

Benyovszky Krisztián

A magyar karatéskrimi nyitánya

(Intermediális történetképzés és szomatikus befogadás
T. O. Teas *Öld meg puszta kézzel* című regényében)*

A narratológiából, de akár hétköznapi elbeszéléseink tapasztalataiból is tudjuk, hogy az átélő én és az elbeszélő én véleménye, attitűdje és értékítéletei általában nem egyeznek, s minél nagyobb az időbeli távolság közöttük, annál indokoltabb gyanúval közelíteni az utóbbi nyilatkozataihoz. Mert könnyen előfordulhat, hogy az elbeszélő én utólag vetít bele a múltba olyan dolgokat, amelyek talán meg sem estek, vagy nem éppen úgy és nem pont akkor, s ezért a velük kapcsolatban felidézett érzések és gondolatok hitelességében sem lehetünk biztosak.

Éppen ezért nem kizárt, hogy most – jóllehet szándékolatlanul – én is ezt teszem, amikor egy kamaszkori olvasmányélményem felidézésével kezdem ezt a tanulmányt, sőt – ez a személyes olvasói horizont határozza majd meg mondandóm egész szemléletmódját és a kifejtés stílusát is.

A mai napig emlékszem arra, milyen különleges élményt jelentett számunkra az *Öld meg puszta kézzel* közös, kézről kézre járó olvasása annak idején, 1986-ban (vagy talán 1987 elején). Főként azért, mert amit korábban filmekben láttunk, az egyszer csak olvasható, irodalmi formát öltött, ráadásul egy magyar szerzőnek köszönhetően. Nem került el a figyelmünket a belső címlap hátoldalán szereplő adat (*Tótisz András, 1986), róla azonban semmit nem tudtunk. Jóllehet közép-európai, vagy legalábbis csehszlovákiai viszonyok között nézve a videókorszak elején jártunk még csak, ekkorra már mögöttünk volt néhány meghatározó ázsiai és amerikai harcművészeti filmélmény; Bruce Lee filmjei, saolin kung fut népszerűsítő kínai produkciók, nindzsák, lenyűgöző és vicces karatemesterek, álarcos bosszúállók minden mennyiségben és minőségben (eredeti hanggal, cseh vagy lengyel alámondással). Bruce Lee életéről két magyar nyelvű könyv is megjelent épp akkor, 1987-ben,¹ amely szintén körbejárt közöttünk. Így utólag visszatekintve tehát nagyon

* A tanulmány az Interaktívny hypertextový lexikón literárnej vedy s korpusom klúčových literárnovedných textov (Kulcsszövegek fordítását tartalmazó interaktív hipertextuális irodalomtudományi lexikon) című, 20-0179 számú APVV-projekt keretében készült. Itt jelenik meg először.

¹ PLAVECZ Tamás, PLAVECZ Nándor, *Bruce Lee*, Budapest, Népszava, 1987; LEYER Richard, SZABÓ Julianna, *A kung fu királya*, Budapest, Lapkiadó Vállalat, 1987.

is érthető, hogy miért „kattantunk rá” olyan könnyen erre a regényre, amely egyébként annyira kilógott az Albatrosz-sorozat megelőző kötetei közül.

De volt itt valami más is, s ez az, amiről igazából beszélni szeretnék.

A filmes „előképzettség” ellenére (vagy talán éppen azért) valahogy furcsa volt olvasni a „verekedős” jeleneteket, leírva ugyanis nagyon másképp hatott, mint filmes akcióként; mintha lassúbb, körülményesebb lett volna, s nem is minden volt érthető belőle. Azzal szembesültem, hogy mennyivel nehezebb elképzelni, azaz mozgalmas jelenetsorral alakítani magamban egy-egy küzdelem leírását, mint akkor, ha ugyanezt mozgóképes látvány közvetíti a számomra. Persze mindezt akkor még nem fogalmaztam meg így magamnak, s nem is kerestem az okát. A 12-13 éves átélő én csak regisztrálta a nehézséget és az élmény másságát (pergős akció helyett nehézkesség), s lapozott tovább. Lapozzunk hát mi is.

A „mi” itt királyi többesként értendő, és az átélő ént is magában hordozó elbeszélő én búvik meg mögötte, aki most, több mint harminc év múltán ered a nyomába annak, mi volt e kizökkentő hatású olvasói élmény hátterében. Ahogy a névmás, úgy a jelen idő sem veendő komolyan az előző mondatban, csak afféle retorikai fordulat, hiszen már utánajárt a dolognak, s ennek az önelemző emlékezésből kinövő filológiai nyomozásnak a (rész)eredményeiről készül beszámolni éppen. S ezért most regisztrert is vált, ami viszont nem jelenti azt, hogy elhagyja e személyes érintettség által meghatározott vizsgálódási perspektívát, s időnként ne engedné szóhoz jutni az átélő ént is.

Ütős belépő

T. O. Teas regényének olvasója már az első mondatokat követően egy pusztakezes küzdelem kellős közepén találja magát. In medias res – minden felvezetés és az előzmények ismertetése nélkül veszi kezdetét a két álarcos és az Azato nevű férfi kemény és kíméletlen összecsapása. Nem közönséges utcai bunyóról van szó, ez rögtön nyilvánvaló, hanem kivételes képességekkel bíró harcművészek néznek farkasszemet egymással és – hogy stílusos legyenek – egyúttal a halállal is. Egész mozgásukon látszik ez, az ütések és rúgások kivitelezési módján, a támadás és védekezés gesztusain egyaránt. Persze mindez a nyelvi közvetítés módjának köszönhető: a leírás szakszerűségéből ugyanis az szűrhető le, hogy a szerző minden valószínűség szerint közelről ismeri a karate világát (ezt akkor mi, internet híján, nem tudtuk):

A két álarcos a sövény mögül lépett ki. Azato megtorpant, majd lassú léptekkel továbbsétált a kapu felé. Az álarcosok puhán és magabiztosan mozogtak. Egyik elállta az utat, a másik kissé távolabbról Azato háta mögé került. A lámpa alá érve mindhárman megmerevedtek egy pillanatra, s kezdetét vette a fenyegető, néma rituálé. [...] Azato kivédett két ütést,

és körívrúgással válaszolt. Arca eltorzult, amikor sípcsontja az ellenfél könyökét találta (...) Tenyérrel védett, és most az ő ellentámadása talált. A bütykös ököl iszonyatos erővel vágódott a bordák közé [...] Azato ismét hátrított, és újra függőleges öklütéssel válaszolt. Kemény alkaros védés térítette el kezét, és rögtön érkezett a hátsó-ökölcsapás. Azato félrekapta fejét, kifordult, és rúgott. Fordított körívrúgás sarokkal a vesére. [...] a lábak, öklök, testek, könyökök, térdek, acéllá edzett ujjhegyek valahol félúton találkoztak. Aztán visszapattantak: az álarcos mély küzdőállásba, öklét ütésre emelve, Azato pedig lassan, puhán összerogyva.²

Feszés, akciódús kezdés, célratartó, ökonomikus stilizáció, majd a jelenetet lezáró váratlan fordulat. Ha nem a borító hátlapján írottak ismeretében kezdtünk bele az olvasásba (ami sajnos kevésbé valószínű), csak a verekedés végén derül ki a számunkra, hogy egy film, mégpedig egy harcművészfilm frissen felvett jelenetébe cseppentünk bele. Tehát nem olvasók, hanem nézők – egy regénybe ágyazott karatefilm nézői – voltunk eddig, csak éppen nem tudtunk róla. „Ennyi!” – hangzik el az operatőr szájából a befejezést jelző instrukció. Majd rögtön utána jön a fordulatszerű tragikus felismerés: mégis egy valós, nem pedig megjátszott, előre begyakorolt küzdelemnek voltunk a tanúi, mert a mozdulatlanul fekvő Azatot hiába szólongatják a stáb tagjai; meghalt: „Aztán a hátára fordították a testet, látták az eltorzult arcot, a betört gégét, és hívták a rendőrséget.”³

Nem kell tehát sokat várni a gyilkosságra, három oldal után már adott a krimik kötelező szereplőinek konstellációja: az erőszakos halál áldozata, az ismeretlen tettes és az annak nyomába eredő – jelen esetben – profi detektívek. Merthogy mindjárt három is van belőlük, rájuk azonban még egy kicsit várni kell, ők már némi előkészítést követően lépnek csak színre. Az idős, alacsony és szikár Demura, kollégája, Enoda, mindketten a kerületi kapitányságról, és a gyilkossági csoport fiatal, ambiciózus nyomozója, Cujama.

