozó szerepébe kerül, hiszen a kamerák rögzítette nyomokból ő rakja össze a történeteket, ő azonosítja az elkövetőket. Érzelmi, morális válságát tovább fokozza, hogy ő bonyolódik szerelmi kapcsolatba azzal a középkorú férfival, (a regény harmadik hangja), akinek lánya, Dorka a baleset áldozata. A lány kómában fekszik a regény idejében, s a negyedik szólam az ő tudattalan tudatának nyelvi reprezentációja. Kiss Tibor Noé regénye tehát, Benyovszky meghatározása alapján a bűnregény műfajához áll a legközelebb,³⁴ mivel a tettes és a többi szereplő nézőpontjából látjuk az eseményeket, a hangsúly a szereplők belső világának, lelkiállapotának, hangulatának, érzéseinek árnyalt ábrázolásán van, a szerző az információk fokozatos adagolásával tartja fent a feszültséget. A mű végére a

³³ „Amikor erre gondolok, rögtön eszembe jut az álmom, aztán a valóság. El kéne felejtenem, de napok óta ez jár a fejemben. Rohadtul ki fog derülni Valakivel beszélnem kéne.” KISS Tibor Noé, *Beláthatatlan táj* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 79.

³⁴ Vö. BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007).

kezdetben különálló szövegek, emberi viszonyok összeérnek, és a múlt és jelenbeli események viszonylag teljes képet alkotnak; Zsófi döntése,³⁵ továbbá annak belátása, hogy a középkorú tanárral való kapcsolat lehetetlen és Dorka halála zárja le a szálakat.

* * *

Bartók Imre legutóbbi regénye, a *Lovak a folyóban* (2021) a különböző narratív formák ütköztetésére, kiforgatására, építésére, bontására alapozó önironikus, szatirikus válságregény. Énelbeszélője Lengyel és Láng regényéhez hasonlóan szintén egy írófigura, ahogy ez a regény felütésében rögtön artikulálódik: „Ha még egyszer valaha regényt írnék, alighanem...”³⁶ S ez az író rögtön az első fejezetben gyanúba keveredik, amikor váratlan éjszakai látogatója feldönt néhány könyvkupacot, az író *magnum opus*ának halmait, amelynek a címe történetesen *Ferikó* (sic!). A gyanú természetesen az autofikciót illeti, hiszen a szerzőnek *Ferikó épül* címmel jelent meg korábbi regénye. De mindez még nem tartozik a regény krimiszálához, hanem sokkal inkább annak a játszámának a kezdetéhez, amellyel a szerző az autofikció divatos műfaját fel- és kiforgatja a mű egészében. Jelen esetben azonban nem feladatom a műfaji hibriditás kapcsán azt fejtegetni, miért és miként válhat az autofikció a hibrid regényformák, narrációk egyik kedvelt és jelentős szereplőjévé, műfajává,³⁷ mindenesetre kiemelendő, hogy Láng Zsolt és Lengyel Péter regényeinek is meghatározó vonása az író-elbeszélő alakjának, tevékenységének ábrázolása, referencialitás és életrajziség kérdése, valamint a regényírás metapoetikai gesztusainak a megjelenítése. Bartók Imre korábbi, *Ferikó épül* című regényével kapcsolatban már az eddigi recepció is körültekintően tárgyalta a műfaji

³⁵ „Ráközelíték az öcsémre, pixelesedik az arca, de felismerhető. A baleset után vártam, hogy jönnek, átnéznek mindent, és akkor vége, de nem jött senki, pedig én néha már vártam, hogy jöjjenek, mert akkor tényleg vége lett volna, és elkezdődhetett volna valami más, valami új, ami csak az enyém, amiben saját magam vagyok. Nézem az öcsém pixeles arcát, aztán a feje tetejére fordult kocsit a szántóföldön. [...] Szeretem őt, de ennek csak én tudok véget vetni. [...] Sokáig nem tudtam, mit csináljak, csak vártam, de azt sem tudtam, mire várok, most pedig már nem várok tovább. Szeretem az öcsémet, de én élni akarok, és az öcsém visszahúz. Vagy ő, vagy én. Én.” KISS, *Beláthatatlan táj*, 256.

³⁶ BARTÓK Imre, *Lovak a folyóban* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2021), 9.