De ez az expozíció a bűntény ábrázolásán túl a történet egészére nézve is kulcsfontosságú jelenségre irányítja rá a figyelmet: a valóság és fikció közti határok elbizonytalanodására, közelebbről pedig a valóságszerű film és a filmszerű valóság kiazmusszerű egymásba játszására. Ami egy fokkal még összetettebbé válik akkor, amikor a következő fejezetben kiderül, hogy egyrészt Azato ebben a filmben egy *színészt játszott*, „aki fölveszi a harcot egy kábítószercsempész-bandával”,⁴ másrészt pedig, hogy – miként az sejthető – támadói csak *eljátszották* vagy inkább *megjátszották* a filmbéli álarcosok szerepét (a valódi színészeket eszméletlenül, megbilincselve és felpeckelt szájjal találják meg a rendőrök a bokrok mögött).

²T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, Budapest, Magvető, 1986, 5–7.

³Uo., 7.

⁴Uo., 18.

Krimikód

A valóság és a filmes, illetve filmszerű fikció közötti interferencia végighúzódik a regényen, s nemcsak a tragikus kimenetelű filmforgatás ügyében érintettek kapcsán kerül elő újra és újra, hanem a többi szereplő látásmódját és ábrázolásmódját is meghatározza. A leginkább Cujama nyomozóét, aki folyamatosan hangot ad (általában gúnyos vagy indulatos tónusú szabad függő beszéd formájában) saját kultúrájának érték- és szokásrendje iránti fenntartásainak és elégedetlenségének. A férfi az egyéves amerikai ösztöndíj után valamelyest már elidegenedett a japán életforma és gondolkodásmód számos elemétől, beleértve a rendőrségi munkát szabályozó előírásokat és a hallgatólagos udvariassági gesztusokat is, melyek közül sok mindent felesleges nyűgnek, hátráltató körülménynek érez. Nem tud maradéktalanul feloldódni a ráosztott szerepekben, kénytelen ugyan játszani őket, de közben kívülről is látja önmagát, s szeretne szabadulni a szűkös keretekből: „Cujama ott Amerikában jött rá, hogy náluk szegény elnyomott anyja a ház ura. *Színház ez az egész, ahol neki is el kell játszania a szerepét.*”⁵ „Olyan vagyok, *mint aki japán hivatalnokot játszik egy amerikai filmvígjátékban.* De azért mosolyra rántotta az arcát, és hajlongva közeledett. Érezte, hogy *túljátssza a szerepét.*”⁶ (Mindkét kiemelés: B. K.) Gyakran viszonyítja magát amerikai bűnügyi filmekből ellesett szereplőkhöz („Ha csak egyszer a keresztnevéen szólíthatná a Főnök urat, mint a lezser, rágógumis, whiskyt védelő detektívek haverkodó főfelügyelőiket azokban *a nyavalyás amerikai krimikben.*”⁷ [Kiemelés: B. K.]), vagy látja magát ezek tipikus jeleneteiben: „Megérkeznek szirénázva, csikorgó gumikkal, a kordon tisztelettel szétválík előttük, és ők határozottan, mint akik tudják, mit akarnak, a holttest körül szorgoskodó kis csoporthoz lépnek. Egész eddigi rendőrpályája alatt *boldog lett volna, ha egy ilyen mozijelenetben szerepelhet.* Most nem volt az.”⁸ (Kiemelés: B. K.) És új, váratlan helyzetekben is a krimifilmekből merít inspirációt: „Cujama bemutatkozott. És *megpróbált egykedvű, magas rangú zsarunak látszani,* akinél mindennapos, hogy olyan maffiózó kinézetű amerikai hallgat ki, akire három gorilla vigyáz.”⁹ (Kiemelés: B. K.) Ezt a kultúrakritikai attitűddel átítatott, vágyképekben megtestesülő szerepjátékát olykor a narrátor is ironikusan reflektálja: „Intett, nehogy elinduljon a kocsi, mielőtt odaér, és futni kezdett. Néhány lépés után rájött, hogy méltóságteljesebben kellene megérkeznie. Lassított, de ekkor az villant az eszébe, mit gondolnak róla, hogy ilyenkor sétál. A fenébe – gondolta. – Most az egyszer én vezetem a nyomozást, és teszek

⁵ Uo., 57.

⁶ Uo., 8.

⁷ Uo.

⁸ Uo., 136.

⁹ Uo., 95–96.

a méltóságra. – És kisportoltan, vidáman futásnak eredt, *egy amerikai magándetektív sem csinálta volna különben.*”¹⁰ (Kiemelés: B. K.)

Demura, az ügybe bekapcsolódó másik nyomozó, aki a regény valódi főszereplőjévé válik, s a szerző további három regényében tér majd vissza,¹¹ homlokegyenest az ellentéte az izgága, kritikus indulatoktól fűtött Cujamának. Hatvanas éveiben járó, tapasztalt nyomozó, öltözéke és viselkedése egyaránt arról árulkodik, hogy a hagyományok és szokások maradéktalan tisztelője. Mielőtt első, feszültségektől sem mentes találkozásukra sor kerülne, mi, olvasók, már kapunk róla egy előzetes, vázlatos portrét, ezért előnyben vagyunk a gyilkossági csoport nyomozójával szemben, aki csak a látszat alapján ítél. Ő csak egy kopott civilruhás rendőrt lát,¹² akit „nyugdíj előtt álló kegydíjas fullajtár”-nak¹³ néz, s a vele szemben tanúsított közömbösség és a lekezelő hang hallatán¹⁴ „vékony, aszott kis majom”-nak bélyegez magában, gúnyolódva rosszul szabott öltönyén és félrecsúszott nyakkendőjén.¹⁵

Ekkor még nem tudja, hogy e számára nevetséges és szemtelen kisöreg „minden évben magától a rendőrfőnök úrtól kap üdvözlő lapot”,¹⁶ s hogy a merengő tekintet és a törékenynek látszó külső mögött micsoda fizikai és lelki kondíció rejtőzik: „a múltkor is egyedül hozott be három késes suhancot. [...] Valaki egyszer tanúja volt, hogy néhány évvel ezelőtt tíz emeletet szaladt föl a lépcsőn, amikor nem volt türelme megvárni a liftet, és még csak nem is lihegett utána. Valaki egyszer találkozott vele a szomszéd fürdőben, és azt mesélte, hogy az öreg teste csupa izom. Valaki egyszer kávézás közben leverte a csészét, és Demura, aki onnan egy méterre ült, elkapta a porcelánt néhány centivel a föld előtt.”¹⁷ A figura ilyen szempontú beállításának, tehát a megtévesztő látszatra rácafoló képességek kivételességének megvan a hagyománya a bűnügyi történetek és filmek világában. Hogy csak a számomra legnyilvánvalóbb alakpárhuzamra utaljak: Demura lötyögő, gyűrött öltönyében¹⁸ és féltve őrzött régi-módi Austinjában nem nehéz felismerni Columbo hadnagy gyűrött ballonkabátját

¹⁰ *Uo.*, 22.

¹¹ T. O. TEÁSZ, *A kard élen*, Debrecen, Szerzői magánkiadás, 1988; Uő, *A thai lány*, Debrecen, Magánkiadás, 1990; Uő, *A Nap Szamurájai*, Debrecen, LAP-ICS Könyvkiadó, 1996.

¹² *Uo.*, 14.

¹³ *Uo.*, 15.

¹⁴ „Minket riasztottak telefonon. Kijöttünk, mert ez a dolgunk. De maga hogyan került ide fiacskám?” (*Uo.*) – veti oda neki Demura provokatív éllel, amikor Cujama megpróbálja átvenni az ügyet és kivonni belőle a kerületi őrszoba két nyomozóját.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*, 11.

¹⁷ *Uo.*, 11–12.

¹⁸ „Demura saját öltözkékre gondolt, s magában elmosolyodott. Még ez a rendes öltöny is, ami pedig a próbababán remekül festett, úgy áll rajta, mintha mosás helyett egy tehénnel rágatták volna meg, és a vasalógépet egy arra járó úthenger pótolta volna.” *Uo.*, 37.

és patinásan ütött-kopott Peugeot kabrióját. Sajátos vezetési stílusa,¹⁹ a kikérdezések udvariassága és az adatok rögzítéséhez használt olcsó jegyzetfüzetek²⁰ pedig tovább erősítik kettejük hasonlóságát.

Amíg nem látja őt verekedni, Cujamát egyáltalán nem hatja meg az a tény, hogy főnöke Demurát harcművészeti szakértőként vonja be a nyomozásba: „tolakodó, kellemtelen fráter, aki isten tudja hogyan lehet szakértő bármilyen sportban is.”²¹ Az ellen-szenv nem csak a személynek szól. A tízéves kora óta edző Demurával szemben, aki számára a karate ősi harcművészet és életfilozófia is egyben, Cujama „volt az a japán, aki sohasem űzött semmilyen küzdősportot. Egyetemista korában baseballlozott, és amikor ösztöndíjjal az Államokban járt, az ottaniak alig akarták elhinni, hogy Japánban ez a legnépszerűbb sport, megelőzve a dzsúdót, a karatét és a vívást.”²²

A Demura–Cujama páros a kontrasztos karakterrajz klasszikus példája. A regény kettejük egymáshoz csiszolódását mutatja be, azt, ahogyan a gúnyos, lenéző attitűd a fiatal nyomozó részéről fokozatosan elfogadássá, elismeréssé, majd őszinte tiszteletté változik át a közös nyomozás végére,²³ Demura pedig a bosszantó színészi allűrök mögött meglátja a másokban a tehetséget.²⁴

Háromjuk közül Enoeda a legkevésbé különleges és a legkevésbé rokonszenves figura. Kezdetől fogva sajátjaként kezeli az ügyet, amire fontos kitörési lehetőségként tekint. Ezért reagál ingerülten Demura felajánlására, aki a halálos ütés hallatán dönt úgy, hogy elkíséri őt a tetthelyre. „Magának négy éve van a nyugdíjig, magának már mindegy, de nekem még tizenöt van hátra, és nem akarok ezen a vacak őrszobán megrohadni.”²⁵ Miután Demura is belefolyik az ügybe, megpróbálja őt a háta mögött befeketíteni. Félig titokban magánnyomozásba kezd, s az eredményeket önként (de nem minden hátsó szándék nélkül) osztja meg Cujamával. Nyomozói kvalitásait illetően azt olvassuk róla, hogy „nem volt különösebb rendőртеhetség, de elég régen dolgozott ahhoz, hogy átitassa a rutin. Húsz év gyakorlattal az ember gondolkodás nélkül tudja, mit kell tennie. [...] Konkrét dolgoknak utánanézni, talpalni, kérdezni, csöndesen, udvariasan, fáradhatatlanul,

¹⁹ „Mindenki csodálkozott, hogy milyen rosszul vezet. Egy nyolcadik danos mester, aki másodpercek törtérsze alatt tud dönteni, akinek a reflexei átlagon felüliek, aki megtanulta, hogyan kell egyszerre több irányba figyelni! Igen, mindezek ellenére Demura rosszul vezetett, és ezt tudta is magáról. De az autója legalább jó volt. Igazi Austin, szép, régi angol kocsí.” *Uo.*, 157.

²⁰ „Demura formálisan meghajolt, majd olcsó jegyzetfüzetet és reklámgolyóstollat vett elő.” *Uo.*, 16.
„Enoeda tudta, hogy kollégájának fél íróasztala ilyen telejegyzetelt füzetekkel van megtömve.” *Uo.*, 17.

²¹ *Uo.*, 30.

²² *Uo.*, 73.

²³ „Az ajtó előtt búcsúztak el. Cujama mélyen, szertartásosan és őszinte tisztelettel hajolt meg. Talán csak egy kicsit rontotta el a hatást, hogy Demura ezúttal melegen kezét nyújtott.” *Uo.*, 220.

²⁴ „Demura mély érdeklődéssel figyelte, amint a fiatalemberről egy pillanat alatt eltűnik mindenféle színészkedés, magamutogatás, s csak kíváncsiság, feszült figyelem marad az intelligens arcon. Lehet, hogy nem csak az apja nevét, pénzét, befolyását örökölte a fiú, hanem a tehetségét is?” *Uo.*, 70.

²⁵ *Uo.*, 14.

ez az ő világa, ezt tessék utána csinálni!”²⁶ Mégis ő lesz az, akinek először sikerül a gyilkos közelébe jutnia, ami viszont végzetesnek bizonyul a számára.

A szerző tehát három elég különböző jellemű és munkamódszerű nyomozót s ezáltal három önálló cselekményszálát indít útnak, amelyek aztán csakhamar keresztezik egymást. A különböző kútfőkből szerzett információk már a nyomozás első szakaszában együttműködésre kényszerítik az egymással versengő szereplőket. Azt talán túlzás volna állítani, hogy a rendőrségregény (police procedural) korai magyar darabjával van dolgunk, annyiban azonban mégis ezt a műfaji mintázatot követi a szöveg, hogy a tényleges, hivatalos rendőrségi munkába enged betekintést, s a Nagy Detektív kivételes egyéni szellemi teljesítménye helyett a kooperatív csoportmunkát mutatja fel hatékonynak. A saját szakállára nyomozó Enoeda halála is ezt bizonyítja. További hasonlósága a regénynek az említett alműfajjal az, hogy a nyomozók magánéletét is fel-felvillantja néhány jelenetben.

A történetben egyformán szerepet kap a dedukció és az akció is. Mindhárom nyomozó adatokat gyűjt közvetlen (kihallgatások) vagy közvetett módon (dokumentumok olvasása), amelyekből aztán következtetéseket vonnak le, mindeközben viszont valós életveszélynek vannak kitéve. Ennek köszönhetjük a regény emlékezetes verekedési jeleneteit. A tettes leleplezése és letartóztatása viszont már a harcművészfilmek bevett zárópaneljét követi (az átélő én itt bizonyára elismerően bólogatott) – Demura hívja ki a gyilkos karatemestert egy mindent eldöntő küzdelemre: „Ha te győzöl, elfelejtjük a neved is. Ha én győzök, beismerő vallomást teszel. Ha pedig nem vállalod a harcot, ami meglepne, átadom a gyilkossági csoportnak az ügyet. Majd ők keresnek bizonyítékot.”²⁷

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a regényben szerepel még egy negyedik nyomozó is: maga Johnny Azato, aki utolsó filmjében azt vette a fejébe, hogy leleplez egy valódi bűnszövetkezetet. A kizárólag általa írott, menet közben készülő forgatókönyvet saját nyomozásának eredményeire alapozta, s alig álcázott módon szötte bele a film cselekményébe az érintett helyszíneket és személyeket. S ez okozta a vesztét. „Azato a kalandfilmeselek sablonjai szerint nyomozott. De miért tartaná be az élet ezeket a sablonokat”²⁸ – morfondíroz magában Cujama a megvilágosodás előtti pillanatokban, azután, hogy a torzóban maradt forgatókönyv útmutatásait követve végigjárta a színész „nyomvonalát”. A nyomozót játszó színész, aki valóban is nyomozott, s egy őt követő valódi nyomozó, aki gyakran képzeleli magát színésznek – újabb példája ez a történetet átszövő, ironikus hatású tükröződéseknek és kereszteződéseknek fikció és valóság között.