³⁷ VISY Beatrix, „And what’s your story?: Autofikció és hibriditás”, *Studia Litteraria* 61, 3–4. sz. (2022): 74–97.

kérdéseket, s ezek között az önéletrajz és az autofikció értelmezése szintén az elsők között van.³⁸

A *Lovak a folyóban* című regényben az autofikció azonban csak az egyik, bár jelentős műfaji vonulat. Az autofikciós vagy ál-autofikciós olvasat lehetősége azonban a *Jerikó épülhöz* hasonlóan számos módon felszámoltatik, mivel a szerző fiktív műfajok sokaságát működteti ismert markereik, jellegzetességeik kidomborításával; az irodalmi műfajok, a bűnügyi-, a középkori lovag-, az összeesküvés-regények jegyei, kliséi mellett horror-, thrillerfilmes zsánerklisék, társasjátékok, szerepjátékok narrációs mintái, valamint a különféle tudattállapotoknak – álom, képzelődés – betudható leírások szintén részt vesznek a hibrid szövegvilág létrejöttében és felforgató, elbizonytalanító játékában. Ezek közül, bár talán több is elemzésre méltó lenne, a regény krimivonulata azért is tűnik jelentősnek, mert a detektívtörténetek műfaji jegyeit mozgató, a nyomozás és írás korábban már tárgyalt egymásra vetítésének, azonosításának irodalmi hagyományával kezdett párbeszéd erőteljesen kapcsolható be a valóság – fikció, a megismerés – megismerhetetlenség, az írás mint nyomozás ismert kérdéseinek körébe. S a *Lovak a folyóban* e vonásában erősen köthető Lengyel már tárgyalt *Macskakőjéhez* (de *Mellékszereplők* és *Cseréptörés* című regényeihez szintén), valamint Láng Zsolt *Bolyaiához* is.

A szövevényes narratív komplexumba illeszkedő krimiszál (lovagregényes beütéssel) az ismeretlen metrós gyilkos köré épül, akinek (egyik?) áldozatát megmenti a regény főszereplője. Ezzel az epizóddal lépünk bele egy bűnügyi történetbe, ám furcsa dolgok, rejtélyességek, titkok már az ún. metrós eset előtt is szép számmal akadnak. Az elbeszélő igyekszik is a rejtélyesség, titokzatosság hatását felkelteni ironikus-parodisztikus módon, utalásai súlyos összefüggéseket sejtetnek. Ilyen gyanús elem például a Tárhely nevű informatikai cég, amely az elbeszélő apjának korábbi munkahelye, ilyenek a ház lakói, akik közül az egyik csendháborításért feljelenti a szuterénben tengődő író, akit ezen ügy kapcsán egy magát rendőrnek nevező alak keres fel. A metrós

³⁸ BALAJTHY Ágnes, „A radír titka, a feleslegtermelés poétikája. Bartók Imre: *Jerikó épül*”, *Alföld* 70, 8. sz. (2019): 100–107; BENE Adrián, „»Végre van egy másik életem«: A szolipszista dialógus olvashatósága (Bartók Imre: *Jerikó épül*)”, *Műút* 68 (2018): 64–67; URBÁN Bálint, „Az ezer fennsík és a dobozok (Bartók Imre: *Jerikó épül*)”, *Műút* 68 (2018) 67–75; BÁRÁNY Tibor, „Schopenhauer és Riefenstahl együtt forgatnak: Bartók Imre: *Jerikó épül*”, *Jelenkor* 62, 5. sz. (2019): 594–601.

esemény pedig a nőt a sínek közé taszító kapucnis idegen kilétének – sorozatgyilkos? összeesküvés? – rejtélyét vonja be a cselekménybe.³⁹

A krimiszál tehát egy (őrült) árendőrt, egy szimpatikus, de inkompetens nyomozót, egy vonzó (női) áldozatot és egy megoldhatatlan ügyet (háttérben összeesküvést) sorakoztat fel. A regény (és a krimi) szempontjából a nyomozó és az áldozatot megmentő elbeszélő viszonya válik érdekessé. Ez Láng művéhez hasonlóan alakul, a két fél lényegében partnerként kezeli egymást, a nyomozó beavatja az elbeszélőt hipotéziseibe, közösen gondolkoznak az ügyről, s egyre személyesebb témákat érintenek beszélgetéseikben, sőt, olyan is előfordul, amikor az elbeszélő teszi fel a tipikusan detektívekre jellemző kérdéseit Kovács Lehel hadnagynak. Tehát író és nyomozó alakja ebben a műben is egymásba oltódik, olyannyira, hogy írás és nyomozás is felcserélődik, hiszen Kovácsnak mint nyomozónak először detektívregényeket kellett olvasnia, s csak utána kerülhetett kapcsolatba *valós* bűntényekkel, s alkalmazhatta rajtuk a detektívregények sémáit, megoldóképleteit.⁴⁰ Ráadásul az író éjszaka felkereső őrült árendőrt szinte kizárólag csak a szerző regénye izgatja, a bűntény nem. Mániákusan a regényírásról tesz fel kérdéseket. Ha írás és bűnügyi nyomozás egymásra vetíthető valamely mértékben, elmondható, hogy a szkepticizmus ezt a regényszálat is jellemzi. Bartók nyomozója a nagy klasszikusok közül Colombo hadnaggyal tart rokonságot, kérdez, fecseg, látszólag mellébeszél. Testi hiányossággal rendelkezik, fél keze van, aminek helyén porcelánprotézist visel. Viszont Colombóval ellentétben nemcsak látszólag esetlen és

³⁹ Az elbeszélő töprengése minderről: „a jelek szerint még egy zavaros összeesküvés közepébe is belecsöppentem. [...] Beazonosíthatatlan tettesek, a körülmények sápadt rengetege, a háttérben a világpolitika émelyítő kulisszáival és a jóízűen kacarászó moirákkal? Kovács is mintha egy idegen országból sodródott volna ide. Tipikusan olyan figurának tűnik, aki eljut ugyan a döntő felismerésig, de azt már senkivel sem lesz képes közölni, vagy ha mégis, úgysem hisznek neki. [...] Mindig azok a bűnügyek a legörjítőbbek és a legreménytelenebbek, ahol a bűntényhez nem sikerül indítékot rendelni. A vak ösztön, a sötétben kavargó mindenségnek az emberi főben kiszülő tébolya kriminalisztikai szempontból értelmezhetetlen. Az *action gratuite* a detektívek rémálma, érthető, hogy a hatóságok inkább titkolják a történeteket...” BARTÓK, *Lovak a folyóban*, 105.

⁴⁰ „Tudja, korábban én is irodalommal foglalkoztam. Detektívregényeket kellett olvasnom. Igen, pont úgy, mint a filmben a Robert Redfordnak és a kollégáinak. Jól ment, mégis leváltottak. [...] Folyamatosan körbe-körbe járunk a részlegek közt. Először volt az olvasgatás, aztán járőröztem, utána leküldtek aktákat tologatni, most pedig nyomozó vagyok. Egy szép napon akár körbe is érhetek, és megint kiköthetnék az irodalomnál, bár attól tartok, nem fogok addig élni.” Uo., 263–264.

esendő, hanem valójában is az.⁴¹ A bűntényt nem is sikerül megoldania, sőt, a nyomozásban is csak toporog, nincs előrejutás, de ez különösebben nem is zavarja. Ebben a szubverzív regényben még a bűn üldözője sem hisz abban, hogy az elkövető megtalálható, sőt, hogy egyáltalán a bűnügyek megoldhatóak lennének. „Bízhat manapság még bárki abban a képtelenségben, hogy egy rejtély megoldódik? Hiszen ehhez egy bevégezhetetlen munkát kellene elvégezni, mert nem elég rábökni a tettesre, de fel kell tární és össze kell kötni a motivációit a körülményekkel, az okok rengetegét a következmények végtelelével. [...] Ebben a helyzetben a nyomozás elsődleges célja nem is a megfejtés, mint inkább a pusztá tudomásulvétel, a bűncselekmény minél pontosabb regisztrációja és dokumentálása. Mindenki tudja, hogy az esetek többsége megoldhatatlan.”⁴²

Az egyre gyakrabban és képtelenebb módon sejtetett vagy feltárt apró összefüggések, nyomok pedig az összeesküvés-történetek műfaji jegyeit hozzák játékba. A metrós eset, az árendőr, a műkezet viselő Kovács nyomozó, a szerepjátékok fordulatai (a regénybeli *Zothique* játék egyébként Clark Ashton Smith két világháború között írt rémtörténeteinek gyűjteménye, amelyek az utolsó emberlakta kontinensen, *Zothique-on* játszódnak), kártyaüzenetei, megfejtett rejtvényei, a *Kulmbhof* nevű nácik által készített játék (eredetileg német haláltábor Lengyelországban), a szülők egyre furcsább viselkedése, az apa egykori munkahelyén, a rejtélyes Tárhelyen zajló kutatások és kísérletek mind komoly összefüggés-hálózatot sejtetnek, ám ez is csak a narráció játszma, a tények elcsúsztatásának, fikciósításának lehetősége és gyönyöre, a dolgok és a világ kiismerhetetlenségének parodisztikus hitvallása. Bartók regényének detektívszála is érzékelteti, hogy nemcsak a világ nem beszélhető el, a különféle narratívák sem működnek megnyugtatóan, kioltják, elbizonytalanítják egymást, ahogy a mű hibrid narratív formái is, s erre rengeteg utalás, ironikus felvetés található a szövegben.