²⁶ *Uo.*, 84.

²⁷ *Uo.*, 200–201.

²⁸ *Uo.*, 204.

Karatekód

A 3. fejezetben a rendőrök és a stáb néhány tagja megnézik a vetítőteremben a gyilkos-ságot rögzítő filmfelvételt. A szerző így újrátssza, azaz sűrített formában, önidézetekkel és kisebb stilisztikai átalakításokkal újrameséli a nyitójelenetet. Mégpedig úgy, hogy ebbe a szintén *in medias res* induló és továbbra is szakszerű leírásba már belekomponálja Cujama és Demura nézőpontját és eltérő érzelmi reakcióit is. Az előbbi a felvétel láttán elborzad: „*hányingere lett az izgalomtól. Valódi ember valódi halála volt a filmen,* és a fiatal rendőr most döbbsen rá, hogy neki ennek a szörnyűségnek a kiagyalóit kell elfogni, és nem egy elvont játékban megtalálni az X-et.”²⁹ (Kiemelés: B. K.) Az utóbbi viszont a halálos fenyegetéssel tisztában levő karateszínész és a gyilkos mozgását figyelő elsősorban, s ebből von le fontos, a nyomozást előre vivő következtetéseket. „Demura szomorúan nézte a jelenetet. Láta a félelmet Azato arcán, az elhatározást, hogy legyőzi önmagát, ahogy nyilván megtette már nemegyszer. Láta, hogy a színész most nem szép trükkre, látványos fogásra készül, hanem a távolságot becsli, a tempót keresi, várja a pillanatot, amikor egy hatalmas harci kiálltással az ellenségre vetheti magát, hogy felmorzsolja és megsemmisítse.”³⁰ (Kiemelés: B. K.) Korábbi megjegyzéseiből tudjuk, hogy Demura nem volt nagy véleménynyel az áldozatról, saját bevallása szerint nem is hallott róla korábban („Karateszínész? Micsoda gyerekes dolog...”³¹). Most azonban változni látszik az attitűdje: „amikor látta, hogyan szánja el magát Azato az utolsó összecsapásra, *összeszorult a szíve*. Lehet, hogy tévedett?”³² (Kiemelés: B. K.) Úgy véli, ha Azato a gyilkos szándékkal nem is volt tisztában, azt tudnia kellett, hogy „meg akarják verni, meg akarják alázni”, és hogy „nem az ő két kaszkadőre fordult ellene”.³³ Demura tehát éles szemmel veszi észre az átmenetet filmes fikcióból valós akcióba, és a támadó stílusát is magabiztosan azonosítja be: „Hagyományos okinavai karatét csinál, suri ágból. És... nagyon jó.”³⁴ Olyan valakit kell tehát keresniük, vonja le belőle a következtetést, akinek a karate nem sport, hanem fegyver:

²⁹ *Uo.*, 59. Ez egészen sajátos értelmet kölcsönöz David Bordwell azon megfigyelésének, hogy a közönséget felvillanyozó hongkongi akciófilmekben a nyaktörő és felettébb kockázatos kaszkadőrmutatványoknak köszönhetően „a kamera valóságos veszélyt filmez”. David BORDWELL, *Mozgás és érzelmekifejezés: Az akciófilm művészete*, ford. TÓTH Andrea, PÓLYA Tamás = *A hongkongi film. Válogatott tanulmányok: Történetek, műfajok, szerzők*, szerk. PÓLYA Tamás, STÖHR Lóránt, Budapest, L'Harmattan, 2022, 85–125, 100.

³⁰ T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, 59.

³¹ *Uo.*, 13.

³² *Uo.*, 61.

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*, 62.

Mindenki azt találja meg a karatéban, amit keres. Azato meg a barátja megélhetést talált. Van, aki testedzést, van, aki önvédelmet, van, aki sportot.

- És a gyilkos?
- Fegyvert.³⁵

A karate szerepe a regényben központi jelentőséggel bír, ennek átfogó bemutatása önálló tanulmányt igényelne, s a harcművészetek világában és annak szakirodalmában való kellő szintű jártasságot feltételezne. A magam részéről csupán arra vállalkozhatok, hogy utalok a jelenség komplexitására, majd ennek hátterében egy nyíltabb filmes és egy burkoltabb referenciális utalásháló alkotóelemeire világítok rá.

A karate mibenlétéről, kulturális és filozófiai beágyazottságáról, a stílusok és iskolák sokszínűségéről, az ősi harcművészetként felfogott és a sportként űzött karate közti ellentétes felfogásokról éppúgy szó esik, mint a nyugati recepció egyoldalúságáról, a populáris kultúra, mindenekelőtt a kosztümös vagy modern környezetben játszódó filmek karateképeinek leegyszerűsítéseiről és torzításairól. „Egész Ázsia tele van helyi harcművészetekkel, amit az idegenek mind karaténak neveznek.”³⁶ Cujama karatekönyvekből próbálja pótolni hiányzó tudását, Demura vegyes színvonalú karateújságokat böngészik. Láthatunk karateedzést, a küzdelmet megelőző meditációt, konyhában végzett formagyakorlatokat, rögtönzött utcai verekedést és halálos kimenetelű vagy súlyos sérülésekkel járó küzdelmeket is. A rövid terjedelem ellenére az olvasó elég sok mindent megtudhat erről a világszerte népszerű japán harcművészetről, s mindezt nem szájbarágósan kapja meg. A kultúrák közvetítés és a harcművészet népszerűsítése³⁷ ugyanis természetes módon integrálódik a bűnügyi szűzsébe. Hiszen mind a három alapvető szerepkör érintett ebben: az áldozat (Johnny Azato), a nyomozó (Demura) és a gyilkos egyaránt karatemester. A cselekményt ráadásul a szerepcserék dinamikája jellemzi: az áldozat korábban nyomozott (először filmben, majd a valóságban is), a gyilkos később áldozattá válik, a nyomozó pedig (majdnem) gyilkossá.

Johnny Azato karaktere, életrajza és filmes karrierje több tekintetben is Bruce Lee élettörténetét és filmjeinek világát idézi meg. A valós és kivételes harcművészi képességekre alapozott színészi játékuknak köszönhetően már életükben legendává váló hírességekről van szó. Azato poszttere, „amin a színész félmeztelenül, hatalmas rúgással

³⁵ Uo., 64.

³⁶ Uo., 90.

³⁷ Fontos is utalni azokra a népszerűsítő könyvekre, amelyeket a szerző saját neve alatt írt, illetve társszerzőjük volt: TÓTISZ András, GULYÁS Péter, KONCZ János, *Karate*, Budapest, Sportpropaganda Vállalat, 1980; TÓTISZ András, GULYÁS Péter, *Karate, a legendák sportja*, Budapest, Sportpropaganda Vállalat, 1983; TÓTISZ András, *Jádegyűrű-lépéses mandarin-kacsa rúgás*, Budapest, Móra, 1984; TÓTISZ András, SAS István, *Karate-földön*, Budapest, Sportpropaganda Vállalat, 1986.