Az irodalmiság kiterjedt kérdésének ironikus kezelése a visszatérő, megfoghatatlan és szándékosan homályban hagyott „narratív analízis” fogalma, amelyről csak annyi derül ki, hogy szintén a titokzatos Tárhely vállalatnál foglalkoznak ezzel a „szakterülettel”, s az elbeszélő azzal fokozza a narráció kibogozhatatlanságát, hogy a Tárhelyhez több elbeszélői szálát is odafuttat. A metrós eset hátterében álló összeesküvést is e céggel összefüggésben sejteti,

⁴¹ „Amikor először láttam a kórházban, még nem sejtettem, hogy hamarosan félmeztelelenül, lebiggyedt ajkakkal kutakodik majd a dolgaim között, a porcelánkezelével próbálgatva egy rekviemet ezen az átkozott pianinón.” Uo., 266.

⁴² Uo., 98.

még nyugdíjas apját is gyanúba hozza ennek kapcsán. A narratív analízis nemcsak azért bizonyul fontosnak, mert az elbeszélő regényírásra vonatkozó fejtegetései, a már megírt és a majdan megírandó művekre vonatkozó metafikciós és ars poeticus kitérői a – sikeres, elrontott, tervezett, ideális stb. – narráció működés módját vizsgálják, hanem mert a felhasznált különféle – nem csak irodalmi – narratívák, irodalmi kapcsolódások azt érzékeltetik, hogy az én csakis különböző elbeszélésmódok által, narratív rétegekből, elfedettségekből tűnhetne elő. A szöveg, az elbeszélés – látszólag – ki is bontja, ugyanakkor el is rejti az identitást. A narratív analízis a regény metapoétikai vonásának legerősebb jegye, felhívja a figyelmet az elbeszélés folyamatosan áramló öntükröző, önértelmező mivoltára.⁴³ S az öntükröző formáknak a krimi csak az egyike. A *Lovak a folyóban* úgy zárul, hogy a krimivonulat, a többivel együtt a semmibe foszlik, a kiindulólélethelyzetből eljutunk valahová, az író magánéleti válsága megoldódik, ám a mindenkit kerülgető, olykor feltűnő Látogató nem hagy kétséget a dolgok (vég)kimenetele felől.

HELIKON

⁴³ Vö. BETHLENFALVY Gergely, „A gnosztikus lektűr kísértése, Bartók Imre: *Lovak a folyóban*”, *Litera*, hozzáférés: 2023.04.05, <https://litera.hu/magazin/kritika/a-gnosztikus-lektur-kisertese.html>.

KÖNYVEK

IVÁN-SZŰR ZSÓFIA

szurzsofia@gmail.com

ORCID: 0009-0002-3550-1481

Hans-Ulrich GUMBRECHT. *Prose of the World: Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment*. Stanford, California: Stanford University Press, 2021.

Hans-Ulrich Gumbrecht *Prose of the World. Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment* című – eredetileg 2020-ban német nyelven megjelent – könyvét a szerző Diderot írásaihoz fűződő több mint ötven éve tartó mély kapcsolata ihlette. A kaliforniai Stanford egyetem emeritus irodalmár és filozófus professzorának tulajdonképpen már a pályaválasztásához is nagyban hozzájárult a 18. századi francia filozófus-író munkássága. Kettejük első „találkozására” az 1960-as években a párizsi Boulevard Saint-Germain-en került sor, ahol Gumbrecht diákként gyakorta sétált el Diderot bronzszobra előtt. Gumbrecht saját bevallása szerint a filozófus zöldesen fénylő arcán bujkáló mosoly nagyban hozzájárult ahhoz, hogy felvegye élete legelső Diderot-kursusát. A könyv címe kifejezetten zavarba ejtő. Eddigi tudásunk alapján jogosan merülhet fel a kérdés: miként helyezhető az egyik legismertebb 18. századi filozófus, esszéíró, művészetkritikus a felvilágosodás perifériájára? A könyv ezt a kérdést szándékozik megválaszolni.