szele a levegőt”,³⁸ egyértelműen Bruce Lee filmes ikonná váló figuráját idézi meg.³⁹ Mindketten megszállottjai nemcsak az általuk művelt harcművészetnek,⁴⁰ hanem a filmes munkának is. Precízen, a legapróbb részletekig kidolgozott és látványos koreográfia jellemzi filmjeiket. Azato felesége is amerikai, és szintén Lindának hívják, mint Bruce Lee-ét (Linda Emery). Utolsó filmjét, a *Halálos játszmat* (*Game of Death*) Bruce Lee korai halála miatt nem fejezhette be, de helyettesítő színésszel és a korábban felvett jelenetek felhasználásával öt évvel később (1978) azt mégis elkészítették, és bemutatásra is került. A regénybéli filmstúdió szintén úgy dönt, hogy Azato halála ellenére is leforgatja a filmet, amihez szerződött is egy másik karateszínész.⁴¹ A hasonlóságot a filmcímek áthallásai is erősítik: Azato első filmje, amivel befutott, az *Utolsó ököl*, a tragikusan félbe maradt utolsó pedig a *Fehér Sárkány* címet viseli.⁴² Ezentúl a regény bizonyos cselekményelemei egyes Lee-filmek sztorijára is rájátszanak. A *Halálos játszma*ban Lee a maffia által zaklatott színészt (!) alakít, akinek azzal sikerül félrevezetnie rosszakaróit s ezáltal helyzeti előnyhöz jutnia, hogy készülő filmjének forgatása közben eljuttatja saját halálát! A *Sárkány útjában* (*The Way of the Dragon*, 1972) a maffiafőnök pénzért bérel fel egy erre kapható karatemestert (Chuck Norris), hogy pusztá kezű küzdelemben – megalázó módon – ölje meg Tang Lungot (Bruce Lee), akit addig nem sikerült sem megfélemlítenie, sem megveretnie. Ugyanez történik a regényben is, csak éppen itt a jó oldalon álló hős alulmarad. És persze arról sem szabad megfeledkezni, hogy a lenyűgöző fizikumú és a legyőzhetetlenség nimbuszával övezett Bruce Lee 32 éves korában bekövetkezett váratlan halála sokáig rejtélyt jelentett a szakemberek számára is,⁴³ ami a legkülönfélébb összeesküvés-elméleteken alapuló magyarázatok elburjánzásához járult hozzá. Ezek egyike volt az, hogy a színészt a kínai alvilág ölette meg.

Öszintén szólva nem emlékszem, hogy mindez annak idején, az első olvasás alkalmával mennyire vált nyilvánvalóvá számomra/számunkra. Csak feltételezem, hogy

³⁸ T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, 15.

³⁹ Ehhez hasonló poszter a kamaszkori átélő én falán is ott díszelgett.

⁴⁰ A témában kevésbé járatosok kedvéért jegyezzük meg: Bruce Lee nem a karate, hanem a Kung Fu mestere volt, annak is egyik ágából, a Wing Chunból kiindulva s azt más stílusok elemeivel ötvözve (boks, Judo, Jitsu, vívás) dolgozta ki saját harcművészeti stílusát, a Jeet Kune Dót.

⁴¹ Az új karateszínész – Azatától merőben elütő – harcstílusának vicces akrobatikája Jackie Chanre s filmjeinek látványos, mutatványjellegű, ugyanakkor komikus elemekkel is megtűzdelt koreográfiájára emlékeztetheti az olvasót. A magát önironikusan csak „karatebohóc”-nak tituláló Takasi a hőstípus kimerülésével indokolja, hogy ő kapta meg Azato szerepét: „A közönség megunt a harcos karatést, mint ahogy Johnny előtt az izomembert. Most jön egy bohóc, és egy ideig tartja magát, aztán majd ki tudja, mi kell fűszernek.” T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, 164.

⁴² Az előbbi Bruce Lee második hongkongi filmjének, a *Tomboló ököl*nek (*Fist of Fury*, 1972), az utóbbi pedig utolsó befejezett filmjének, a *sárkány közbelépnek* (*Enter the Dragon*, 1973) a címére rímel.

⁴³ „A Kelet-ázsiai (sic!) küzdőművészetek mindmáig legnevesebb alakjának halálát krimi sejtető misztikumok övezik” – olvasható *A kung fu királya* című, korábban már hivatkozott magyar népszerűsítő életrajzi könyv hátoldalán.

igen, az akkori, általánosnak mondható Bruce Lee iránti rajongás közepette minden valószínűség szerint felfigyeltünk ezekre az egyébként elég szembetűnő párhuzamokra.

A fentiektől egy fokkal rejtettebb párhuzamok is végighúzódnak azonban a szövegben, ami csak most, a harmadik olvasás alkalmával világosodott meg előttem (hat éve, amikor másodszor olvastam a könyvet, még nem fogtam gyanút). Kezdődött minden az első kiadás borítóján szereplő karatékával: kíváncsi voltam, kicsoda az illető. A kép alapján – a világháló segítségével hívva – sikerült beazonosítanom Toru Yamaguchi kilenc danos Shotokan karatemestert. A sikeren felbuzdulva tettem még egy próbát: hátha a Johnny Azato név is jelent valamit ebben a kontextusban. Így jutottam el Anko Azato (1827–1906) okinavai karatemesterhez, aki a Shotokan irányzat és egyúttal a modern karate megalapítójaként tisztelt Gicsin Funakoshi tanítómestere volt. És aztán szép sorjában szinte mindegyik szereplőről kiderült, hogy névrokonság fűzi valamely jelentős karatemesterhez. Enoeda nyomozó Keinosuke Enoeda (1935–2003), Kaze rendőrfőnök Taisi Kase (1929–2004), Sirai karatemester, akivel Demura konzultál a lehetséges gyanúsítottakat illetően, Hiroshi Shirai (1937–2024), a filmrendező és operatőr, Yamamoto Katsuh Yamamoto (1938–2017), s – egy spoileres információval zárva a sort – a gyilkos karatéka Macumura pedig Sókun Matsumura (1809–1899) mester nevét visszhangozza.

Tótisz András tehát következetesen – feltételezem a hódolat jeleként – olyan nevekkel látta el hőseit, akik a karate történetének s elsősorban az általa is képviselt és gyakorolt Shotokan irányzatnak a fénylő csillagai voltak. Egyrészt a régmúlt legendás, iskolateremtő mesterei, másrészt a könyv megjelenése idején élők, akikkel a Shotokan Karate International magyarországi szervezetének megalapításában részt vevő szerző valószínűleg személyes kapcsolatban is állt.⁴⁴

Érdekes, hogy egyedül a később sorozathőssé váló Demura neve kapcsolódik egy másik irányzat, a Shito Ryu és a kobudo (fegyverekkel vívott okinavai harcművészet) neves képviselőjéhez, Fumio Demurához (1938–2023), aki nemcsak mesterként, hanem

⁴⁴ Egy interjúban azt nyilatkozta: „Karatét tanítottam hosszú éveken át. Én hoztam létre a Shotokan Karate International magyarországi szervezetét, és én hívtam meg először hazánkba a szervezet legendás vezető mesterét, Hirokazu Kanazawát.” Az idézet pontos helyét az online forrás sajnos nem közli: *Meghalt Tótisz András csikung mester*, <http://fightermagazin.hu/meghalt-totisz-andras-csikung-mester/> (2013. 06. 09.) [Utolsó hozzáférés: 2023. 06. 01.] (A webhely 2025. május 2-án már nem volt elérhető. A szerk.) Tóth Miklós sensei így emlékszik vissza a szervezetalapításra: „Az 1987-es év végén néhány lelkes karatés kiutat és hosszú távú fejlődési lehetőséget keresett az akkori rendezetlen magyarországi karatés állapotokból. Különböző, eredményes tárgyalások után megalapították (az akkori lehetőségeknek megfelelően első körben sportegyesületként) a Shotokan Karate-do International magyarországi szervezetét 5 egyesülettel. Az alapítók: Fridrich György, Kozma Erzsébet, Nádas Kornél, Tóth Miklós, Tótisz András, Zsolt Péter, valamint a sajtó részéről Sas István voltak. A szervezet elnökének Nádas Kornélt választották.” Tóth Miklós, *A kezdetektől napjainkig*, http://www.skih.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=5 [Letöltés: 2025. május 2.]

karateszínészként és kaszkadőrként vált világhírűvé. Ő volt többek között *A karate kölyök* (The Karate Kid, 1984) Mijagi mesterét alakító színész (Pat Morita) dublőrje, s maga Bruce Lee is vett tőle nunchakuórákat. Látok abban némi iróniát a szerző részéről, hogy épp azt a szereplőjét ajándékozta meg ezzel a névvel, akinek – miként azt már említettem – lesújtó véleménye volt a harcművészet szórakoztatóipari kiadásáról.⁴⁵ Demura egyébként a Shotokan azon ágához tartozott (sotókai), amely ellenezte a sportversenyszerű karateküzdelmet: „Egy ideig, amíg az idős Egami mester élt, a sotókai dodzsót látogatta. Itt ugyanazokat az elveket vallották: a karate nem versenyre való, mert a verseny veszélyes, és kiöli a tanulókból a tiszteletet. Az ember nem azért építi föl a tudását, hogy bárhol, bárkinek mutogassa.”⁴⁶ Az eddig elmondottak után nem lesz meglepő, ha elárulom, hogy az említett mester valós személy volt: Shigeru Egami (1912–1981).