Diderot-t már a 19. századtól gyakran támadták azzal, hogy széleskörű munkásságában nincs filozófiai rendszer. 1875-ben például a Garnier-testvérek egy komplett Diderot-életmű kiadását tervezték, ám a kritikus Jules Amédée Barbey d’Aurevilly ellenezte a tervet, s kijelentette, hogy Diderot esetében valódi filozófiáról nem, legfeljebb filozófiai szenvedélyről beszélhetünk. 1948-ban, *Linguistics and Literary History* című könyvében Leo Spitzer egy egész fejezetet szentelt Diderot írásainak, így kezelt feltárni a bennük rejlő

ritmikusságot, mindazonáltal végül ő is csupán a filozófiai rendszer hiányát erősítette meg. Az utóbbi fél évszázadban megjelent részletes életrajzi művek Diderot életének mozgatórugóiról adtak képet, a szinte megszámlálhatatlan – egyetlen olvasó számára befogadhatatlan mennyiségű – könyv és tanulmány pedig az író munkásságának egy-egy részterületével foglalkozott. Jean Starobinski 2012-ben negyven év kutatási eredményeit összefoglaló tanulmánygyűjteményt publikált a beszédes *Diderot, un diable de ramage* címmel. Az esszégyűjtemény Diderot gondolkodásának és írásmódjának kulcsfontosságú aspektusaira összpontosít, de nem tekinthető szisztematikus műnek. Ezen tudományos előzmények ismeretében Hans-Ulrich Gumbrecht olyan kihívást vállalt, amit előtte senki: Diderot életét és komplex munkásságát feldolgozó, átfogóan elemző mű megírását tűzi ki céljául. A felvilágosodás perifériájának egzisztenciális kérdéseivel foglalkozik, és mindközben igyekszik feltárni a Diderot írásaihoz fűződő – saját szavaival élve – mély és feltétel nélküli rokonszenvének okait. Diderot legfontosabbnak ítélt műveit elemezve keresi a filozófus, író, műkritikus helyét a 18. század szellemi örökségében. Gumbrecht a fizikai észlelés és a fogalmi tapasztalat közötti feszültség okait kutatja; Lichtenberg, Goya és Mozart ismeretelméleti elgondolásait és alkotói stílusát párhuzamba állítva, műveikre hivatkozva azt kívánja bemutatni, hogyan tartozott Diderot a korszak fősodrán kívüli intellektuális perifériához.

Gumbrecht egy – a szigorú filozófiai, művészetelméleti, irodalmi elemzésekhez szokott kutatói szemnek kifejezetten üdítő – olvasmányú életrajzi összefoglalóval kezdi könyvét, amelyben némileg paradox módon az önmagát leginkább visszahúzóóak leíró Diderot-ról a világ dolgaira nyitott, annak részleteiben elvesző társasági ember képe rajzolódik ki. A szerző már itt megjegyzi: ez a „radikális nyitottság” magában hordozza annak kockázatát, hogy Diderot könnyedén elvesz-

Helikon 69 (2023) 1

DOI: 10.57226/Hel.2023.1.12

szen a számára lenyűgöző részletekben. A korábbi kritikus nézetek fényében ő is kiemeli, hogy noha szövegeinek számát tekintve Diderot munkássága igazán megdöbbentő, de – Kanttal ellentétben – a francia filozófus valóban híján volt a szigorú munkarendnek. A könyv következő – talán még mindig felvezetésnek tekinthető – fejezetében a szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy a hegeli filozófia rendszerében van-e helye Diderot írói stílusának és intellektuális világlátásának. Bár kijelenti, hogy Diderot munkájának Hegel gondolkodásában nincs szisztematikus helye, a vele kapcsolatos reakcióinak tükrében mégis egyértelmű, hogy mérvadóan bizonyult Hegel számára. A német filozófus számos olyan fogalmat használ Diderot gondolatainak és nézeteinek a saját rendszerébe illesztéséhez, amelyeket Gumbrecht – Hegel szövegeitől függetlenül is – később segítségül hív a francia író munkájának elemzéséhez. A további fejezetekben Gumbrecht – gondolatmenetét életrajzi elemekkel színesítve – Diderot több kulcsfontosságú írásának elemzését kínálja: a létezés ontológiáját a *Rameau unokaöccse*, az esetlegeség hatalmát a *Mindenmindegy Jakab*, a metabolizáló materializmust a *D'Alembert álma*, az ítéletalkotás és a jelenségek szingularitását a *Szalonok*, Diderot személyének kérdését pedig az *Enciklopédia* kapcsán vizsgálja. A könyv rövid, életrajzi vonatkozású zárófejezete keretként szolgál, és Diderot életének utolsó három, visszavonult évét mutatja be.

A *Prose of the World* alapján Diderot munkásságának helyét valóban a felvilágosodás perifériáján jelölhetjük ki, de ez a korábbi hitetlenkedést követően immáron jó érzéssel tölti el az olvasót. Munkásságának szigorú, tudományos besorolása, rendszerbe foglalása éppen azt venné el, ami mindannyiunk számára a legvonzóbb az műveiben.