Hozzáteszem, az írói névadás „karatés kódoltsága” a nyolcvanas évek közepén, a világháló kínálta szöveges és képi archívumok híján aligha válhatott általánosan ismertté. Csak azoknak tűnhetett föl, akik karate történeti ismeretekkel rendelkeztek, vagy maguk is a karate gyakorlói voltak valamilyen emeltebb szinten. Mint ahogy azt is csak a karatéban jártas olvasók tudták-tudják igazán értékelni, amikor a gyanúsítottak körének szűkítése kapcsán valódi, akkor még élő karatemesterek nevei is felbukkannak egy beszélgetésben (Ojama, Kanazawa).⁴⁷

Filmes krimikód

Tótiusz András viszonylag korán felismeri a bűnügyi regények intermediális irányú kiterjesztésének vagy keretezésének szükségességét vagy legalábbis a benne rejlő figyelemfelhívó és hatásfokozó potenciált. Nevesül azt, hogy a filmmel mint konkurens médiummal való versengés helyett inkább profitálni kell annak népszerűségéből, mégpedig az irodalom saját közegébe történő bevonása révén. Ez a „bevonás” egyaránt jelent említést és utánpótlást is: a regény együttesen mutatja fel az intermediális referencia két formájának, a tematizációnak és az imitációnak a jegyeit.⁴⁸ Egyfelől említ filmeket, leír és jellemez filmjeleneteket,

⁴⁵ Demura számára a karate harcművészet és életforma, és nem fér össze sem a filmes szórakoztatás, sem a szövetségekbe tömörülő versenyzés világaival: „Hányszor érezte, hogy egy kanál vízben megfojtaná azokat, akik üzletet csinálnak a karate névből, a hamis mestereket, a tisztségviselőket, a profi verekedővé vált versenyzőket, vagy akár Azatót is, akinek karateruhás vagy félmeztelen plakátjaival tele volt a város.” T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, 61. Szerinte „a versenyek, újságok, filmek prostituálják az ősi művészetet.” *Uo.*, 89.

⁴⁶ *Uo.*, 60.

⁴⁷ *Uo.*, 108.

⁴⁸ Itt Werner Wolf intermedialitás-elméletének fogalmait használom. Míg a tematizáció esetében csupán egy másik médium, illetve egy abba tartozó konkrét műalkotás említéséről vagy rövid leírásáról van szó, addig az imitáció úgy referál az idegen médiumra, hogy annak jellegzetes kifejezőrendszerét, specifikus

hősöket és színészeket, miközben beavat a filmkészítés és a filmforgalmazás kulisszatitkaiba, másfelől a filmszerű ábrázolásmód bizonyos jegyeit is felmutatja. Így irányoz elő egy *intermediális hangoltságú olvasásmódot*, melyben a megjelenés idején népszerű karatefilmek világa afféle támogató, élménykiemelő háttérként funkcionál(hatott).⁴⁹ Ennek köszönhető, hogy az olvasót lépten-nyomon a déjà vu érzése fogja/fogta el, ami a népszerű panelek újrafelismerésének élményéből fakadt.⁵⁰

Azonban mint minden médiumközi utánpótlás, ez is csak bizonyos határok között „működőképes”. A regény ugyan ráhagyatkozik és rá is játszik az ázsiai harcművészfilmek hatáskeltő eszköztárára (s bizonyos mértékig még a filmregény eljárásait is hasznosítja),⁵¹ ettől még nem válik, nem válhat filmmé. Ama bizonyos „nehézkesség”, amelyet a kamaszkori átélő én megtapasztalt, épp a médium határait figyelembe véve szignál volt, mert rámutatott a villámgyorsan zajló folyamatok és a bonyolult interaktív mozgásformák nyelvi-irodalmi ábrázolásának korlátaira. A leírás ugyanis, legyen bármennyire is dinamikus, a filmhez képest sosem lehet elég gyors (s ezért elég látványos sem). Nagyjából azt a sebességet képes hozni, ami egy küzdelem vagy egy támadó-védekező mozdulatsor lassított bemutatásával egyenértékű.⁵² „Nyomtatott szövegben nehéz megragadni ezt a mozgalmasságot, és sokkal tovább tart szavakba önteni, mint végignézni.”⁵³ Ebben

formális és szerkezeti jegyeit is igyekszik megidézni, utánózni. Vö.: Werner WOLF, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, Comparative Literature and Culture, 2011/3, 1–9, 5.

⁴⁹ Érdemes ezzel kapcsolatban utalni az 1996-os második kiadás ríktóan tarka és igénytelen vizuális kivitelezésű borítójára (Debrecen, LAP-ICS Könyvkiadó). Ezen már nem Yamaguchi mester, hanem Jean-Claude Van Damme alakjának színes rajzú kópiája látható, háttérben egy tekerdő sárkánnyal. Jól mutatja ez a belga karateszínész korabeli nemzetközi népszerűségét és a benne rejlő marketinges potenciált. Okkal látta úgy a kiadó, hogy figurájával könnyebben eladhatóvá válik a regény, mint az eredeti borítóval. S megint csak sokat elárul a népszerűségi index függvényében (is) változó befogadói attitűdökről és igényekről, hogy a harmadik kiadás (Budapest, Ulpius-ház, 2012) már nem alapozhatott erre. Az Albatrosz-sorozat dizájnára való rájátszás és egy idősebb karatéka szerepeltetése egyértelművé teszi az első kiadás felidézésének szándékát. „A több mint 120.000 példányban eladott bestseller új kiadása!” – olvasható a hátsó borítón.

⁵⁰ Ma, a megváltozott kulturális és mediális környezet szabta feltételek között az olvasás már sokkal inkább egyfajta nosztalgiával kísért „retro érzés” jegyében megy végbe. Nem vagyok viszont meggyőződve arról, hogy ez – az eltelt időszakban lejátszódott olvasói ízlésváltozás következtében – azt jelentené: „T. O. Teas most már menthetetlenül avítottak tűnik, akárcsak a Vörös sport egy-kettő-három-iksz karatefilmek.” MIKLÓS Ágnes Kata, *Merre szállnak a stukkerok?* Helikon, 2020/12, 2–3, 3. És azt sem érzem evidens különbségnek, hogy a „nosztalgia [...] megbocsátóbb a filmes produkciókkal szemben” (uo.), mint a regényekkel.

⁵¹ Azzal a megszorítással persze, hogy nem valamilyen népszerű, sikeres film utólagos „regényesítését” (novelization) hajtja végre, hanem a zsánerfilmek egy jól körülhatárolható csoportjának tipikus jeleneit, beállításait és karaktereit ábrázolja, némi áthallástól sem mentesen. Aki otthon van a japán, a hongkongi vagy a kínai harcművészfilmek világában, könnyen tud társítani akár konkrét filmet is a könyv egyes részeihez.

⁵² A tanulás és a gyakorlás megszokott útja az, hogy először lassan hajtják végre/mutatják be a mozdulatokat, s csak fokozatosan növelik a tempót és az erőt. Ugyanez igaz a katák gyakorlására is.

⁵³ BORDWELL, i. m., 103.

a tekintetben azért sem „érheti utol” az akcióregény az akciófilmet, mert ez utóbbi a maga sajátos kifejezőeszközeivel (hangok, színhasználat, vágás, kameraállás) még rá is tud erősíteni a gyorsaság és a sodró erejű mozgás keltette hatásokra. A harcművészfilmekben, különösen a hongkongi és kínai produkciókban, a *szünet/akció/szünet* ritmikája szerint koreografált összecsapások töltik be leginkább ezt a szerepet, melyek alapját a gyors támadás és a hirtelen szünet váltakozása adja: „A rövid szünetek az akció egyes állomásait jelzik, ahogy a zenei staccato emeli ki a hangokat. A statikus pillanatok által teremtett kontrasztnak köszönhetően a mozdulatok ráadásul még gyorsabbnak is tűnnek.”⁵⁴ Ezt tovább fokozhatja a vakmerő, nemegyszer életveszélyes kaszkadőrmutatványok és az akrobatikus mozgásformák alkalmazása, ami ámulatba ejtő látványosságként ragadja magával e filmek nézőit. Röviden, Bordwell találó megfogalmazását idézve: „Ezek a filmek felajzanak.”⁵⁵

Be kell látnunk, hogy nehéz ezzel felvennie a versenyt egy irodalmi elbeszélésnek, ahol is az olvasó nem készen kapja a feszültséggel teli, akciódús és hanghatásokkal is kísért látványosságot, hanem – a szövegből kiindulva – neki magának kell azt megalkotnia egyéni mentalizáció útján. Az akciók nyelvi közvetítettsége azonban, legyen az bármennyire is eleven és dinamikus, nem képes olyan fokú közvetlen multiszenzorális hatást előidézni, mint egy hasonló műfajú film.

Ezzel tulajdonképpen magválaszoltunk is tekinthetnénk a kamaszkori olvasmányélmény okait firtató kérdésünket.

De – hogy magamat idézzem – van itt még valami más is; valami, ami kapcsolódik ugyan az intermedialis imitáció előbb tárgyalt kérdésköréhez, viszont már túl is mutat az *Öld meg puszta kézzel* egyéni recepció tapasztalatainak és a szűken vett zsánerközpontú interpretációnak a horizontján.

Testhezálló gyakorlatok

Annak a felismeréséről van szó, hogy a film(szerűség) nemcsak a regény külső, látható történetvilágába és karakterformálásába szüremkedik be, hanem a szereplők belső világába is. Ezt tapasztaljuk Demura meditációjának a leírásakor. Mielőtt erre sor kerülne, azt olvassuk róla, hogy „hosszú évek során kialakult az a képessége, hogy ha egyedül gyakorolt is, úgy látta, úgy érezte, mintha állna vele szemben valaki. *Szádmára a formagyakorlat, a kata valódi küzdelem volt.*”⁵⁶ (Kiemelés: B. K.) A karatemester nyomozó azonban nemcsak a valódi, hanem az elképzelt testmozgás részeként is

⁵⁴ *Uo.*, 102.

⁵⁵ *Uo.*, 100.

⁵⁶ T. O. TEAS, *Öld meg puszta kézzel*, 61.

gyakorolja a virtuális ellenféllel való küzdelmet. Ez láthatjuk akkor, amikor a gyilkosságot rögzítő filmfelvételek megtekintése után mintegy újrajátssza magában Azato halálos végű összecsapását az álarcossal:

Lehunyta a szemét, és újra látta az álarcos alakot a sövény mellett, és Azatót, amint mély lovaglóállásba ereszkedik. Aztán *mintha moziban változott volna a kameraállás*. Azato eltűnt, és már ő állt szemben az álarcossal. *Érezte, hogy lelassul a légzése, a világ megszűnik körülötte*. A szolgálatos rendőrök mosolyogva nézték. Szunyókál az öreg!⁵⁷ (Kiemelés: B. K.)

Majd nem sokkal később ezt megismétli, továbbgondolva a megkezdett jelenetet:

Puhán a sarkára ült, és behunyta a szemét. *Fura képek villództak előtte*, s köztük egyre többször az álarcos alaké. Egyre közeledett, keményen és fenyegetően. Demura félelmet érzett, s szinte a becsapódó ütés erejét is. Mind élesebben látta, amint az álarcos nekiront, elsodorja ellenállását. Aztán összeszedte magát, és *megállította a képet*. Az álarcos egyre közeledett, de a *képzeletbeli Demura* most bátran állt vele szemben. Egymásnak rontottak újra és újra. Az összecsapások egyre többször értek véget az álarcos vereségével. Demura egyre biztosabb és egyre tisztább technikákkal győzött. Mire befejezte a meditációt, éjfél volt. *Izzadt, minden izma sajgott, fáradt volt, mintha valóban verekedett volna*, de teli volt önbizalommal.⁵⁸ (Kiemelés: B. K.)

A kiemelt részek mutatják, hogy a meditáció részeként elképzelt küzdelem leírása a filmszerűség jegyeit viseli magán. Ez valahol természetes is, mondhatnánk, hiszen Demura egy többször látott filmjelenetet idéz fel magában, s abba próbál belehelyezkedni: mintegy „törli” az eredeti felvételtől Azatót, s magát „montírozza” a helyébe. De pont az az érdekes, hogy a narrátor akkor is egy filmes metaforához folyamodik, amikor már azt írja le (2. idézet), hogy Demura a gyilkossal való leszámolás lehetséges forgatókönyveit (ide is becsúsztott egy metafora!) latolgatja és játssza le magában: „fura képek villództak előtte”, „megállította a képet”. Ezért tűnik úgy, mintha a tragikusan félbeszakadt Azato-film képzeletbeli „folytatását” készítené elő, a bosszúállás jegyében.⁵⁹

⁵⁷ *Uo.*, 134.

⁵⁸ *Uo.*, 150.

⁵⁹ Ez egyébként, miként már utaltam rá, megtörténik a valóságban is: Cujama tanúja lesz annak, ahogy a stáb az új színésszel a végzetes jelenetet kezdi próbálni: „Aztán hirtelen meghűlt benne a vér. A sövény mögött két álarcos alak tűnt fel, és meglapult. Az úton egy fiatalember közeledett. Alacsony, kicsit kövérkés, mosolygós arcú. Cujama tudta, hogy ez csak játék, filmfelvétel, mégis szinte felkiáltott, hogy

A gondolatban lefolytatott küzdelem célirányos, folyamatosan javuló variációi („egyre biztosabb és egyre tisztább technikákkal győzött”), tehát a „képzeletbeli Demura” ismételt nekirugaszkodásai ugyanazon filmjelenet többszöri felvételéhez hasonlítanak. Csak éppen egyazon személy a forgatókönyvíró, az operatőr, a rendező és a színész is. Persze ez nem valódi és nyilvános film, hanem csak afféle „belső mozi”; tegyük hozzá: nagyfokú összpontosítással végzett imagináció, és nem felszabadítóan partalan ábrándozás. Olyan belső mozi, amely a szereplői tudatot áttetszővé változtató irodalmi reprezentációnak köszönhetően nyilvánossá válik, legalábbis a történet világán kívül álló olvasók számára.

Az elmondottak nyomán két érdekes kérdés is felvetődik, amelyekből aztán újabbak sarjadnak, olyanok, amelyek már (csak) az elbeszélő ént érdeklik, aki hajlamos metaforákat, sokatmondó párhuzamokat látni ott is, ahol az átélő én megmaradt a szó szerinti olvasatnál: Mennyiben hasonlít e regénynek (és általában a regényeknek) olvasói tudatunk vetítővásznára projektált eseménysora a mozgóképhez? Az olvasottak mentális feldolgozása szintén – az idézett meditációra hajazó – belső filmvetítés? Az újraolvasás pedig a korábbi „felvétel” kisebb-nagyobb igazításokkal járó újrarájátszásának feleltethető meg? S még általánosabb szinten fogalmazva: vajon egy elbeszélő szöveg konkretizációja akkor is filmszerűnek tekinthető, akként hat, hogyha a történetnek nincs semmi köze a filmhez? A kérdések önálló, részletesebb kifejtést igénylő válaszokat implicálnak, elsősorban talán a kognitív pszichológia eredményeire támaszkodó narratológia részéről, amivel az elbeszélő én egyelőre nem tud szolgálni.