Gumbrecht írása bátor és hiánypótló munka. Diderot levelezésének és műveinek együttes elemzése, az izgalmas életrajzi elemek olvashatósá teszik a könyvet. A szerző vállalása egy monografikus igényű Diderot-tól szóló mű megírása volt, de az egyes fejezetek önállóan is hasznos adalékok szolgálhatnak a Diderot-kutatásokhoz. A felvilágosodás irodalmával és filozófiájával foglalkozó kutatók számára érdemesnek és fontosnak találjuk a könyv beszerzését.

TURAI ESZTER

turaieszti@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0599-3158

Małgorzata SOKOŁOWICZ et Izabella ZATORSKA, sous la direction de. *Chroniqueur, Philosophe, Artiste. Figures du voyageur dans la littérature aux 18^e-19^e siècles*. Varsovie: Presses de l'Université de Varsovie, 2021. 205.

Ez az utazó alakjának sokféleségét bemutató tanulmánykötet tizenkét kutató írásait tartalmazza. Célja, hogy rendszerezze és elemezze az utazó 18–19. századi, különböző műfajú irodalmi szövegekben megjelenő ábrázolásmódjait. Amint a kiadvány szerkesztői, Małgorzata Sokołowicz és Izabella Zatorska – a Varsói Egyetem Romanisztika Tanszékének oktatói – a bevezetőben megállapítják, az utazási irodalom napjainkban dinamikusan fejlődő kutatási terület, amelyhez jelen kötet is hozzá kíván járulni. A szerkesztők három, a 18–19. századi irodalomban gyakran megjelenő utazótípust emelnek ki: a *krónikást*, a *filozófust* és a *művészt*. A kiadvány négy részre tagolódik, amelyek mindegyike három tanulmányt tartalmaz, a kötet végén pedig a szerzők bemutatása olvasható.

Az első rész, amelynek címe: „Az utazó, hű krónikás vagy szélhámos?” az utazó helyzetével és az utazás során szerzett tapasztalataival foglalkozik. Az itt olvasható tanulmányok azt vizsgálják, hogy az utazó hazudik-e, megszépíti-e elbeszélését annak érdekében, hogy az általa elmesélt történet érdekesebbnek tűnjön. Jean-Michel Racault írása Denis Diderot – Raynal abbé *A két India története (Histoire de deux Indes)* című művéhez fűzött – megjegyzéseit vizsgálja, és bemutatja, hogyan alakult át az utazó helyzetének megítélése a felvilágosodás korában. Az utazást, amelyet korábban a fiatalok nevelésében betöltött szerepe miatt méltányoltak, a 18. század folyamán erőteljes kritika éri: a tanulmány Diderot szövegein keresztül rávilágít az utazó állapotának alapvetően „immorális” mivoltára. Ez a kifejezés úgy értendő, hogy amit az utazó feljegyzéseiben olvasunk, nem feltétlenül fedti az igazságot. A következő tanulmányban ismét ez a fajta utazó tűnik fel, ezúttal Prévost abbé *Histoire générale des voyages* című tizenöt kötetes munkája bevezetőjének vizsgálatán keresztül. Szerzője, Sylviane Albertan-Coppola az utazó hármas célkitűzésére összpontosít, ezek a követ-

kezők: az útleírásokkal örömet szerezni az olvasónak, ismereteinek gazdagítása és Franciaország terjeszkedésének dicsőítése. Mindazonáltal Prévoست abbé szerint az utazó szavahihetősége a legfontosabb. Izabella Zatorska tanulmánya pedig az utazó hármast – esztétikai, ontológiai és episztemológiai státuszát – kérdőjelezi meg Marivaux *Le Monde vrai* című művében, rávilágítva az *itt és a másból*, az *azonos* és a *másik* közötti bonyolult, olykor kétértelmű viszonyra.

A második részben, amelynek címe „Az előtérbe kerülő utazó”, egy újfajta utazótípussal: a képzeletbeli utazóval találkozunk. Ebben a tanulmányban a képzeletbeli utazásról olvashatunk. François Rosset a képzeletbeli és a valóságos utazások közötti kapcsolatot vizsgálja, és 18. századi szerzők írásaiban megjelenő utazótípusokra helyezi a hangsúlyt. Ezzel szemben Stanisław Świtlik csak a képzeletbeli utazóra összpontosít, és az általa „hódító-utazónak” nevezett kategóriát tárgyalja, ennek az utazótípusnak az előfordulásait tanulmányozza néhány fikciós szövegben. Szeretnénk kiemelni Linda Gil tanulmányát, mivel ez az egyetlen, amely egy női utazóra: Candide unokatestvérére, Kunigundára összpontosít. Meggyőzően mutatja be, hogy Voltaire leghíresebb műve voltaképpen egy női utazó tanulságos meséje. Ez a tanulmány azért is felkelti az olvasó érdeklődését, mert számos további kérdést vet fel, egyebek között a női utazókról, helyzetükről és látásmódjukról, valamint arra kérdésre is keresi a választ, hogy vajon ezek különböznek-e a férfi főszereplőkéitől.

„Az önmagát megkérdőjelező utazóra” helyezi a hangsúlyt harmadik fejezet. Diderot Langres-ba és Bourbonne-ba tett utazását elemelve Odile Richard-Pauchet feltárja a filozófus többszörös csalódását. Nemcsak Diderot saját, utazásai nyomán keletkezett szövegei töltik el csalódottsággal az író, hanem az utazások során feltáruló valóság is csalódást okozott a számára. Odile Richard-Pauchet mindenekelőtt az utazó Diderot melankóliáját hangsúlyozza. Alain Guyot tanulmánya a 18.

század végi utazóra összpontosít Bernardin de Saint-Pierre *Voyage à l'île de France* című művének elemzésén keresztül. Végül Nicolas Brucker cikke a Németországba kivándorolt Charles de Villers francia utazót mutatja be. Franciaországban Charles de Villers *Lettres westphaliennes* című művén keresztül ismertette Kant filozófiáját.

Az utazó művész alakja jelenik meg a tanulmánykötet utolsó részében. Bartha-Kovács Katalin írása Diderot műkritikáin keresztül az utazó festőt, Jean-Baptiste Le Prince-et mutatja be, aki oroszországi utazási élményeiből merített ihletet festményeihez. Ezt az utazót egy másik művész, a zenész utazó követi Aleksandra Wojda tanulmányában. Hector Berlioz, a *Voyage musical en Allemagne et en Italie* szerzője rendkívül érzékeny utazó, akinek írására rányomja bélyegét nyughatatlanlansága, változékony hangulata. Az utolsó tanulmány Małgorzata Sokołowicz írása, ő a festő és író Gustave Guillaumet munkásságát elemzi az intermedialitás fogalmán keresztül: az írás és a kép közötti különböző típusú kapcsolatokat vizsgálja, és arra a következtetésre jut, hogy a 19. századi festő algériai utazásai által ihletett írásaiban és festményein a választott médiumtól függetlenül ugyanaz a világszemlélet jelenik meg. Ily módon a kép és a szöveg szoros kapcsolata teszi teljessé az utazás élményét.

A rendkívül tartalmas tanulmánygyűjtemény az utazó alakjának számos vonatkozását tekintve újszerűnek bizonyul. A kötet új távlatokat nyit a 18–19. századi utazási irodalom kutatásával kapcsolatban, azáltal, hogy bemutatja az utazó különböző alakváltozatainak fejlődését és sokszínűségét. Caspar David Friedrich *Die Lebensstufen (Az élet korszakai)* című, a borítón szereplő festménye szintén meghozza az olvasó kedvét, hogy gondolatban útra keljen, a tanulmányok pedig hozzájárulnak az utazási irodalom újraértelmezéséhez.

TARTALOM

Krimi

TANULMÁNYOK

DECZKI SAROLTA: A megsérült világrend és az igazság vágya	7
BÁRÁNY TIBOR: Értékes nyomok. A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus művészetfilozófiában	27
DORNBACH MÁRIA: Pepe Carvalho Sherlock Holmes nyomában. A spanyol krimi története	46
ANNE GRYDEHØJ: Nordic noir (Fordította: <i>Bodroghi Csilla</i>)	57
JAKOB STOUGAARD-NIELSEN: A lezárt szoba. A krimiolvasásról a Covid-19 járvány idején (Fordította: <i>Deczki Sarolta</i>)	72
BENYOVSZKY KRISZTIÁN: Listától a leleplezésig. Felismerés és fordulat a detektívtörténetben	82
BÉNYEI TAMÁS: Post mortem. A holttest viszontagságai a krimiben	98

MŰHELY

KÁLAI SÁNDOR: Krimiírói pozíciók a kortárs magyar irodalmi intézményben	119
DECZKI SAROLTA: Nyomoznak a csajok	131
HORVÁTH CSABA: Bűnbeesés-történetek. Kondor Vilmos: <i>A bűntől keletre, Örvényben</i> , Kemény Zsófi – Kondor Vilmos: <i>Értetek teszem</i>	141
VÍSY BEATRIX: Bűnjelek, kriminyomok a kortárs magyar prózában	153