A másik figyelemre méltó mozzanat a két idézett részletben az, hogy a beleélés olyan mértékű az idős nyomozó részéről, hogy az *szomatikus tüneteket* produkál nála (izzadás, lelassuló légzés, izomfáradtság). Kevésbé tűnik majd hihetetlennek vagy túlzónak ez a jelent, ha utalunk az aktivitás pszichológiai hátterére: „A mozdulatok mentális elpróbálásáról vagy reprezentációjáról nem csupán azt mutatták ki, hogy hasonló agyi területeket aktiválnak, mint amelyeket a mozgás maga működésbe hozna, hanem azt is, hogy a mozgáshoz kapcsolódó izomzati és más fiziológiai reakciókat is kiváltanak.”⁶⁰ S ugyanez igaz a mások által végzett mozdulatok percepciójára is: „a cselekvés nézése ugyanazokat az agyi területeket hozza működésbe, amelyek az adott mozgás kivitelezésében részt vesznek.”⁶¹

Hasonló folyamatok játszódnak le egy harcművészeti akciófilm nézőjének vagy éppen egy karatekrimi olvasójának tudatában és testében is. Az előbbi esetre vonatkozóan írja David Bordwell azt, hogy az ilyen művekre „kinesztetikusan reagálunk”, oly módon, „mint amikor a lábunkkal dobolunk a zenére vagy a levegőbe kapkodunk

állj, ne menj tovább!” *Uo.*, 110–111.

⁶⁰ Richard SHUSTERMAN, *Testtudat és teljesítmény – szómaesztétika keleten és nyugaton*, ford. BODÓNÉ HOFECKER Zsuzsanna = R. S., *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, Szeged, JATEPress, 2015, 261–282, 280.

⁶¹ *Uo.*

egy kosárlabda meccsen. Ezek a filmek a szó szoros értelmében *megragadnak minket*, nézőket, megfigyelhetjük magunkon, ahogy megfeszülünk, majd elernyedünk, ahogyan az egész testünk összerándul [...], arra készítetnek minket, hogy *a testünk felidézze az* ütéshez, forgáshoz, perdüléshez, ugráshoz, guruláshoz hasonló elemi és mindenki által *ismert mozdulatokat*.⁶² (Kiemelés: B. K.)

Az előbbiekből következik, hogy olvasás közben is lehetnek hasonló tapasztalataink, csak talán nem annyira intenzívek, mint a filmes beleélés következtében. De ez sem jelenthető ki azért ilyen határozottan. Sok függ ugyanis attól, hogy – az elemzett regénynél maradva – ismeretek mellett vannak-e tapasztalataink is a karatét illetően, amelyeket a szöveg hatására az izomemlékezet⁶³ automatikusan mozgósítani tud. Más és máshogyan jelent majd a regény akkor, ha csak a karatefilmeknek, a karatéról szóló szakkönyveknek vagy a karate gyakorlásának ismeretében olvassák.

Az elbeszélő én most sem tudja megállni, hogy közbevetőleg ne fogalmazzon meg néhány töprengésre készítő kérdést: Vajon lehet-e így, ilyen intenzív beleéléssel és „testi bevetéssel” olvasni – nemcsak krimi, hanem bármilyen más regényt? Tekinthető-e a harcművészet részeként gyakorolt meditáció és kata olvasási metaforának, az elmélyült olvasás metaforájának? Netán több is annál? Amikor beleképzeljük magunkat a hős helyzetébe, vagy amikor utólagosan felidézzük magunkban az olvasott történet, illetve a filmre vitt regény némely epizódját, nem valami hasonlót művelünk ahhoz, amit Demura tett – a zajos külvilágról megfeledkezve,⁶⁴ aktívan bevonódunk egy képzeletbeli világba? Egy világba, amit adottként érzékeltünk ugyan, de bizonyos mértékig aztán magunk is alakítunk?

Végezetül hozzá kell tenni, hogy a regény olvasásának három elképzelt esete nemcsak különálló befogadáselméleti mintapozícióként fogható fel, hanem fejlődési sorként is, amely a konkrét olvasó „nevelődésének” egymásra következő szakaszait jelöli. Azt az utat, amelyet megtesz a filmek nézésétől és a könyv elolvasásától kezdve a karate múltjának és jelenének megismerésén keresztül egész a karate gyakorlásáig (miként az átélő én esetében is történt), legyen bár annak célja az önvédelem, a versenyzés, a spirituális és testi önfejlesztés, a nyilvános demonstráció vagy az egészségmegőrzés.⁶⁵ Ez viszont már az ösztönös kinesztetikus reakció pillanatnyi élvezetét meghaladó, tartós és performatív jellegű, azaz szokássá és (testi) gyakorlattá rögzülő válasz. S ebben a popkultúra

⁶² BORDWELL, *i. m.*, 114.

⁶³ A fogalom lehetséges jelentéseiről lásd: Richard SHUSTERMAN, Az izomemlékezet és a mindennapi élet szömaesztetikai patológiája, ford. ANTONI Rita = R. S., *A gondolkodó test...*, 127–151.

⁶⁴ „Amikor meditált, képes volt megfeledkezni a zajos külvilágról.” T. O. TEAS, *Öld meg pusztá kézzel*, 61.

⁶⁵ Sixt Wetzler a harcművészetek gyakorlásának ezt az öt közös tulajdonságát, vagy ahogy ő nevezi: öt „jelentésdimenzióját” sorolja fel. SIXT WETZLER, *A harcművészet-kutatás mint Kulturwissenschaft: egy lehetséges elméleti keret*, ford. KANIZSAI Ágnes = *Harcművészet-kutatás*, szerk. KÉRCHY Vera, KANIZSAI Ágnes, et al. – Kritikai Elmélet Online, 2018, 1–29, 12–13. <http://etal.hu/wp-content/uploads/2018/08/wetzler-a-harcmuveszet-kutatas-mint-kulturwissenschaft.pdf> [Letöltés: 2025. május 2.]

egy-
műfajainak és alkotásainak szomatikus alapú élvezeti formája,⁶⁶ valamint test- és identitásformáló hatása érhető tetten. Az, ahogyan egy regény vagy egy film beleszól az életünkbe, az élmény útján behatol a testünkbe, s mozgásra indítja a tagjainkat újra és újra; kimozdít minket a fotelből, s megmozgat bennünk valamit, miközben fizikai erőnlétet, szellemi beállítódást, „esztétikus”, ugyanakkor hatékony mozgáskultúrát és ehhez szervesen hozzátartozó morális értékrendet kezd el formálni bennünk. Ami aztán elvezethet e megélt tapasztalatokra és tanult összefüggésekre reflektáló szövegek megírásához, olyanokéhoz, mint amilyen e mondattal záruló tanulmány is.

⁶⁶ Richard Shusterman a rockzene példáján keresztül cáfolja azt a populáris kultúrával szemben gyakran megfogalmazódó előítéletet, hogy annak alkotásai nem igényelnek aktív befogadást, csak passzív fogyasztást, ami nem jár semmiféle esztétikai erőfeszítéssel: „A rockdalokat jellemzően úgy lehet élvezni, hogy a zenére mozgunk, táncolunk és énekelünk, gyakran olyan nagy energiákat mozgósítva, hogy szakad rólunk a víz, és végül teljesen kimerülünk.” Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika*, ford. KOLLÁR József, Pozsony, Kalligram, 2003, 338. Ez az energikus mozgás pedig, folytatja nem sokkal később, „leleplezi a hagyományos esztétikai attitűd passzivitását, az érdek nélküli, távolságtartó szemlélődést [...] Így a populáris művészetek a rockhoz hasonlóan az esztétika gyökeresen új értelmezését kínálják, a szomatikus dimenzióhoz való örömteli visszatérést.” *Uo.*, 339. (Kiemelés: B. K.) Úgy gondolom, hogy a keleti harcművészetek akcióközpontú irodalmi és filmes reprezentációinak fent leírt recepciója is kellőképpen alátámasztja ezt.