KÖNYVEK

HANS-ULRICH GUMBRECHT: Prose of the World. Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment / IVÁN-SZŰR ZSÓFIA	174
MALGORZATA SOKOLOWICZ et IZABELLA ZATORSKA: Chroniqueur, Philosophe, Artiste. Figures du voyageur dans la littérature aux 18e-19e siècles / TURAI ESZTER	175

CONTENTS

Detective stories

STUDIES

- SAROLTA DECZKI:
The Wounded World Order and the Desire for Justice 7
- TIBOR BÁRÁNY:
Valuable Clues: The Aesthetic Value of Detective Stories
in Contemporary Analytical Philosophy of Art 27
- MÁRIA DORNBACH:
Pepe Carvalho in the Footsteps of Sherlock Holmes:
The History of the Spanish Detective Story 46
- ANNE GRYPDEHØJ:
Nordic noir (Translated by *Csilla Bodroghi*) 57
- JAKOB STOUGAARD-NIELSEN:
The Locked Room: Reading Detective Stories during the Covid-19
Epidemic (Translated by *Sarolta Deczki*) 72
- KRISZTIÁN BENYOVSZKY:
From the List to the Reveal: Recognition and Turning Point
in Detective Stories 82
- TAMÁS BÉNYEI:
Post Mortem: The Vicissitudes of the Corpse in Detective Stories 98

WORKSHOP

- SÁNDOR KÁLAI:
Crime Writers: Positions in the Contemporary Hungarian Literary
Establishment 119
- SAROLTA DECZKI:
Girls are Investigating 131
- CSABA HORVÁTH:
Fall Stories: Vilmos Kondor: *East of Crime, In the Whirlpool*,
Zsófi Kemény and Vilmos Kondor: *I do it for you* 141
- BEATRIX VISY:
Crime Signs and Crime Imagery in Contemporary Hungarian Prose 153

BOOKS

SOMMAIRE

Le polar

ÉTUDES

SAROLTA DECZKI:	
L'ordre du monde blessé et le désir de la justice	7
TIBOR BÁRÁNY:	
Des traces précieuses. La question de la valeur esthétique dans la philosophie analytique de l'art contemporaine	27
MÁRIA DORNBACH:	
Pepe Carvalho sur les traces de Sherlock Holmes. L'histoire du polar espagnol	46
ANNE GRYPDEHØJ:	
Nordic noir (traduit par <i>Csilla Bodroghi</i>)	57
JAKOB STOUGAARD-NIELSEN:	
La chambre close. De la lecture du polar au temps du Covid-19 (traduit par <i>Sarolta Deczki</i>)	72
KRISZTIÁN BENYOVSKY:	
De la liste au dévoilement. Reconnaissance et tournant dans le roman policier	82
TAMÁS BÉNYEI:	
Post mortem. Les aventures du cadavre dans le polar	98

ATELIER

SÁNDOR KÁLAI:	
Positions des auteurs de polar dans l'institution littéraire hongroise contemporaine	119
SAROLTA DECZKI:	
Ce sont des nanas qui enquêtent	131
CSABA HORVÁTH:	
Histoires de chute. Vilmos Kondor: <i>A l'Est du crime, Tourbillon</i> , Zsófi Kemény – Vilmos Kondor: <i>C'est pour vous que je le fais</i>	141
BEATRIX VISY:	
Pièces à conviction, traces de crimes dans la prose hongroise contemporaine	153

LIVRES

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmi (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

- 1972
1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
 2. sz. Klasszikusaink és Európa
 - 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
- 1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2–3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3–4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3–4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2–3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1–2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1–2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1–2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3–4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2–3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2–3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3–4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2–4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 - 2–4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1–2. sz. A műfordítás távlatai
 - 3–4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1–3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1–2. sz. Kanadai irodalmak
 - 3–4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3–4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2–3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1–2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3–4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3–4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2–3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1–2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1–2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1–2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1–2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1–2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1–2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1–2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2–3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1–2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1–2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1–2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1–2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1–2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1–2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika

2008

1. sz. A második olvasat
- 2–3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1–2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1–2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1–2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1–2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3–4. sz. Boccaccio 700

2013

1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika

2014

1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatistika
4. sz. Szabadkőművéség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok
3. sz. Költői igazságosság
4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcészet
2. sz. Diagrammatológia
3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás
4. sz. Francia színházfilozófia. Mimészis

2023

1. sz. Krimi

HU ISSN 0017-999X



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat

Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Horváth Imre
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter