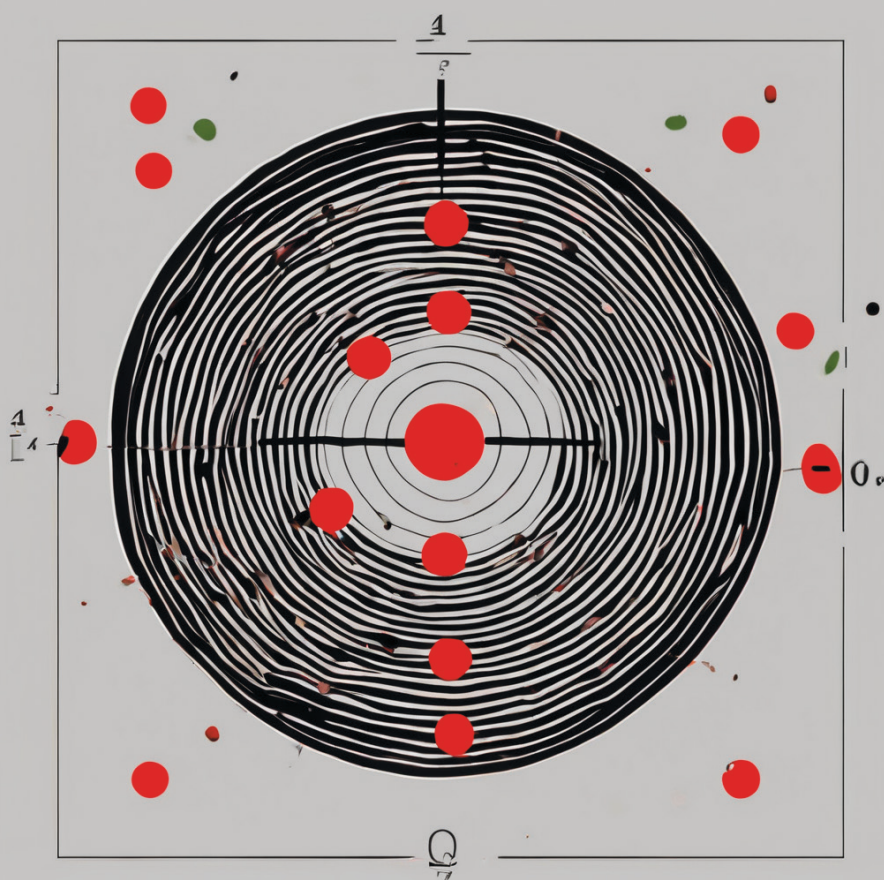


KÖRKÖRÖS NYOMOK

Tanulmányok a krimiről



Szerkesztette:
Horváth Csaba, Török Lajos, Zsámba Renáta

Eger, 2025

KÖRKÖRÖS NYOMOK

Tanulmányok a krimiről

KÖRKÖRÖS NYOMOK

Tanulmányok a krimiről

Szerkesztette:

Horváth Csaba, Török Lajos, Zsámba Renáta



LÍCEUM
KIADÓ

Eger, 2025

Lektor:

Prof. dr. Szilágyi Zsófia
SZTE BTK, egyetemi tanár
Dr. Havasréti József
PTE BTK, egyetemi docens

Nyelvi lektor:

Báthory Kinga

ISBN 978-963-496-310-3

A kiadásért felelős

az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem rektora
Megjelent az EKKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Nagy Andor
Felelős szerkesztő: Kusper Judit
Nyomdai előkészítés, borítóterv: Csombó Bence

Megjelent: 2025-ben

Példányszám: 50

Készítette: az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem nyomdája
Felelős vezető: Kérészy László

Tartalom

Előszó	7
 I. „...a multat be kell vallani.” – Magyar – krimi – hagyomány	
<i>Benyóvszky Krisztián</i>	
A magyar karatés krimi nyitánya	15
<i>Török Lajos</i>	
Magyar krimik küszöbhelyzetben	33
 II. „Ifjú szívekben...” – Magyar – ifjúsági – krimi	
<i>Lovas Anett Csilla</i>	
A magyar ifjúsági krimi határátlépései.....	47
<i>Körömi Gabriella</i>	
Krimi rózsaszínben: műfaji jellegzetességek és azok átírása Böszörményi Gyula	
Ambrózy báró esetei című regényciklusában	55
<i>Szilvássy Orsolya</i>	
Kicsit noir, kicsit dark: hard-boiled krimi kamaszoknak?	71
 III. „mai magyarok” – Kortárs – magyar – krimi	
<i>Szabó Erzsébet</i>	
A költői igazságszolgáltatás Kondor Vilmos Budapest Noir című krimijében ...	85
<i>Zsámba Renáta</i>	
Pesszimista feminizmus Baráth Katalin feminista történelmi krimijében	97
<i>Z. Kovács Zoltán</i>	
Ha krimi, ha irodalom	113
<i>Kálai Sándor</i>	
Balaton – geopolitika, couleur locale és társadalmi kérdések összefüggései	123
<i>Horváth Csaba</i>	
A valószínűség reménye	137
 IV. „E fölöstott föld körül...” – Világ – krimi – irodalom	
<i>Ritz Szilvia</i>	
A titok mint a kortárs regény szervezőeleme. Két osztrák példa.....	149
<i>Bánki Éva</i>	
A „tökéletes város” bűnei a brazil hard-boiled krimikben	159
 A kötet szerzői	167

Előszó

A tanulmánygyűjtemény a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Régi és Klasszikus Magyar Irodalmi Tanszékének 2022. november 25-én és 2023. november 24-én megrendezett krimikonferenciáján elhangzott előadások írott változatait adja közre. A szimpóziumokon a bűnügyi irodalom jelenkori hazai recepciójának meghatározó kutatói vettek részt.

A kiadvány négy nagyobb tematikai egységre osztható, átfogva a műfaj legjellemzőbb kutatási területeit. Az elsőben Benyovszky Krisztián *A magyar karatés krimi nyitánya* és Török Lajos *Magyar krimik küszöbhelyzetben* című írásai a magyar krimi irodalom félmultjának két, korábban alig érintett szövegvilágára fókuszálnak. Az előbbi Tótisz András (T. O. Teas) *Öld meg puszta kézzel* (1986) című krimijének olvasási lehetőségeire fókuszál, a detektívregény műfaji hagyományainak, a harcművészfilmeknek és a karaténak az összefüggéseiben. Írása inspiratív jellegű, hiszen olyan tudományterületeket von be a krimi vizsgálatába, amelyek mindeddig nem kerületek a műfaji kutatások középpontjába. Hasznosítja a harcművészet-kutatás, a szomaesztétika és a korporális narratológia belátásait. Benyovszky a különálló, ugyanakkor több ponton összekapcsolódó megközelítési szempontok mentén haladva egy olyan intermediális olvasásmód kidolgozására tesz kísérletet, amelyben a rejtvényfejtés izgalma mellett a reflektált és implicit filmszerűség és a test mozgásának irodalmi megjelenítése is kiemelt receptív hatástényezőként működik.

Az utóbbi írásban Török Lajos a Kádár-kori bűnügyi irodalom egyik legnépszerűbb alkotójának számító Mág Bertalan utolsó, már a rendszerváltás után készült bűnügyi regényeivel foglalkozik. A hat darabból álló ciklus vizsgálatával arra keresi a választ a szerző, hogy vajon kijelölhető-e egyértelmű korszakhatár a Kádár-kori előzményeiből táplálkozó, az 1990-es évek második felében keletkezett és a 2000-es évtized végén Kondor Vilmos feltűnésével újjáéledő honi bűnügyi irodalom között. Török úgy véli, hogy a kései Mág-regények sajátos átmenetet képeznek a két periódus között, ugyanis a kérdéses korpusz egyszerre zárja le az életmű Kádár-kori darabja-ira jellemző írásgyakorlatot, s próbál párbeszédet kezdeményezni a detektívregény Kondor által is megidézett nemzetközi hagyományával. Ezáltal a Mág-életmű utolsó szakasza nem pusztán a magyar krimi históriájának meghatározó fejezete lehet, de a kortárs magyar krimi előtörténetében is fontos eseménnyé válhat.

A kiadvány második szerkezeti egysége az ifjúsági krimi hazai hagyományával, jelenkorával és határterületeivel foglalkozik. Körömi Gabriella *Krimi rózsaszínben* című tanulmánya Böszörményi Gyula ifjúságiregény-sorozata, az *Ambrózy báró esetei* kapcsán a krimi és a lányregény sajátos ötvöződését vizsgálja. Bár a krimi és

a lányregény markánsan eltérő jellegzetességekkel bíró műfajai között látszólag nehéz átjárót találni, a két zsáner mégsem áll oly távol egymástól, hiszen számos tematikai egyezés és poétikai hasonlóság fedezhető fel közöttük. Az elemzés ezek feltérképezésével arra hívja fel a figyelmet, hogy bizonyos esetekben a krimi hagyományos, normatív poétikai keretei kitágíthatók. A közös vagy egymással kölcsönhatásba hozható műfaji jellegzetességek használatából született Böszörményi sorozata, amelyben a krimi és a lányregény a történelmi regénnyel is párbeszédbe lép. A regényciklus műfaji hibriditását vizsgáló tanulmány bemutatja, hogy az eltérő zsánerhagyományok hogyan illeszkednek a regények poétikai és narratív eljárásaihoz, hogyan alakítják át a krimikódot, a klasszikus krimi cselekmény-, idő- és nézőpontszerkezetét, sőt azt is, milyen poétikai, stílári megoldásokkal tompítják a műfaj egyik kötelező kliséjét, az erőszakot.

Szilvássy Orsolya *Kicsit noir, kicsit dark: hard-boiled krimi kamaszoknak?* című írása abból az alaptételből indul ki, hogy az irodalom által fejleszthető képességek, ismeretek elválaszthatatlanok a valós tapasztalatoktól, és az irodalmi befogadás nemcsak elősegítheti a kognitív és az érzelmi fejlődést, de nélkülözhetetlen is ehhez. Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.* és Mészöly Ágnes *A kupolák titka* című regényei az ifjúsági krimi és a fantasy zsánereire építenek, ám emellett bűnügyi regényként olyan tulajdonságokkal (is) rendelkeznek, amelyekkel jellemzően a felnőtteknek írt krimikben találkozunk. A helyszín egy nagyváros, Budapest valaha jobb időket megélt, ma már pusztulófélben lévő negyede, ahol a társadalom periferiájára került különc és/vagy fantasztikus figurák lelnek otthonra. Szilvássy szerint ez a műfaji kombináció változatos lehetőségeket kínál a young adult literature befogadónak az ábrázolt érzelmek tükrében a saját érzelmeik megélésére és reflexiójára is. A szerző a vizsgált regények kapcsán azt igyekszik általános érvénnyel felmutatni, ahogyan az irodalmi és érzelmi nevelés során a nyílt didaxist háttérbe szorítva összekapcsolódhat az ifjúsági irodalom pedagógiai funkciója és esztétikai hatása.

A kötet harmadik strukturális egysége a kortárs magyar bűnügyi irodalom néhány fontos darabjával foglalkozik. Az első Szabó Erzsébet munkája (*A költői igazságszolgáltatás konstrukciós elve Kondor Vilmos Budapest Noir című történelmi krimijében*), amely a költői igazságosság antikvitástól ismert és alkalmazott költői koncepciójából indul ki. Ennek lényege, hogy a költő olyan világot ábrázol, amelyben igazságosság uralkodik, azaz a cselekedetek és következményeik között ok-okozati kapcsolat van: a morálisan jó szereplők a történet végén jutalmat, a morális szempontból elítélhető módon cselekvők pedig tettük súlyának megfelelő büntetést kapnak. Bár maga az elv – hívja fel a figyelmet Szabó – a 18. század folyamán elvesztette normativitását és elhagyta a szépirodalom területét, a népszerű, például az épp ekkoriban kialakuló krimi irodalomban tovább élt ez az olvasó igazságérzetét kielégítő konstrukciós elv. Sőt, a klasszikus krimi mindmáig az egyik legjellemzőbb klisére, a megnyugtató

zárlatra építi az elbeszélést. Bár felborulhat a világ rendje, mindig vannak a földi igazságszolgáltatásnak olyan képviselői, akik a rendet helyreállítják, a bűnösöket leleplezik, és gondoskodnak azok törvényes megbüntetéséről. Szabó hangsúlyozza, hogy Kondor Vilmos kapcsán a kritikák kezdettől fogva kiemelik a Bűnös Budapest-sorozat sajátos viszonyát ehhez a műfaji alapvetéshez. A detektív szerepét betöltő újságíró, Gordon Zsigmond, nemcsak nyomoz, hanem az igazságszolgáltatást is a kezébe veszi, kegyetlen és rafinált módon maga bünteti meg a bűnösöket. A tanulmány a sorozat első könyvében, a Budapest Noirban vizsgálja a költői igazságosság sajátos megvalósulását: Gordon kettős bosszúját, amelyet az író metafizikai dimenzióba emel, és az isteni igazságszolgáltatással is összefüggésbe hoz.

Zsámber Renáta a *Pesszimista feminizmus Baráth Katalin feminista történelmi krimijében* című tanulmányában Rosemary Erickson Johnsennek a feminista történelmi krimiről írt könyvére építi gondolatmenetét. A feminista történelmi krimi a nők múltját, jelenét és jövőjét ötvözve kimondottan a női ágenciáról, a női lét élményéről, a női történelem megteremtéséről és visszaszerzéséről szól, sőt egy emancipált jövő érdekében elköteleződik a radikális társadalomkritikai aktivizmus mellett. Baráth Katalin történelmi krimisorozata a két világháború között virágzásnak indult klaszszikus krimi zsánerelemeit felhasználva igyekszik egy fiatal, kotnyeles nyomozólány karakterén keresztül a nők helyzetével és lehetőségeivel kapcsolatos társadalomkritikát megfogalmazni. A sorozat négy könyve azonban arról árulkodik, hogy Dávid Veronika, Baráth főhőse, egyre kevésbé képes azokat az értékeket képviselni és azokat az érdekeket érvényesíteni, melyek az angolszász krimiben megjelenő női nyomozókat már a századforduló idején is egyértelműen jellemezték.

A fejezet harmadik darabjában (*Ha krimi, ha irodalom: Milbacher Róbert Léleknyavalyák és Cserhádi Éva Az Albatrosz-rejtély című regényei*) Z. Kovács Zoltán azt a kérdést veti fel, vajon mennyiben járulnak hozzá a kortárs magyar irodalom bizonyos darabjai a honi bűnügyi történetek tradíciójának megismeréséhez. A tanulmány középpontjában álló két mű egy-egy olyan lehetséges hagyományrétegre irányítja a figyelmet, amelynek elbeszélhetőségére a detektívtörténet műfaji sémáinak felhasználása kínál leginkább lehetőséget, esztétikai igényességük alapján viszont túl is lépnek a zsáner poétikai keretein. A szerző úgy véli, hogy Cserhádi Éva és Milbacher Róbert regényei az úgynevezett „irodalmi krimi”-nek a példázatai, s írásmódjuk alapján joggal tarthatnak igényt a detektívtörténet népszerű zsánerénél magasabb befogadói regiszterre.

A kötet harmadik szerkezeti egységének negyedik írásában (*Balaton – geopolitika, couleur locale és társadalmi kérdések összefüggései*) Kálai Sándor Zajác D. Zoltán Balaton-tetralógiáját vizsgálja. A szerző a Nyugat-Európa több országában nagy hagyománnyal rendelkező ún. regionális krimi műfajának mintázataiból kiindulva tesz kísérletet a széria átfogó értelmezésére. E zsáner képviselői legtöbbször nem jelennek meg az országos piacon, inkább egy adott régióban töltenek be fontos

szerepet: a régióhoz tartozó szerzők írják, az ott élő olvasók fogyasztják őket. Bár Magyarországon ez a kulturális jelenség egyelőre hiányzik, a Balaton sajátos társadalmi-kulturális helyzete miatt több olyan krimi is megjelent, amelyek a Balaton környékére helyezik a cselekményüket. Különösen fontossá teszi ezt az egyébként már a rendszerváltozás előtt megkezdődött folyamatot a Balatonnak a közép-európai, sőt európai emlékezhellyé válása az egymást keresztező nemzedékekben és kultúrákban.

A kötet harmadik szerkezeti egységének utolsó tanulmányában (*A valószínűség reménye*) Horváth Csaba András László *A vörös korona* című regényét elemzi. A mű egyik hőse (Harmath Endre) matematikus, aki a valószínűségszámítással foglalkozik. Véleménye szerint „mindannyian hiszünk a valószínűségeinkben. Sokszor jó lenne, ha bizonyosak lehetnénk valamiben. De ez többnyire nem lehetséges.” A szöveg az egyéni és a társadalmi élet, a politikai és történelmi tapasztalatok különböző szintű létbizonytalanságaival kapcsolatban a krimi egyik műfaji alapvetését, a könyv végére megszerzett bizonyosságot vizsgálja. A közép-európai történelem „kibeszedetlensége” miatt ez az irodalmi és irodalomelméleti probléma bizonyos bűnügyi regények esetében filozófiai kérdéssé válik.

A kötet negyedik szerkezeti egységében található írások a krimi világirodalmi jelenségeiből szemezgetnek. Ritz Szilvia *A titok mint a kortárs regény szervezőeleme: Két osztrák példa* című tanulmányában a krimi struktúra nyújtotta minták műfaji szempontból tágabb alkalmazási lehetőségeinek számbavételére törekszik. Raphaela Edelbauer 2019-es *Das flüssige Land* és Eva Menasse 2021-es *Dunkelblum* című művei egy-egy elhallgatott, de az adott közösség által jól ismert titok kapcsán reflektálnak a múltban elkövetett bűnök és a jelen kapcsolatára. Bár nem definiáltan bűnügyi regényekről van szó, a krimi műfajából vett elemek, mint a titok, a gyilkosság, a múlt feltárása és általában a bűn fogalma mindkét szövegben meghatározó szerepet kap. Ritz arra keresi a választ, hogy egy alapvetően populáris műfaj hogyan képes felvételével, struktúrájával, műfaji sajátosságaival megjelenni a kortárs irodalomban, és eszközei miért váltak annyira kedvelté napjaink regényírói között.

Bánki Éva írása (*A „tökéletes város” bűnei a brazil hard-boiled krimikben*) a dél-amerikai kemény krimi világába kalauzolja az olvasót. Bánki szerint Brazília fővárosa egyszerre a don Bosco látomásán alapuló messianisztikus „Új Róma”-koncepció keresztény eszmeiségének és a kommunista várostervezésnek a metszéspontja. A városban játszódó bűnügyi regények érdekes módon vegyítik a kemény krimi, a misztikus thriller és a sci-fi, a disztópia vagy akár a történelmi regény elemeit. A tanulmány olyan műveket mutat be, amelyekben a bűncselekmény–felderítés–leleplezés hármassága, a szabályos krimielemelek és a realitásnak mondható társadalomábrázolás mellett nagy hangsúlyt kap a város múltja, jövője, a Brasília-mítosz politikai vagy misztikus arculata is.

A kötet a tanulmányok tematikai és módszertani sokszínűségének köszönhetően számos oldalról közelít a bűnügyi irodalom jelenségéhez. Nemcsak diakrón

és szinkrón metszetet ad a zsáner ismert és kevésbé ismert szerzőinek, alkotásainak világáról, de gyakran túl is lép a krimire jellemző poétikai normák keretein. Az írások egyszerre erősítik, frissítik és módosítják a műfaj hazai és világirodalmi, továbbá történeti és kortárs jelenségeit magában foglaló kánont, és egyszerre mutatnak rá a detektívtörténet szépirodalmi hasznosításának sokféleségére.

A kötet szerkesztői

I.

„...a multat be kell vallani.”

–

Magyar – krimi – hagyomány

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 ütet,

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-öklöcsapás. 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 filmen 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 rejtezik: „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 öltözkéire 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 kalandfilmesek 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 képzei 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 eljuttassa saját halálát! A *Sárkány útjában* (*The Way of the Dragon*, 1972) a maffiafőnök pénzért bérel fel egy erre kapható karatemestert (Chuck Norris), hogy pusztá kezés 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 – Azatótól 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 versenyzész 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 puszta 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 déja 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, utánozni. 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 látványossággént 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 újrátájsza 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 megfélemlítve,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 megfélemlíteni 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 szerevesen 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.

Török Lajos

Magyar krimik küszöbhelyzetben

(Mág Bertalan utolsó pályaszakasza)*

Mág Bertalan a Kádár-kori bűnügyi irodalom egyik legnépszerűbb szerzője volt. Az 1966-ban nyugállományba vonult nyomozótisztnek 1969-től 2001-ben bekövetkezett haláláig tartó írói pályáján több tucat regénye, elbeszélése és visszaemlékezése látott napvilágot. Ő alkotta meg a szocialista detektív azon típusát, akinek habitusát nemcsak a politikai rezsim iránti lojalitása, hanem a nyomozói munkában elért sikerei és szakmai profizmusa is meghatározta. Amikor a szerző szögre akasztotta fegyverét, a két évtizedes pályáján felhalmozódott emlékek feldolgozásába kezdett. Művei hibrid alkotások: egy nyomozó memoárjai, a Kádár-kori rendvédelem mindennapjaiba kalauzoló dokumentarista művek és a rendőrségi regény¹ szocialista modelljét képviselő szövegek. Nemcsak egy politikai rendszer bűnüldözésének mindennapjaiba nyújtanak betekintést, de a detektívtörténet műfaji mintáival is mutatnak némi rokonságot. Mág univerzumában a nyomozó a szocializmus kori rendvédelem intézményrendszerének megbecsült tagja, és egy élet és vagyon elleni bűncselekmények felderítésével megbízott csoport vezetője. A nyomozásairól szóló napló- vagy emlékiratszerű írások egyszerre adnak tanúbizonyságot kriminalisztikai iskolázottságáról, szervezőképességéről, munkatársai iránti felelősségéről és empátiájáról.

A nagyrészt nyomozati anyagokon alapuló bűnügyi történeteket író Mág népszerűségének fénykora az 1970-es és az 1980-as évekre esett. Ebben az időszakban szinte évenként publikált egy-egy kötetet (olykor kettőt-hármat is), s a korabeli sajtó is rendszeresen hírt adott művei megjelenéséről, emellett több alkalommal is készült vele rövidebb-hosszabb interjú. Közismertsége jelentős szerepet játszott abban, hogy munkásságát még a rendszerváltást követő évtizedben is komoly érdeklődés övezte. A szerző 1990 és 2001 között tucatnyi könyvet publikált. Ebből a korpuszból két sorozatot érdemes kiemelni. Az egyik Mág 1991 és 1994 között megjelent önéletrajzi trilógiája,² a másik pedig az élet-

* A tanulmány első megjelenése: Török Lajos, *Magyar krimik küszöbhelyzetben*, Szépirodalmi Figyelő, 2025/2, 69–81.

¹ Ezzel a műfaji besorolással először Varga Bálint próbálkozott. Lásd: VARGA Bálint, *Magádetektívek*, Budapest, Agave, 2005, 302.

² MÁG Bertalan, *A színésznő halála*, Budapest, Nótárius, 1991., Uő, *Az amatőr bankrabló*, Budapest, Nótárius, 1993., Uő, *Az utolsó nyomozás*, Budapest, Nótárius, 1994.

művet lezáró, hat darabból álló regényciklus.³ Az előbbivel egy korábbi írásomban már foglalkoztam.⁴ Abban az elemzésben az önéletrajzt összevettem a szerző Kádár-kori autobiografikus íásaival. Mág többször is próbát tett nyomozói pályájának elbeszélésével. A korábbi – az 1970-es évek végén publikált – kísérletben egy olyan detektív karriertörténetet vázolja, akinek sikereiben döntő szerepet játszott a kommunista rezsim iránti töretlen lojalitása, a későbbi viszont egy olyan rendőrtiszt arcképét rajzolja meg, aki a Rákosi-éra és a kádári diktatúra belügyi rendszerének konfliktusokkal terhelt légkörében dolgozik. Mág itt már olyan figura, akinek mindennapi munkáját megkeserítik a tehetségtelen kommunista felettesek és a korrupt pártvezetés. Míg a korábbi változatban a nyomozó a pártállami rendszer elismert tagja, addig az utóbbiban annak kemény hangú kritikusa.

Arra a kérdésre, hogy miért is vállalkozott a szerző nyolcvan esztendőskorában saját múltja újraírására, nehéz volna egyértelmű választ adni. Ha rosszindulatú akarnék lenni, azt mondhatnám, hogy a túlélésért: az egykori detektív és író ezt a megoldást választotta annak érdekében, hogy egykori népszerűségét a megváltozott politikai viszonyok között is megőrizhesse. Ha viszont jóindulattal közelítenék ehhez a kérdéshez, azt feltételezhetném, hogy Mág a Kádár-rezsim bukásával végre megkapta az esélyt arra, hogy mindazokról a rendszerszintű és személyes problémákról, konfliktusokról és traumákról számot adhasson, amelyekről korábban nem beszélhetett. Az első alternatíva alapján a későbbi, a második alapján viszont a korábbi önéletrajzt kellene hamisnak tekintenünk.

Ha a Mág-életmű utolsó periódusának termését bűnügyi irodalomként olvassuk, szükségtelen annak eldöntése, hogy az önéletrajzok hitelesek-e vagy valótlanok. Ám ha műfajspecifikus vizsgálódásba bocsátkozunk, komoly nehézségekkel kell szembenoznünk. Azt még az elmúlt két évtizedben keletkezett, a szocializmus kori bűnügyi irodalommal foglalkozó csekély számú szakirodalmi próbálkozások sem vonják kétségbe, hogy Mág a „szocialista krimi” egyik legmeghatározóbb szerzője volt. Varga Bálint *Magádetektívek* című könyvében – ahogy arra korábban már utaltam – a Kádár-kori „rendőrségi krimi” zsánerére fókuszálva Berkesivel és Szamos Rudolffal együtt említi az író, Bánki Évának pedig a hard-boiled-hagyomány honi képviselőit kutatva terelődik a figyelme a szerzőre. Bánki kiemeli, hogy Mág művei a műfaj nemzetközi kánonjához mérve eléggé színvonalatlan alkotások.⁵ Szilágyi Zsófia viszont még ennél is kritikusabb álláspontot képvisel, amikor kijelenti: „Mág Bertalant például szinte büntetés olvasni...”⁶

³ A ciklus darabjai időrendi sorrendben a következők: MÁG Bertalan, *A selyemsálas úr*, Nótárius, Budapest, 1996., Uő, *Esőben jár a halál*, Budapest, Nótárius, 1997., Uő, *Halálos utazás*, Budapest, Nótárius, 1998., Uő, *Halál a síneken*, Budapest, Nótárius, 1999., Uő, *A harmadik gyilkosság*, Budapest, Nótárius, 2000., Uő, *A Főthy-villa titka*, Budapest, Nótárius, 2001.

⁴ Vö. Török Lajos, „Rendszerváltás” a szocialista detektívtörténetben, Szépirodalmi Figyelő, 2020/5, 42–52.

⁵ BÁNKI Éva, „A meghalni nem tudó bűn”: Hard-boiled-hagyomány a magyar irodalomban = *Lepipálva: Tanulmányok a krimiről*, szerk. BENYOVSZKY Krisztián, H. NAGY Péter, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2009, 90–96.

⁶ HORVÁTH Csaba, SZILÁGYI Zsófia, A bűn kívülről jön: Beszélgetés a szocialista magyar krimiről, *Kalligram*,

Az életmű műfaj történeti státuszára vagy színvonalára vonatkozó megfigyelések az író 1990 előtti munkásságára vonatkoznak. Ez persze nem jelenti azt, hogy a fenti javaslatok és értékítéletek ne lennének érvényesek Mág kései pályaszakaszára is. Varga és Bánki műfaji besorolása és e besorolással kapcsolatos fenntartásai ennek a periódusnak a termésére vonatkozóan sem igazán cáfolhatók. Szilágyi Zsófia megjegyzése pedig egy olyan értékítélet, amelyet az az olvasó is bátran megfogalmazhat(na), aki – Szilágyihoz hasonlóan – a detektívtörténet nemzetközi klasszikusainak színvonalát kéri számon az életmű 1990 utáni darabjain.

Az előbbi szakirodalmi példák azt sugallják, hogy Mág rendszerváltás előtti és utáni írásgyakorlata több szempontból is a folytonosság jegyében értelmezhető. Azok az eltérések azonban, amelyekre okfejtésem első néhány bekezdésében utaltam, korántsem mutatnak ilyen összhangot az életmű két periódusa között. Már csak az a kérdés, hogy az újraírt Mág-önéletrajzzal megalapozott pályaszakasznak lehet-e bármifajta jelentősége a magyar krimi történetének kutatásában. Abban valószínűleg minden honi krimiolvasó egyetértene, hogy Mág életművének feldolgozása nélkül a honi bűnügyi irodalom históriája nem írható meg. Emellett abban is konszenzus lenne, hogy a szerző a szakirodalomban gyakran használt, „szocialista” vagy „Kádár-kori” kifejezésekkel megnevezett krimi történeti korszak képviselői között kaphat helyet. Az azonban, hogy az életmű egy része a rendszerváltás utáni évtizedben keletkezett, valamelyest elbizonytalaníthatja a kutatót. Mivel a „Kádár-kori” kifejezés pontos kronológiai határokat jelöl ki, használata ebben az esetben megtévesztő lehet. Ha viszont a „szocialista” szóval jelölt periodizációs alakzatot részesítjük előnyben, akkor a Mág-életmű lezárásának dátumáig (2001) kellene meghosszabbítani a korszakhatárt.

A kései Mág-szövegek hovatarozásának zavarba ejtő dilemmáját tovább bonyolíthatja, hogy az írói pálya lezárulása és – a honi irodalomkritika csaknem egyöntetű véleménye szerint a magyar krimi meg- vagy újjáteremtő – Kondor Vilmos első regényének (*Budapest Noir*) megjelenése (2008) között csupán hét esztendő telt el. Innen nézve az a demarkációs vonal, amelyet a műfaj honi hagyománya és a Kondor fellépésétől számított jelene közé húz a *Budapest*-ciklus szerzőjének kezdeményező szerepét hangoztató szakirodalom, valószínűleg revízióra szorul. Az az állítás tehát, hogy „[a] rendszerváltás után a magyar krimi még az addiginál is kevesebb életjelet produkált”,⁷ vagy a műfaj 1989 előtti termése iránti diszkurzív ellenszenvből, vagy ismerethiányból, vagy pedig abból a meggyőződésből eredeztethető, hogy a zsáner huszadik század végi képviselői semmi jelentőset nem alkottak.

A fenti okfejtésből levonhatnánk azt a következtetést, hogy Mág kései munkássága egy magyar krimi történeti szempontból nem létező vagy periférikus időszakban

2009/7-8, 115.

⁷ DECZKI Sarolta, Nyomoznak a csajok, *Helikon*, 2023/1, 135.

született. Ezt azonban éppen az olvasót e következtetés levonására ösztönző recepció cáfolja, ugyanis egy olyan művet igyekszik a műfaj honi hagyományába beemelni, amelynek keletkezése időben egybeesik Mág utolsó regényciklusának debütálásával.⁸ Tar Sándornak a magyar krimi Kondor előtti kánonjában (is) méltán helyet érdemlő *Szürke galamb* (1996) című „bűnregény”-e így afféle fehér hollóként képviseli a műfajnak a rendszerváltás és a *Budapest Noir* közötti átmeneti időszakát.

Távol áll tőlem, hogy Tar művéhez mérjem Mág kései alkotásait. Azt azonban meg kell jegyeznem, hogy az egykori nyomozótiszt utolsó regényciklusának még az életmű színvonalával kapcsolatos kételyek ellenére is nagyobb a krimitörténeti relevanciája, mint Tar műfaji szempontból bizonytalan besorolású alkotásának. Ha Mág utolsó pályaszakaszának darabjai semmiben sem különböznenek a szerző 1990 előtti írásgyakorlatától, joggal tekinthetnénk azt egy szocializmus kori detektív olyan önismétlő visszaemlékezéseinek, amelyek csupán terjedelmileg gazdagítják szerzőjük munkásságát. Ám ez a feltételezés csak részben állja meg a helyét. Miközben a gondolatmenetünk első bekezdéseiben kiemelt önéletrajzi trilógia valóban további esetekkel bővíti az egykori nyomozótiszt autobiográfiáját, le is bontja a kommunista detektívnek a Kádár-korban Mág köré épült mítoszt, s ezzel párhuzamosan megalkotja a korábbi önarcképpel már nem kompatibilis, a rezsimmel már egyáltalán nem rokonszenvező, *horribile dictu* renitens „szocialista” nyomozó figuráját. Ezzel a sajátos „fordulattal” a szerző egy olyan műfajváltozatot is létrehoz, amely a Kádár-kor fullasztó levegőjétől megszabadult, ám annak népszerű irodalmától továbbra sem idegenkedő honi krimiolvasó számára is fogyaszthatóvá válik.

Mág önéletrajzi trilógiájával a visszaemlékezésekből táplálkozó írói pálya akár be is fejeződhetett volna. A széria utolsó kötetének zárófejezete a nyomozó nyugállományba vonulásáról szól, s ezzel a befejezéssel azt sugallja, hogy a detektív története tovább már nem írható. A kötet és annak utolsó fejezete ugyanazt a címet viseli (*Az utolsó nyomozás*), ám az utóbbi végére Mág kérdőjelet tett. Így a paratextusok közti modalitásváltás következtében a sztori egyszerre keltheti az olvasóban a lezártság és a folytathatóság illúzióját. A Mág-univerzumra egyébként is jellemző egyfajta nyitottság. Nemcsak a szerző könyveiben található esetek, de a kötetek sorrendisége sem követi a kronológiát. Míg a szerző a pálya kezdetét és végét szinte dátumszerű pontossággal jelöli ki, a két esemény közti idő számtalan fejezettel tölthető fel. Emiatt joggal támadhat a teljes életművet ismerő átlagolvasóban az a gyanú, hogy a nyomozói munka alig több mint két évtizedébe talán bele sem férhetett az az eset- és emlékhalom, amelyről az egykori detektív könyvei beszámolnak. Ebből a gyanúból pedig rögtön adódhat a kérdés: elképzelhető, hogy Mág műveiben nemcsak nyomozati anyagokkal dokumentálható, hanem kitalált történetek is lehetnek? Azt hiszem, erre ma már nem kaphatnánk egyértelmű választ.

⁸ Vö. BÁNKI, *i. m.*, 97–106., DECZKI, *i. m.*, 135.

E kérdés felvetésével valójában most az a célom, hogy átvezessem gondolatmenetemet Mág utolsó pályaszakaszának záróepizódjához, a korábban már említett hatkötetes regényciklushoz. Hogy regényciklusnak nevezem ezt a féltucatnyi alkotást, nem nyelvbotlás, ugyanis a széria első darabjának – amely a többihez hasonlóan egyetlen cselekményszálra épül – kivételével minden kötet címdolalán a „bűnügyi regény” műfaji megjelölés olvasható. Efféle poétikai „gesztust” a szerző korábban sosem tett. Sőt... Írói pályája kezdetétől egészen a sorozat előtt befejeződő önéletrajzi ciklusig több alkalommal is felhívta a figyelmet arra, hogy írásainak semmi köze a krimihez. E konzekvens álláspontra két példát idéznék. Mág első, 1969-ben megjelent *Nyomon a Mág-csoport* című könyvének nyitófejezetében egy vele készült interjú végén – elhatárolva saját szövegeit a bűnügyi irodalomtól – kijelenti: „nem szívesen keverem össze [...] a megtörtént bűncselekményeket a manapság oly divatos »krimi«-vel. A bűnügyi történetek [...] nyomozói szempontból, túlnyomó többségükben igen silányak. Kiált belőlük a műviség, a csináltság. S ez csak az egyik hibájuk. A másik, hogy bűnügyi logikai szempontból többnyire zagyalékok. De hát a céljuk nem más, mint az olvasó kedélyének izgalmi állapotba hozása. Ezt a célt elérhetik, de [...] ennél többet nem.”⁹ Huszonöt esztendővel később, *Az utolsó nyomozás* szerzői előszavában pedig az olvasóknak címzett figyelmeztetésében így fogalmaz: „A rendőri munkában járatlan és a jó krimiken nevelődött emberek azt képzelik, hogy a nyomozók egytől egyig Sherlock Holmesok, akik kizárólag Hasfelmetsző Jackek elfogásán fáradoznak. Ez nem így van. A rendőri munka túlnyomó többségét a szürke történetek teszik ki, amelyeknek a kibogozása, a tettes elfogása ugyanannyi fáradsággal jár, mintha a Bostoni Rémet üldöznénk.”¹⁰

A bűnügyi irodalom színvonaltalanságát hangoztató és a Mág-történetek iránt vonzódó, ám a krimi klasszikusaiból (is) táplálkozó olvasót kijózanodásra ösztönző szavak után meglepőnek tűnhet, hogy az írói pálya épp annak utolsó éveiben vesz fordulatot. Ez a fordulat azonban nem nevezhető oly élesnek, mint ahogy azt az életművet záró alkotások paratextuális intenciói és az idézett vallomások mögötti szándékok közti ellentét sugallja. Az önéletrajzi trilógia – függetlenül attól, hogy mit tartalmaz a zárodarabjából vett fenti idézet – nem csupán újra- vagy átírja Mág autobiografikus diskurzusát, de elő is készíti a hatkötetes regényciklust. Bár az egyes szám első személyű – Mág Bertalan nevű – detektív továbbra is a Kádár-kori bűnildőzés hivatalos képviselője, személyisége már az önéletrajzi ciklusban megkonstruált én mintázataiból táplálkozik: a rendszer iránti egykori lojalitására utaló vonások eltűnnek, a rezsimit kritizáló szólamai viszont – változó intenzitással ugyan, de – behálózják a bűnesetek felderítésére fókuszáló elbeszéléseket. Ebből a szempontból tehát az önéletrajz folytatása is lehet a széria. Azt, hogy mégsem vehetjük egy kalap alá a két ciklust, nemcsak

⁹ Mág Bertalan, *Nyomon a Mág-csoport*, Budapest, Magvető, 1969, 12.

¹⁰ Uő, *Az utolsó nyomozás*, 13.

a szerző eltérő műfaji intenciói igazolhatják, hanem a kései autobiográfiának és a hat regénynek Mág korábbi munkásságához fűződő viszonyában tapasztalható eltérések is. Míg az önéletrajzi ciklusban a szerző egyetlen célja saját múltjának újraírása, addig a regényszéria nemcsak az így meg- vagy rekonstruált múltat bővíti újabb fejezetekkel, de párbeszédet kezdeményez a paratextusokban megjelölt műfaji hagyománnyal is.

Ezt a dialógusszükségletet néhány, a klasszikus és a hard-boiled krimikből ismert klisé és motívum integrálására irányuló kísérletként tudnám jellemezni. Azért használom a kísérlet szót, mert úgy vélem, hogy az így létrejött, krimitörténeti szempontból hibrid alkotásokban a szerzőnek – minden erőfeszítése ellenére – nem igazán sikerült ötvöznie a korábbi munkásságához köthető szocialista, illetve a bűnügyi irodalom nemzetközi klasszikusai (Conan Doyle, Agatha Christie és Raymond Chandler) által képviselt műfaji hagyományt. Ez az értékítélet azonban nem zárja ki, hogy közelebből is szemügyre vegyük, hogyan működik a regények „zsánerkeverő” praxisa. E gyakorlatnak ugyanis – függetlenül attól, hogy sikeres volt, vagy sem – a magyar krimi történetének jelenkori (vagy jövőbeli) kutatása szempontjából lehet némi relevanciája. Ha ugyanis a regényciklussal a szerző valóban átlépi azt a demarkációs vonalat, amelyet korábban idézett vallomásaiban maga húzott saját bűnügyi történetei és a krimi közé, akkor életművének műfajtörténeti státuszát is érdemes (volna) újragondolni. Az írói pálya zárószakaszában megjelent regényei ugyanis nemcsak a Kádár-kori bűnügyi irodalom utolsó, hanem az ezredforduló utáni esztendőktől számított kortárs magyar irodalom első fecskéi is lehetnének. Két évtizedes távlatból szemlélve egyébként az a hét esztendő sem tűnik már soknak, amely *A Főthly-villa titkát* és a *Budapest Noirt* egymástól elválasztja.

Ahogy azt már korábban említettem, a széria első darabja, *A selyemsálas úr* (1996) paratextusában a szerző még nem tünteti fel a „bűnügyi regény” terminust. Ennek oka valószínűleg az, hogy a hat mű közül ez az, amelyik leginkább igyekszik a Mág korábbi munkásságára jellemző dokumentarizmus illúzióját kelteni. A regény sztorija ugyanis mélyen beágyazódik annak a kornak a politikai kontextusába, amelyben lezajlik. A mű cselekménye hat hónappal Sztálin halála után, 1953 szeptemberében és októberében játszódik. Mág és csapata egy lapszerkesztő meggyilkolásának ügyében nyomoz. A nyomozás során kiderül, hogy a férfi egyik lánya még 1945-ben eltűnt, s feltételezhető, hogy gyilkosság áldozata lett. Életéről annyit tudni, hogy a háború utolsó éveiben prostituált volt, s beleszeretett egy német katonatisztbe, akitől gyermeket várt. Új életet akart kezdeni a tiszttel, ám e tervét a futtatója minden eszközzel próbálta meggátolni. A német férfi Budapest ostromakor halálos sebet kapott. Még halála előtt megajándékozta a lányt egy ékszerekkel teli ládikával. Ezt a prostituált apjának, a lapszerkesztőnek adta, aki azt elrejtette. Mág és csapata kideríti, hogy az áldozat meggyilkolásának indítéka a kincs megszerzése lehetett. A nyomozás során a detektív látóterébe kerülnek a szerkesztő családtagjai és eltűnt lányának egykori futtatója is. A gyilkos utáni hajsza közben Mág interpretálásában betekintést kapunk a sztálinista politikai modell megrendülésével

látszólag a konszolidáció útjára lépő Rákosi-rezsim mindennapjaiba. A dokumentarizmus szándéka döntően ennek a történelmi háttérnek a kidolgozásában érzékelhető. Az ügy felderítésének folyamatát rendre megszakítják a rezsim politikai torzulásait dokumentáló hírek. Ezekről vagy Mág munkatársaitól értesülünk, vagy magától a csoportvezető detektívtől, aki szorgalmasan olvassa a Szabad Népet, s néhány fontos híren megakad a szeme. A visszaemlékező elbeszélő szinte naptárszerű pontossággal datálja ezeket az adatokat. Olyannyira hitelesek hivatkozásai, hogy jelentős részük visszakereshető a kérdéses napilap vonatkozó számaiban. A nyomozócsoport mindennapjaiba fonódó közéleti beszámolókra a kollégák gyakran kritikus hangnemben reflektálnak. Ahogy Mág, úgy a munkatársai sem igazán bíznak a rezsim felülről vezérelt konszolidálásának sikerességében. Míg Mág felettesei efféle kritikai megjegyzéseket gyakran osztanak meg beosztottjukkal, addig az évek során szakmailag és emberileg is összekovácsolódott nyomozócsoport tagjai csak egymás közt vitatják meg a közélet aktuális kérdéseit.

A ciklus további darabjai már az 1960-as évekbe, a kádári konszolidáció esztendeibe vezetik az olvasót. Emiatt a regényekben a rezsim politikai torzulásairól már alig esik szó. Az egyetlen, kiemelten kezelt téma a nyomozócsoport tagjai közti viták során – az *Esőben jár a halál* és *A Főthy-villa titka* lapjain olvashatunk erről többször is – az 1968-ban bevezetendő és a rezsim gazdasági reformjaként hirdetett „új gazdasági mechanizmus” programja. Mág figyelme egyébként a politikáról a társadalom mindennapjait érintő nehézségekre terelődik, ám ahogy az előbbi témát, úgy ezeket sem építi be a szerző a bűnesetekre fókuszáló narratívába. Korábbi műveihez képest a regényciklus elbeszélőjét sokkal személyesebb hangnem jellemzi. A Kádár-korban íródott Mág-szövegekben a nyomozó kizárólag a rezsim hivatali rendszerének fogaskereke. Mindaz, amit tesz, mond és gondol, ennek a szerepnek van alárendelve. A kései szériában a nyomozó jellemrajza többször átlépi e szerep határait. Mág itt nem pusztán a munkáját felelősséggel végző detektív, hanem olyan ember is, akinek mentális egészségére kedvezőtlen hatással vannak a rendszer haszonélvezőiből álló felettesek, s akinek lelki békéjét megbolygatják az elkövetett gyilkosságok szörnyűségei. Mindemelllett gyermekkori traumáiról, tragédiáiról is megemlékezik, beavatva ezzel az olvasót életének olyan periódusaiba is, amelyek mindaddig hiányoztak önéletrajzaiból.

Az utolsó öt kötet megjelenésének sorrendjében haladva a sztorik a következő időintervallumokban játszódnak: az *Esőben jár a halál* 1967 szeptemberében és októberében, a *Halálos utazás* 1965 májusában, a *Halál a síneken* 1966 augusztusában, *A harmadik gyilkosság* 1962 júniusában, *A Főthy-villa titka* pedig 1968 márciusában és áprilisában. A felsorolásból két következtetést vonhatunk le. Először: a regények megjelenésének és cselekményének kronológiai rendje nem egyezik. Ez Mág korábbi írásgyakorlatának ismeretében nem meglepetés, hiszen – ahogy arra már a fentiekben utaltam – a szerző 1990 előtti műveiben sem alkalmazta a linearitás elvét. Másodszor: az öt regény közül három olyan is akad, amelynek cselekménye már akkor játszódik, amikor az író befejezte

rendőrtisztí pályáját. Mág 1966 júniusában nyugállományba vonult,¹¹ s így az *Esőben jár a halál*, a *Halál a síneken* és *A Főthy-villa titka* semmi esetre sem vezethető vissza valós eseményekre. Bár a többi regény történései kronológiailag elhelyezhetők a nyomozó aktív korszakában, erős a gyanúm, hogy azok sem megtörtént bűnügyeket dolgoznak fel. Az öt könyvből ugyanis négy – *A Főthy-villa titka* számít kivételnek – kegyetlen sorozatgyilkosokról szól. Az *Esőben jár a halál* és a *Halál a síneken* szexuális indíttatásból nőket gyilkoló – az utóbbiban guillotine-nal lefejező – férfiak, a *Halálos utazás* egy rituális gyilkosságokat elkövető sátánista szökött rab, *A harmadik gyilkosság* pedig nyereségvágyból elkövetett emberölések elkövetői utáni hajszáról szól.

A felsoroltakhoz hasonló, a gyilkosságok módját és motivációit tekintve még a korabeli jogszabályok szerint „különös kegyetlenséggel elkövetett” emberölési eseteknél is bizarrabb és extrémebb példákra sem Mág korábbi életművében, sem pedig a cselekmények idejével kronológiailag azonos időszakban megjelent honi orgánumban és belügyminisztériumi közlönyökben nem találhatunk utalást. Az említett regények tehát két szempontból is felfüggesztik a Mág korábbi munkásságára jellemző dokumentarizmus elvét: olyan történeteket tartalmaznak, amelyek sem a szerzővel nem történ(het)tek meg aktív nyomozóként, sem pedig az 1960-as évek Magyarországon nem es(het)tek meg. Innen nézve válik fontossá a művek paratextusaiban található „bűnügyi regény” kifejezés. Ennek használatával ugyanis Mág valószínűleg azt igyekszik az olvasó tudtára adni, hogy könyvei már nem megtörtént, hanem kitalált bűnügyekről szólnak.

Ahogy azt már korábban említettem, az öt utolsó regény paratextusai a krimihagyománnyal való párbeszéd auktoriális szükségletére hívják fel a figyelmet. A művek ismeretében azonban e szándék megvalósulása csak fenntartásokkal nevezhető sikeresnek. Hogy a nyomozótisztnek a krimivel szembeni kifogásait tartalmazó korábbi vallomását idézzem, a bűnügyi irodalom hagyományából eredeztethető klisék és az annak emlékére idéző allúziók nem illeszkednek organikusan a zsáner szocialista modelljéből táplálkozó regényciklus világába. S ha nem is „kiált belőlük”, de érződik rajtuk „a műviség, a csináltság”. Olyan hatáselemekről van szó, amelyek célja nem lehet több, „mint az olvasó kedélyének izgalmi állapotba hozása”. Nézzünk néhány példát...

Mág kései regényeiben a főhős és más szereplők is előszeretettel hivatkoznak a krimi klasszikusai által megteremtett figurákra. Már *A selyemsálas úrban* találhatunk erre példát: Szabó Teri, a nyomozócsoporthoz csinos, fiatal tagja elakad egy ügyben, s főnöke segítségét kéri. Mág hasznos tanáccsal ajándékozza meg a lányt, aki így dicséri felettesét: „Főnök, győzelem! [...] Maga egy Sherlock Holmes, az ötletével átbillentette az ügyet a holtpontra.”¹² Ugyanezt a dicséretet kapja Mág egy osztrák detektívtől az *Esőben jár a halál* egyik jelenetében is. Conan Doyle hőséneke neve más kontextusban is többször

¹¹ Vö. CSIZMADIA György, Egy nyomozótiszt portréjához, *Magyar Rendőr*, 1966. június 23., 12.

¹² MÁG, *A selyemsálas úr*, 117.

felbukkan, de jóval gyakrabban találkozunk Simenon népszerű figurájának, Maigret felügyelőnek a nevével. A *Halálos utazás*ban, miután a gyilkos elnyeri méltó büntetését, így dicséri Mágot a főnöke: „A miniszter a legjobb kívánságait küldi neked, Becikém, s valami olyat is mondott, hogy nagy vagy, mint Maigret felügyelő.”¹³ A *harmadik gyilkosság* egyik polgári szereplője – egy budapesti gimnázium igazgatónője – pedig így hízeleg Mágnak: „Ebben a kalapban, istenemre mondom, szakasztott olyan, mint Maigret felügyelő.”¹⁴ Előfordul az is, hogy az előbb említett detektívregényhősök nevei együtt szerepelnek. Ugyancsak a *Halálos utazás*ban hangzik el Mág szájából egy születésnapját ünneplő fiatal kollégájának címzett jóindulatú figyelmeztetés: „azt kívánom neki, próbáljon inkább olyanná lenni, mint Sherlock Holmes vagy mint Maigret, ezek az igazi példaképek, még ha irodalmi alakok is.”¹⁵ A Sherlock Holmes- és Maigret-allúziók idézői a fenti példákban – különösen az utolsóban – minden bizonnyal tisztában vannak a citált alakok fiktív eredetével, vagyis a fenti esetekben – ha tréfás hasonlatokról van szó – a nevek használói nem keverik össze saját valóságukat Conan Doyle és Simenon világával.

Vannak azonban olyan esetek, amelyek fikció és valóság efféle megkülönböztetését felfüggesztik. Erre a változatra is hoznék egy példát. Az *Esőben jár a halál* egyik jelenetében Mág kollégája javaslatot tesz a gyilkos elfogásának módjára. Mág ezt szakmailag megalapozatlannak tartja, s megjegyzi:

ha elvileg elfogadnánk ezt a gyakorlatilag kivihetetlen ötletet, akkor azt ismernénk be, hogy a nyomozómunka eszközeivel képtelenek vagyunk elfogni a tettest. [...] Ez a klasszikus nyomozómunka halála lenne! Istenem, ezek hallatán bizonyosan megfordul a sírjában Sherlock Holmes, Maigret és Philip Marlowe. Ők sok mindent elmondtak a szakmánkról, és főként példát mutattak. Szerintük a jó nyomozó kitartó, mint a hosszútávfutó, eszes, mint egy sakkmester, elszánt, mint a triplaszaltóra készülő légtornász...¹⁶

Ebben az idézetben Mág nemcsak követendő példának tekinti a megnevezett detektívek habitusát, de össze is mossa Conan Doyle, Simenon és Chandler világát a sajátjával.

Mág – mint legtöbbször a klasszikus krimi nagy detektívjei – a sorozatgyilkosok rács mögé juttatását személyes ügyként kezeli. Az ismeretlen elkövetőket gyakran démonizálja: elméjében e gonosz figurák az ördög megtestesüléseként értelmeződnek, s a nyomozó

¹³ Uő, *Halálos utazás*, 297.

¹⁴ Uő, *A harmadik gyilkosság*, 66.

¹⁵ Uő, *Halálos utazás*, 55.

¹⁶ Uő, *Esőben jár a halál*, 180.

többször is úgy érzi, hogy a tettes figyeli minden lépését. Az efféle gyilkos agyafúrt, s gyakran egy lépéssel a nyomozó előtt jár. Olyan figura, akit csapdába kell csalni ahhoz, hogy lelepleződjék. A gonosz elleni küzdelem személyességét tovább erősíti, hogy bizonyos esetekben maguk a tettesek is Mágot tekintik közvetlen ellenfelüknek. Az *Esőben jár a halál* egyik jelenetében az elbeszélő által „Fantom”-nak keresztelt elkövető telefonon felhívja az irodájában tartózkodó nyomozót, és életveszélyesen megfenyegeti. A *Halálos utazás* egyik utolsó jelenetében a sátánista sorozatgyilkos fogságba ejti Mágot, ám mielőtt megölné, a nyomozó kollégái ott teremnek, s megmentik őt. Ugyanez a dramaturgia ismétlődik a guillotine-os gyilkosságokról szóló *Halál a síneken* fináléjában is.

A holmes-i köntös és a maigret-i télikabát mellett Philip Marlowe öltönyét is magára ölti a Mág-regények első személyű hőse. Többször kerül Chandler alakjához hasonló helyzetekbe: előfordul, hogy figyelmen kívül hagyva a nyomozás hivatalos protokollját, saját szakállára cselekszik: ilyenkor éppen olyan öntörvényű detektívvé válik, mint Marlowe. Csak egy példa: *A Főthy-villa titkában* a nyugdíj előtt álló, szellemi frissességéből még semmit sem veszített Mág főfelügyelő kéthetes szabadságát tölti, amikor egy fiatal hölgy felkeresi a lakásán, s arra kéri, segítsen megoldani nővére rejtélyes eltűnésének ügyét. A detektív igent mond a felkérésre. Mág ideiglenesen magánnyomozói szerepbe bújva ered a rejtély nyomába, vállalva ezzel a feletteseivel való konfrontálódás lehetőségét. Amikor megbízza felveti, hogy nem szeretné, ha miatta a detektívet kellemetlenségek érnék, a tapasztalt zsaru olyan választ ad, amelyhez hasonlót Mág korábbi műveiben aligha találhatnánk, kisebb módosításokkal viszont akár Marlowe szájába is adhatnánk: „Már mindent kipróbáltam az életben, a jót és a rosszat, a dicséreteket és a büntetéseket. Engem soha többé nem akadályozhat meg senki abban, hogy saját utamat járjam. Se beképzelt főnökök, se alattomos barátok, se kacér nők. Akarom, nem akarom, kifelé megyek ebből az átkozott és áldott világból.”¹⁷

A lehetséges Marlowe-minták közé sorolható Mág alkohol iránti – a józanság korlátait mindig betartó – vonzalma. Lehet tél vagy nyár, a nyomozó szolgálatban vagy azon kívül előszeretettel fogyaszt szeszes italokat. A sört imádja, különösen a német importból származó fajtákat, de – ha kínálják – nem veti meg a pálinkát, a konyakot és a whiskyt sem. Az allúziók közül talán a leginkább zavarba ejtő Mág libidójának megjelenése és látványos fokozódása. Tudvalévó, hogy Marlowe detektívmunkájának sikereit nemcsak kiváló szakmai képességének, de szexuális vonzerejének is köszönheti. Nos, az idősödő, nyugdíj előtt álló Mágnak a kései művekben hasonló kisugárzása van. Az életmű 1990 előtti részében teljesen aszexuális nyomozónak az utolsó öt regényben a gyengébb nem iránti érdeklődése látványosan felélénkül. Többször is előfordul, hogy a detektív az adatgyűjtés céljából felkeresett kiváló alakú fiatal vagy középkorú hölgyektől leplezetlen ajánlatot kap. Miközben Mág felesége napokon át várja a munkájába

¹⁷ Uő, *A Főthy-villa titka*, 12.

beletemetkezett férjét, s ura hazaérkezése előtt szorgalmasan készíti a nyomozó legkedveltebb ételét, a grenadírmarsot, Mág a hűségét kockára tévő kalandokba sodródik. A *Halál a síneken* egyik hölgszereplője az érkező nyomozót lenge ruházatban fogadja. A jelenetet, amelyben Mág a nő csáberejétől megrészegül, a következőképpen beszéli el az első személyű narrátor: „A vér a fejembe tolult, felálltam és mint tehetetlen vasdarab a végtelenül erős mágnes vonzására, megindultam feléje. Mosolygott, amikor odaértem, átölelt és vöröstre festett érzéki száját az enyémre tapasztotta. Hosszú csók volt, aztán átölelve az egyik ajtó, nyilvánvaló a hálószoba felé húzott. Engedelmesen követtem az elégedetten mosolygó nőt, keze már a kilincsen volt, amikor megszólalt a telefon.”¹⁸

Mág libidójának legfőbb céltáblája azonban Teri, a fiatal nyomozólány. Csaknem minden kései regényben tesz egy-két célzást a nő csodás alakjára. A *Halálos utazásban* egy alkalommal az éppen beszámolót tartó lány szépségéről elmélkedik.¹⁹ A *Halál a síneken* lapjain azonban már nyíltan beszámol az olvasónak a hölgy alakjára vonatkozó megfigyeléseiről. Egy példa: „Különösen felkeltette figyelmemet, hogy lenge selyem blúza alatt jól látszottak lányos mellének körvonalai.”²⁰ Ugyanezen regény egyik későbbi jelenetében a még ismeretlen gyilkos leüti Terit. Az alélt lány, félig öntudatlan állapotban az őt megtaláló Mágot arra kéri, csókolja meg.²¹ A nyomozó ezt háromszor is megteszi. Mivel Teri később már nem emlékszik az esetre, s Mág sem szeretné, ha az eset nyilvánosságra jutna, kapcsolatuk visszatér hivatalos keretei közé.

A fenti példák jól mutatják, hogy a kései Mág nem maradt érzéketlen a bűnügyi irodalom hagyománya iránt. Arra a kérdésre, hogy próbálkozásai eredményesen ötvözték-e a szocialista krimi a zsáner nemzetközi klasszikusainak világával, nehéz volna igenlő választ adni. A magyar krimi 20-21. századi korpuszának kutatója számára azonban nem is ennek eldöntése a legfontosabb feladat, hanem inkább annak tisztázása, hogy a szocialista bűnügyi irodalom első számú honi képviselőjének kései munkássága milyen szerepet kaphat annak a provizórikus időszaknak az újragondolásakor, amely a szakirodalom csaknem egybehangzó véleménye szerint eseménytelenül ékelődik a Kádár-kori és a kortárs magyar krimi periódusai közé.

¹⁸ Uő, *Halál a síneken*, 100.

¹⁹ „Míg a jegyzeteit lapozgatta, az arcát néztem. Olyan volt, mint egy színésznő, illetve mégsem, mert nem volt annyira kifestve, de így is kifejezetten szépnek láttam. Nyugodtan eljátszhatná a főszerepet egy Kleopátráról készített filmben. Zöld garbója fölött világosbarna kabátot viselt, ami tökéletessé tette a jelenséget.” Uő, *Halálos utazás*, 112.

²⁰ Uő, *Halál a síneken*, 55.

²¹ Uő., 166.

II.

„Ifjú szívekben...”

–

Magyar – ifjúsági – krimi

Lovas Anett Csilla

A magyar ifjúsági krimi határátlépései

(Csukás István: *Keménykalap és krumpliorr*;
Fekete András – Grancsa Gergely: *Kalasnyikov és Rózsafüzér*)*

A gyerek- és ifjúsági irodalom körülhatárolását, a fogalom definiálását számos szerző megkísérelte az elmúlt évtizedekben. A szövegtörzshoz sokszínűsége miatt általános, mindenre kiterjedő meghatározás nem született, így a kategória leginkább a megszólítani kívánt korosztály szerint különíthető el az ún. „felnőtteknek szóló” szépirodalomtól. Matthew Grenby hangsúlyozza, hogy ez az egyetlen szövegcsoporthoz, amely a célzott olvasóközönség szerint van jelölve: „A kanadai irodalom például nem az összes kanadai, vagy csak a kanadaiak által olvasott könyvből áll. A krimi pedig, hogy egy másik példát említsünk, nem csak a bűnözők által olvasott regényeket jelenti. De a gyerekirodalom nem azért gyerekirodalom, mert gyerekek által íródott, illetve nem is azért, mert gyerekekről szól, hanem pusztán azt jelöli, hogy látszólag kiknek íródott.”¹ (Kiemelések az eredetiben – L. A. Cs.) A „látszólag” fontos kitétel: különösen az ifjúsági regényekre lehet igaz, hogy ezek crossover szövegek is lehetnek. A kifejezést a szakirodalom két egymástól eltérő jelentésben használja. Benyovszky Krisztián szerint „az irodalmi crossover a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós világok elemeinek, elsősorban szereplőinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. Az elbeszélő szépprózán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan miliőbe, fellazítja az egyes zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő.”² A szerző azt is megjegyzi, hogy a crossover fogalmat más értelmezésben azon művek jelölésére használjuk, amelyek korosztályi határokat lépnek át. Az eredendően gyerekeknek vagy kamaszoknak szánt szövegek a felnőttek körében is népszerűvé válnak, vagy fordítva:

* A tanulmány átdolgozott változatának megjelenése: LOVAS Anett Csilla, *Mit olvasunk egyáltalán? Irodalmi crossover Fekete András és Grancsa Gergely Kalasnyikov és Rózsafüzér című ifjúsági regényében*, Kortárs, 2024/11, 38–46.

¹ Matthew GRENBY, *Children's Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, 199.

² BENYOVSZKY Krisztián, *Keresztül-kasul a szövegeken: Szempontok az irodalmi crossover meghatározásához*, Helikon, 2006/3, 388–389.

a felnőtteknek szóló szépirodalom találja meg olvasóközönségét a fiatalok körében. Tanulmányomban a crossover fogalmát ez utóbbi jelentésében használom, és két példán, Csukás István *Keménykalap és krumpliorr*, valamint Fekete András és Grancsa Gergely *Kalasnyikov és Rózsafüzér* című regényein keresztül szemléltetem, hogy az ifjúsági krimiként is olvasható szövegek hogyan válhatnak crossover szövegekké.

Az ifjúsági regényekben (miként a szépirodalomban általánosságban)³ egyre hangsúlyosabb szerepet kap a rejtély, melynek feszültségkeltő, az olvasói figyelmet fenntartó ereje sokféle műformában megjelenhet. Katona Alexandra *Nyom-olvasás* című blogjában⁴ a kamaszokat megszólító könyvek mellett gyerekirodalmi munkákat is ismertet, amelyekben a detektívtörténetek olvasásmódja jellemző. Gina Weinkauff és Gabriele von Glasenapp az ifjúsági irodalom két „modelljéből” indul ki: fejlődésregényeket és kalandregényeket különítenek el. Előbbi a mindennapi élet eseményeiből indul ki, főhőse konfrontálódik saját társadalmával vagy annak rítusaival, és a cselekmény nyomán szükségképpen változik a személyisége. A szerzőpáros a modellt „klasszikus, modern és posztmodern” fejlődésregény altípusokra osztja, tehát történeti kategóriákkal dolgozik. Ezzel szemben a kalandregény modelljéhez tartozó regényeket műfaji szempontból csoportosítja: ide tartozik a pikareszk, a történelmi vagy a kalandregény, illetve a robinzonád. Ezekben a művekben a mindennapi élettől időben vagy térben távol eső körülményekkel találkozik a főhős.⁵ A rejtélyt középpontba állító ifjúsági művek leginkább az első modellel tartanak rokonságot: családi vagy közösségi titkok leleplezésére vállalkozik a főszereplő, és a nyomozás során személyisége, kortárs kapcsolatai is formálódnak. Weber Anikó *Az osztály vesztese* című műve hasonlóképpen működik: a kérdéses osztályban (cyber)bullying történik, melynek sem az áldozatát, sem az elkövetőjét nem ismerik. A regényként olvasható novellafüzér legtöbb szövege egy-egy osztálytárs nézőpontját szólaltatja meg, akik mindannyian részt vesznek a nyomozásban, eközben konfrontálódniuk kell egymással, a szűkebb közösség írott és íratlan szabályaival, s ebben a folyamatban egyénként és csoportként is fejlődnek. A klasszikus krimiből ismert „Nagy Detektív” karaktere kimarad ugyan ebből az alkotásból, de a krimi más műfaji kellékei, például az elhallgatás, a félrevezetés vagy a megoldás késleltetése feszültségfokozó hatással bírnak.

Weber Anikó műve a fejlődésregény, a krimi vagy a novella műfaji jegyeit működteti, és a rejtély középpontba állítása mellett ez a fajta műfaji hibridizáció jellemző számos egyéb ifjúsági regényre is.⁶ Nem csupán a kortárs művekben találkozunk ezzel a sajá-

³ DECZKI Sarolta, *Rejtélyes irodalom*, Új Forrás, 2010/7, 40.

⁴ Elérhető itt: <http://nyom-olvasas.hu/> [Letöltés: 2025. május 2.]

⁵ Gina WEINKAUFF, Gabriele VON GLASENAPP, *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 118–135.

⁶ Bővebben lásd CSATÓ Anita, *Young adult irodalom John Green Papírvárosok című regényében és a középiskolai oktatásban = Irodalom és kanonizáció I.*, szerk. HERÉDI Rebeka, KISPÁL Dániel, KUSPER Judit, Eger,

tossággal: például Szabó Magda fejlődésregényként is olvasható művében az elhunyt édesapa regénycímbe emelt utolsó mondatának folytatását próbálja kideríteni a főhős (*Mondják meg Zsófikának*); az *Abigél* szereplőinek tevékenysége a címbéli karakter leleplezésére is irányul, a mű a lányregények és iskolaregények műfaji kódjait is működteti;⁷ az 1970-es években pedig számos vakációs regény született, melyekben F. Komáromi Gabriella szerint „furcsa módon keverednek a romantika és a detektívregény kellékei”.⁸ A vakációs regények talán legsikerültebb darabja Csukás István *Keménykalap és krumpliorr*⁹ című alkotása, mely nyelvi komplexitása, humora, fordulatos cselekményvezetése okán mindenféle korosztály érdeklődésére számot tarthat.

Az 1973-ban megjelent alkotás igazi „műfaji cirkusz”, porondján a vakációs regény, a kalandregény, a bandaregény vagy a krimi kellékeivel. A cselekmény tanítási időben kezdődik, de a tavaszi szünetben bontakozik ki. A rövid vakáció kezdetét így kommentálja az elbeszélő: „Tavaszi szünet! Van-e gyerek szív, amelyik ne dobogna gyorsabban erre a hírre? Jó, tudom, hogy a nyári szünet az igazi, de egy kis szívdobogást a tavaszi szünet is megérdemel.” (70.) A narrátor ezt követően a főhősre, kis Recére irányítja az olvasó figyelmét, aki a téren „a szabadság ózonját” lélegzi be; a vakáció a gondtalanság, a derűs idill kitüntetett idejévé válik. Ezt az időt a Vadliba őrs kiskamaszkorú tagjai nyomozással töltik. A fővárosi állatkertből ismeretlen tettesek ellopták a görög teknőöket, a hatóság komoly jutalmat kínál a nyomravezetőknek. Ez éppen kapóra jön a gyerekeknek, hiszen betegen fekvő barátjuk számára cirkuszi előadást szeretnének rendezni, és a pénzjutalomból fedezni tudnák a költségeket. A csapat összetartó, egymást segítő társaságként dolgozik együtt. Vezetője kis Rece, aki a nyomozás kezdetén „a híres angol regényfigura, minden detektív eszményképe, az éles eszű Sherlock Holmes” (77.) attribútumaival ruhazza fel magát. Határozott testtartása, logikus következtetésekre épülő gondolatmenete, összevont szemöldöke és a szeplős arcára erőltetett férfias vonások azt üzenik, Sherlock Holmes nyomdokain halad – csak éppen pipája nincs. „Addig is, pótmegoldásként, egy ceruzacsonkot harapott a fogai közé. Hogy az illúzió meglegyen.” (78.)

Úgy vélem, az utolsó mondat a regény öntükröző alakzataként is értelmezhető. A *Keménykalap és krumpliorr* ugyanis a krimi illúziójaként is olvashatjuk: a regény elsődleges tétje nem a bűntény felderítése, hanem a cirkuszi előadás megszervezése abból a célból, hogy egy barát jobb kedvre derüljön. A nyomozás eszközei nem elégségesek, a folyamat számos akadályba ütközik, és végül nem elsősorban a dedukciós logika, hanem véletlenek egész sora vezet a megoldáshoz – a folyamat során viszont arra derül fény, hogy a Vadliba őrs tagjai okosak, talpraesettek, furfangosak és kiváló

EKKE Líceum Kiadó, 2022, 147–156.

⁷ Bővebben lásd SCHEIN Gábor, *Az Abigél műfaji kódjai és emlékezetpolitikája*, Jelenkor, 2022/6, 676–682.

⁸ F. KOMÁROMI Gabriella, *Ifjúsági regényeink valóságviszonya*, Irodalomtörténet 1979/2, 328.

⁹ A tanulmány alapjául szolgáló kiadás: CSUKÁS István, *Keménykalap és krumpliorr*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2007. A továbbiakban a főszövegben jelzem a vonatkozó oldalszámokat.

csapatjátékosok. Kis Rece bátyjáról, Nagy Recéről megtudjuk, hogy naponta elolvas egy detektívregényt, ő az egyetlen karakter, aki tisztában van a nyomkeresés (irodalmi szövegben zajló) folyamatával. Amikor azonban öccse a segítségét kéri, csak kellenetlenül válaszolgat a kérdéseire, nem folyik bele a nyomozói munkába. Azt ajánlja, keresse-nek egy vérebet, aki kiszagolja a nyomokat. Véreb helyett kis Rece azonban csak egy „vakarcsot” tud szerezni, aki annyira apró termetű, hogy elfér az egyik szereplő zsebében. Lili, a kutya csak korlátozottan vesz részt a nyomkeresésben, a gyerekek azonban gondoskodnak róla; a regény Lili szerepeltetésével is kiemeli, hogy a Vadliba őrstagjai nemcsak találekonyak és élelmesek, hanem felelősségteljesek és figyelmesek is. Az első nyom kis Rece megfigyelői munkájának köszönhető, aki a piacon észrevett gyanús vevő után ered, és kihallgat egy beszélgetést az illegális nyúltenyésztő és a teknőstolvaj között. A megoldás késleltetése a detektívregények egyik sajátos elbeszélői eljárása:¹⁰ a *Keménykalap*... is él ezzel az eszközzel, hiszen a nyúltenyésztő megfigyelése megszakad, az öreget hamarosan bilincsbe verik és elviszik a rendőrök, így ezen a nyomon nem tudnak tovább haladni a szereplők. A megoldáshoz vezető terv végül nem a Nagy Detektív kicsi alteregója, kis Rece fejéből pattan ki, hanem a betegen fekvő Péter javaslata nyomán adnak fel a gyerekek újsághirdetést, mely görög teknősök megvásárlására irányul. Az ötlethez hangsúlyozottan nem a logikus, hanem az asszociatív gondolkodás vezet. A fiú elmagyarázza, hogyan jutott eszébe az újsághirdetés: eszébe villant egy cédula, melyre az volt írva, hogy „tavalyi szilvalekvár eladó”. (184.) „Először nem tudtam, mit kezdjek vele – vallotta be szerényen Péter. – Aztán kikapcsoltam a szilvalekvárt, mert tudtam, hogy az nem ide való. Maradt a cédula, üresen. Azután képzeletben írni kezdtem rá. Ilyesmit, hogy eladnék; aztán végre eszembe jutott az egész. Nem eladnék, hanem vennék! Ez volt a döntő fordulat!” (185.) A tettetést a hirdetéssel sikerül lépre csalni, de a végső leleplezést még különféle kalandok késleltetik; mindenesetre a fentiek fényében a „Győzött a logika!” felkiáltás (230.) ironikusan is olvasható.

A regény nem a teknőstolvaj kézre kerítésével, hanem a cirkuszi előadással zárul. A Vadliba őrstagjainak sikerül mindent elintézniük, a szervezés folyamatát itt már nem kis Rece, hanem az őrstag másik tagja, Marci koordinálja. A mű zárlatában válik különösen hangsúlyossá a bandaregényjelleg, hiszen a gyerekek egységes csapatként dolgoznak együtt, melyben mindenkinek megvan a maga szerepe és feladata. Az előadás a tavaszi szünet utolsó napján zajlik, a „vadlibák” ennek ellenére töretlen jókedvvel kiáltják bele az éjszakába: „Éljen a Hörömpő Cirkusz, világszám!”

„Könnyű tavaszi szél indult valahonnan a budai hegyekből, felkapta a kiáltást, és végigvitte a városon.” (264.) A regény utolsó mondata a gyermeki derűt az egész városra kiterjeszti, ezzel azt is hangsúlyozva, hogy a gyerekek sajátos világlátása nem csupán a kortárs közösségre, hanem a tőlük idősebbekre is hatással lehet. Úgy vélem,

¹⁰ BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007, 29.

épp ezért vál(ha)t crossover regénnyé a *Keménykalap*...: a felnőtt olvasó rácsodálkozhat arra, mennyi fantázia, leleményesség, jószág rejlik a gyerekekben, és egyfajta nosztalgia is felébredhet benne saját gyermekkora iránt. Csukás István más regényei alapján is úgy vélem, rendkívül tisztelte és becsülte a gyerekeket ezekért a tulajdonságokért, narrátorai odaadó figyelemmel számolnak be a különböző gyermeki tevékenységekről. Ezek a művek ugyanis azt sugallják, hogy a gyerekek sajátos humora, leleményessége, furfangja becsülendő, gyerekkoruk különleges időszak, ők maguk pedig mindenestül szerethetőek. A regényből 1978-ban négyrészes sorozat, majd az epizódokból összevágott mozifilm is készült, melyen generációk nőttek fel, a filmváltozatra több mint félmillióan vettek jegyet, és tíznél több országba adták el¹¹ – ez is példázza, hogy nem kizárólag a gyerekeket és kamaszokat szólította meg hatékonyan az alkotás.

Míg Csukás regényéből a korábban krimit is rendező Bácskai Lauró István készített sorozatot, addig a *Keménykalap*...-hoz sok szálon kapcsolódó, 2015-ös *Kalasnyikov és Rózsafüzér*ből¹² akár Quentin Tarantino is forgathatna filmet – ha eljutna hozzá a kötet. Ezt a benyomást erősíti a könyv alcíme – ponyvaregény –, a sárga, fekete és piros színekben készült, látványos borító, a szereplők és az elbeszélő ironikus, szarkasztikus humora, valamint a történet abszurd fordulatai is. Egy interjúbán¹³ a szerzők elmondták, felváltva írták a könyvet, a külön-külön írt szálak csak a regény végén futnak össze. Kala Gábor és Nyikov Vera zenészek, együtt járnak és van egy YouTube-csatornájuk, erre saját készítésű videókat töltenek fel, amelyekben idegen embereket hoznak kínos helyzetbe. Füzér Richárd és Rózsa Bíborka szintén egy pár, ők az emberek keresztény hitre jutását tűzték ki célként, térítői munkájukról ők is videódokumentációt készítenek. Első látásra nem is különbözhetne jobban ez a két páros, mégis mindannyian átélnek valami megmagyarázhatatlant. Kaláék egy könyvesboltban videóznak, amikor az üzlet teljes személyzetével együtt két beszélő pegazust látnak leszállni az égből. Richárd és Bíborka pedig két börtönben ülő rabbal beszélget, mikor megjelenik nekik Jézus, Szűz Mária, egy leprából felgyógyult szent alakja és egy tanárnő, Klári néni. Mindkét páros lencsevégre kapja a természetfeletti eseményt, de mikor újraneznének a videókat, már nem találnak semmit.

Miként Csukás regényében, a cselekmény ideje itt is a vakáció; idilli jelenet helyett azonban a következőket olvashatjuk a nyári szünet kezdetéről: „A tanév végétől és a nyár kínálkozó lehetőségeitől megrészegült nebulók önnön trendi és kül mivoltukból fakadóan még önhittebben pötyögtek magabiztos hüvelykujjukkal a legújabb szériás okostelefonjukon. Fiatalok voltak, felelőtlenek, szépek, és a szüleiknek rengeteg pénze

¹¹ BASKI Sándor, *Keménykalap és krumpliorr*, <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/kemenykalap-es-krumpliorr-1> [Letöltés: 2025. május 2.]

¹² FEKETE András, GRÁNCSA Gergely, *Kalasnyikov és Rózsafüzér*, Budapest, Tilos az Á Könyvek, 2015. A továbbiakban a főszövegben jelzem a vonatkozó oldalszámokat.

¹³ Urfi Péter, „*Mindenkiben van kettősség, nem?*”, Magyar Narancs 2015/48, elérhető itt: <https://magyar-narancs.hu/konyv/mindenkiben-van-kettosseg-nem-97349> [Letöltés: 2025. május 2.]

volt. Az élet tárt kapukkal várta, hogy erőszakot tegyenek rajta, akkor és úgy, ahogyan csak akarják. A környező utcákban kallódó néhány csöves alázatosan fejet hajtva tért ki útjukból, nehogy a jövő ifjú zálogai beszennezzék mennyei sugallatra, harmadik világbeli gyerekmunkások által precízen felépített cipőiket.” (78–79.) A fanyar ironia mellett a generáció bírálata is hangot kap a szövegben: itt nem egy idealizált gyermek- vagy kamaszképpel találkozunk, mint Csukás regényében. A főszereplőkre a leleményes helyett a dörzsölt, a figyelmes helyett a hanyag, a derűs helyett a kiábrándult jelzők alkalmazhatóak inkább, és nem is egyértelműen szerethető karakterekkel dolgozik a regény. Talán épp ezért válnak árnyalttá és életszerűvé a dialógusok is, melyekből az derül ki, hogy a szereplők itt is egy nagy rejtély megoldását kísérlik meg. Míg azonban a *Keménykalap...*-ban egy hús-vér bűnöző leleplezésére irányul a nyomozás, addig a *Kalasnyikov...* hősei nem mást, mint a transzcendenst próbálják tetten érni.

A *Kalasnyikov...* hasonló műfajokat idéz meg, mint a csukási alkotás (vakációs regény, kalandregény, krimi), de az alcímbe emelt műfaji kategória, a párbeszédék obszcén kifejezésekben gazdag nyelve, a meghökkentő, olykor szürreális fordulatokat tartalmazó cselekmény a populáris regiszterekhez is köti a regényt. Mészáros Márton hipotézisei szerint a young adult fikció a „hagyományos” regényekhez képest erőteljesebben épít a popkultúra, illetve trashkultúra elemeire, értelmezői kontextusát pedig nem elsősorban az intertextuális, hanem inkább az intermedialis kapcsolódások jellemzik.¹⁴ A Fekete–Grancsa szerzőpáros regényét át- meg átszövik a „magaskultúrára” és a pop- vagy trashkultúrára történő utalások: az olyan filmcímek mellett, mint a *Kutyaszorítóban*, az *Arizonai álmodozók* vagy az *Andalúziai kutya*, felbukkan Kant, „az öreg Frici” (Nietzsche) vagy Schopenhauer neve is. Egymástól egészen távol álló műveltségelemeket és azok kontextusait rendeli egymás mellé a regény: úgy vélem, az Isten iránti hajsza épp egy ilyen szövegben válhat életszerűvé, amelyben minden mindennel összefügg.

„[A]z egész olyan volt, mintha egy durván begombázott lakberendező összezavarodva nem tudta volna eldönteni, hogy templomot, görög szentélyt vagy múzeumot akar összehozni” (95.). Kala Gábor házának leírása a regény teljes szövegére is igaz lehet, melyre a féktelen eklektika, a stílusok, regiszterek, műfajok közti határok megsértése jellemző. Itt csak utalhatunk arra, hogy éppen ez a jellegzetesség nyithat utat a regény teológiai szempontú értelmezésének is, hiszen a keresztény istenkép egyik fontos eleme szintén a határok átlépéséhez kapcsolódik: transzcendens és immanens határmezsgyéje az Ige testet öltésével átjárhatóvá vált. A regény – a „hagyományos” krimisémával szembefordulva – nem ad egyértelmű választ arra, hogy a transzcendens utáni nyomozás

¹⁴ MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni. A Holtverseny példája = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 298.

sikerrel járt-e, de a rejtély megfejtése nélkül is maradandó olvasói élményt kínál a szöveg, mely szintén illelhető a crossover jelzővel. A borítón szereplő ajánlás 16 éven felülieknek szól, tehát a célzott olvasóközönség eleve a young adult korosztály, a tőlük idősebbek közül pedig célzottan a Tarantino-rajongókat szólíthatja meg sikeresen a regény.

A fenti két regény különféle módokon hasznosítja (újra) a klasszikus krimi eszköztárát, és különböző gyermek-, illetve kamaszképekkel dolgoznak. Közös bennük azonban a regényműfajok keveredése, a humor (mely Csukásnál inkább szituatív, a Fekete–Grancsa szerzőpárosnál inkább nyelvi), illetve a titok mint cselekményszervező mozzanat. A krimisémből átemelt rejtélyközpontúság számos más kortárs ifjúsági regényre is jellemző. Emiatt egy további kutatás azoknak a párhuzamoknak a feltérképezésére (is) irányulhat, amelyek a krimi és az ifjúsági művek befogadási stratégiái között lehetségesek.

Körömi Gabriella

Krimi rózsaszínben: műfaji jellegzetességek és azok átírása Böszörményi Gyula *Ambrózy báró esetei* című regényciklusában*

Krimi és lányregény. Első pillantásra talán csak egy közös vonás fedezhető fel bennük: születése óta mindkettő a populáris irodalom folyamatosan jelen levő, a mai napig is népszerű műfaja. Hagyományosan egymás ellenpólusainak tekinthető zsánerekként tartják őket számon, hiszen a bűnözés/bűnüldözés és a romantikus szerelem, a társadalom sötét oldala és a kamaszlányok érzelmei között nem sok átfedést találunk. Az ellentét még inkább szembeszökő, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a két zsáner karakteres nemi markerekkel rendelkezett, rendelkezik. A krimi világát sokáig férfiasnak tekintették, annak ellenére is, hogy a műfaj történetét számtalan női detektívfigura kísérté Miss Marple-től Dávid Veronig. Ugyan a zsáner születése óta eltelt több mint másfél évszázad során számtalan olyan regény született, amelyben a szerelem és a bűn szorosan összefonódik, ennek ellenére több krimikutató, köztük Benyovszky Krisztián is, úgy véli, hogy a krimiben nem kívánatos a szerelmi szál, különösen akkor nem, ha az a detektívet érinti.¹ A zsáner elválaszthatatlanul összefonódott a magányos, elvált vagy egyedülálló, dohányzó/szivarozó (férfi) nyomozó alakjával, aki éjszakáit és nappalait a bűnözők utáni hajszával tölti. A kriminek szentelt monográfiájában Marc Lits is ezt a nemi sztereotípiát emelte ki, amikor leszögezte, hogy az erőszak és a halál alapvetően a férfiak világára jellemző; szerinte ezzel magyarázható az a tény is, hogy a krimikben a nők még mindig gyakrabban jelennek meg áldozatként, mint nyomozóként.² A lányregény ezzel szemben par excellence női műfaj. Ahogyan Komáromi Gabriella írta: „A lányregénynek mint kulturális alakzatnak látványosan és letagadhatatlanul van nemi kódoltsága. Egy kulturális gyakorlat részeként született, létezett/létezik; döntő szerepet akart játszani a társadalmi szerepek megformálásában, és mindig is az ún. női irodalom előszobája volt.”³

* A tanulmány itt jelenik meg először.

¹ Lásd BENYOVSKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007.

² Marc LITS, *Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, CEFAL, 2002. Ez a krimikkel kapcsolatos közhely Böszörményi ciklusának első kötetében szövegszerűen is megjelenik, amikor Tarján Vilmos bűnügyi újságíróval kapcsolatban Mili megjegyzi: „bizonyára osztotta azt a nézetet, hogy hölgyeknek semmi keresnivalója ott, hol bűncselekmény történt, hacsak nem épp ők az áldozatok.” *Leányrablás Budapesten*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2017, 232.

³ KOMÁROMI Gabriella, *Van-e az irodalmi műfajoknak neme?*, Somogy, 2020/3, 23–29, 23.

Mindemellett nem szabad elfeledkeznünk arról a tényről, hogy az elmúlt évtizedekben a krimi a feminista irodalom és kritika erősödésével, a női nézőpont hangsúlyosabb megjelenítésével bizonyos mértékben feminizálódott. Egyre több női nyomozó, sőt női bűnöző, fegyvert viselő vagy erőszakos nő jelenik meg a regényekben, akik szétfeszítik a krimikben hagyományosan a nőkre kiszabott szűk, szexista kereteket, ugyanakkor, és ez a műfaj fejlődése szempontjából sokkal lényegesebb, ezzel párhuzamosan olyan társadalmi kérdések, problémák kerülnek előtérbe, amelyek a „férfias” krimikből hiányoztak, vagy csak a férfiak nézőpontjából ábrázolódtak (mint például a családon belüli erőszak). Caroline Granier ezen nőitípusoknak szentelt tanulmányában arra hívta fel a figyelmet, hogy a nők a társadalomban és a családban elfoglalt helyük, státuszuk következtében a férfiakétól eltérő nézőpontból közelítenek azokhoz a témákhoz – erőszak, halál, szexuális bűncselekmények –, amelyek ezt az erősen kodifikált műfajt meghatározzák, ezáltal képesek megtörni vagy akár el is törölni azokat a poros kliséket, amelyek a krimi történetét kísérték.⁴ Fontos kiemelni azt is – ahogyan arra Bényei Tamás is rámutatott –, hogy: „Belső változatosságának köszönhetően a krimi a populáris irodalom műfajai között [...] szinte egyedülállóan széles közönséghez szól: fontos vonása, hogy [...] jelentős férfi és női olvasótáborral is bír.”⁵ Ugyanez nem mondható el a lányregényről: nemcsak női műfaj volt, de az is maradt, hiszen nem lehet maszkulinná tenni anélkül, hogy meg ne fosztanánk inhereus műfaji konvencióitól, amelyek nem teszik vonzóvá a fiúk körében.

Megszületése óta mindkét zsáner változott, s változik ma is. Rugalmas elbeszéléstípus lévén, a krimi gyorsan képes reagálni a társadalmi, kulturális, irodalmi kontextus változásaira, így fejlődése, átalakulása sokkal termékenyebbnek bizonyult, s egyben új műfajok, műfaji elágazások születését⁶ vonta maga után. Több krimivel foglalkozó kutató is kiemelte, hogy a műfaj, annak ellenére, hogy többször is eltemették, és hogy kanonikus formájában szinte már nem is létezik – hacsak nem paródia vagy pastiche céljából íródott egy-egy ilyen mű –, éppen azért tudott megújulni és új irányokat nyitni, mert a szerzők nem haboztak áthágni a műfajok közötti határokat, egyre újabb és újabb zsánerekben keresve az inspirációt. A krimivel ellentétben a lányregény az elmúlt évtizedekben inkább csak tematikus, stilisztikai és nyelvi fazonírozáson esett át. Ez a megújulás – amely csökkentette a közöttük továbbra is meglévő ellentéteket – lehet az egyik oka annak, hogy egyre több olyan regény született, amely a két zsáner kisszámú közös, illetve egymással könnyen dialógusba hozható műfaji, tematikai, poétikai jellegzetességeinek kiaknázásából született.

⁴ Lásd Caroline GRANIER, *À armes égales. Les femmes armées dans les romans policiers contemporains*, Ressouvenances, 2018.

⁵ BÉNYEI Tamás, *Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága*, Alföld, 2009/5, 45–59, 45.

⁶ Mint például a sci-fi krimi, a fantasy krimi, a történelmi krimi, az alternatív történelmi krimi, a domestic noir, hogy csak néhányat említsünk. A zsánerkeveredésnek köszönhetően a krimi olvasótáborá vitathatatlanul kiszélesedett.

Böszörményi Gyula *Ambrózy báró esetei*⁷ című ifjúsági sorozata ékes példája a két ellentétesnek vélt műfaj párbeszédének, együttes játékba hozásának. Jelen tanulmány célja annak bemutatása, hogy a ciklus kötetekben a két eltérő műfaji hagyomány hogyan illeszkedik a regények poétikai és narratív eljárásaihoz, illetve hogy a lányregény felé való nyitás hogyan alakítja át a tradicionális krimikódot.

Az *Ambrózy*-ciklus nem előzmények nélkül való a magyar krimiirodalomban. Hazai előfutárának Baráth Katalin *Dávid Veron*-sorozatát tekinthetjük, amelyet Bán Zoltán András hard-boiled lányregénynek nevezett, főszereplőjére pedig Miss Marple K. U. K. megfelelőjeként hivatkozott.⁸ Baráth és Böszörményi ciklusa között nemcsak műfaji (történelmi krimi) és tematikus (hasonló női karakter, fiatal lány útra kelése és útkeresése, női nyomozó), de poétikai (női narrátor, autodiegetikus narráció, ábrázolt történelmi korszak és miliő) analógiákat is felfedezhetünk, ráadásul mindkettő felkínálja a feminista olvasat lehetőségét.

A *Leányrablás Budapesten* – a könyv megjelenésekor még gondolatban sem létező, később megszülető ciklus első kötete –, amely műfaja és kronotoposza miatt fordulatot jelentett az életműben, az író számára is váratlan sikert hozott,⁹ a sorozat további kötetei pedig Böszörményi legnépszerűbb, legolvasottabb regényeivé váltak.¹⁰

⁷ A sorozat hét kötetből – *Leányrablás Budapesten* (2014), *A Rudnay-gyilkosságok* (2015), *Ármány és kézfogó* (2016), *Nász és téboly* (2017), *Szer'usz világ* (2019), *A Barnum-rejtély* (2021) és a posztumusz megjelent *A hullabázi skandalum* (2022) –, valamint két „kiegészítő” kötetből – *Beretva és tör* 2.5 (2016), *Bitó és borostyán* 3.5 (2017) – áll.

⁸ BÁN Zoltán András, *A pislikoló villanykörte. Futamok a magyar krimiről*, Kalligram, 2015/3, 85–94, 89.

⁹ Egy 2019-ben adott interjúban Böszörményi, arra a kérdésre, hogy mi készítette rá, hogy egy számára teljesen új műfajban próbálja ki magát, így válaszolt: „A kíváncsiság. Ha valaki a század eleji Magyarországra szeretne utazni, csak leemel egy Krúdy-kötetet a polcra, és 5 perc alatt megérkezik. Krúdy Gyula zseniálisan ír, de más stílusban, mint amit én szerettem volna. Egy szórakoztató, század eleji krimi volt a célom, ami megfelel a modern igényeknek. Így született meg az első Ambrózy-történet, amit visszaolvastam, és rájöttem, hogy nem tetszik, ezért bedobtam a fiókba.” A könyv végül két évvel később Katona Ildikó kiadónak köszönhetően jelent meg, aki karácsony közeledtével arra kérte Böszörményit, hogy amennyiben nincs kész kézírata, nézzem szét a fiókjában. „Belenéztem, és mondtam, hogy tulajdonképpen van itt egy borzasztóan rossz történet, ami egy nyomozóról szól. Nagyon gyenge ugyan, de végül is ki lehet adni. Legfeljebb gyorsan elfelejtik az olvasók és kész. Ehelyett óriási siker lett! Ezt azóta sem értem” – emlékezett vissza Böszörményi az első kötet megjelenésére. Elárulta, hogy a regényt túl lassúnak, ahogyan fogalmazott, „tinglitanglinak” érezte, és hogy amit eredetileg meg akart valósítani a sorozatban, csak a második kötetben sikerült. GULYÁS Emese, *Nem gondolta, hogy kasszasikert írt. Interjú Böszörményi Gyula íróval*, <https://www.szon.hu/helyi-kultura/2019/06/nem-gondolta-hogy-kasszasikert-irt>. [Letöltés: 2023. május. 2.]

¹⁰ A Moly.hu értékelései alapján a sorozat részei közül a *Nász és téboly* az 1., az *Ármány és kézfogó* a 8., a *Hullabázi skandalum* a 13., a *Szer'usz világ* a 21. legjobb krimi. Ugyanezen kötetek helyezése a legjobb romantikus könyvek között említésük sorrendjében a következő: 1., 19., 28., 50. (E két kategórián kívül a ciklus egyes darabjai a kortárs és az ifjúsági könyv csoportjában értek el jó helyezéseket.) Kijelenthetjük, hogy a molyok értékelései egyrészt jól tükrözik a regény műfaji összetettségét, hibriditását, másrészt az olvasók visszajelzései alapján a könyvek krimiként előkelőbb helyezéseket értek el, mint romantikus regényként.

Az irodalmi műfajok hagyományosan nem rendelkeznek megkülönböztető külső jegyekkel, ezalól a populáris irodalom néhány műfaja, köztük épp a két vizsgált zsáner a kivétel. A Gérard Genette által paratextusoknak¹¹ nevezett elemek, amelyek a szöveg olvasatát befolyásolják és kontrollálják, a könyvmarketing fontos részeként nemcsak az írói akaratot, de a kiadói érdekeket is tükrözik. Ez a megállapítás fokozottan érvényes a borítóra, amelynek szerzője nem az író, hanem a tervező, következésképpen közös megegyezés alapján születik meg, s amely Benyovszky Krisztián megállapítása szerint „több és többféle paratextus gyűjtőhelyeként funkcionál, s így – az olvasás szempontjából – egy fokozottan ingergazdag közeget képvisel”.¹²

Az *Ambrózy báró esetei*-sorozat regényeinek borítói félreérthetetlenül és tudatosan a lányregény műfajához kötik a szövegeket. A borítók többsége békebeli stílusú fátylas vagy kalapot viselő fiatal nőt ábrázol; ezeken a régiesített női portrékon a világos paszellszínek dominálnak, itt-ott némi fekete vagy vörös kontraszttal. Genette megállapítását elfogadva, miszerint a paratextus a szövegek melletti járulékos jelként¹³ funkcionálva döntő jelentőséggel bír az olvasó figyelmének felkeltésében, valamint a szöveg olvasásmódjának megalapozásában, a genette-i metaforát továbbgondolva kijelenthetjük, hogy a borító nyújtotta vizuális kommentár nagy valószínűséggel elriasztja a fiúkat és a férfi olvasókat attól, hogy átlépjék ezt a küszöböt, és belépjenek a fikció világába. A borítók képi világa a fiatal lányok és nők (feltételezett) elvárásai horizontjának felel meg, és egyértelműen a szentimentális lányregény zsánerét idézi meg, miközben a krimi műfaja a vizuális ábrázolás szintjén egyáltalán nem jelenik meg. A borító által egyértelműsített műfaji besorolást megerősíti maga a sorozat is, amelyben a ciklus kötetei megjelentek: a Könyvmolyképző Kiadó *Vörös pöttyös*-sorozatába a tizennégy év feletti lányoknak – valamint a fiatal felnőtteknek, elsősorban női olvasóknak – ajánlott könyvek tartoznak, amelyekben központi téma a szerelem, miközben az erotika és a szexualitás direkt módon nem jelenik meg bennük.

Ezt az egyértelműnek tűnő műfaji meghatározottságot először a regénycímek kérdőjelezik meg, s ezzel elbizonytalanítják a potenciális lányregényolvasókat. Böszörményi, miközben megidézi a zsáner hagyományos címadási technikáját¹⁴ – úgymint a lány szó, valamint a szerelemmel, házassággal, hétköznapi élettel kapcsolatos kifejezések használata –, nemcsak kijelöli az értelmezés határait, de rekontextualizálja, felül is írja azokat, amikor a krimi világot megidéző szavakkal (*Leányrablás Budapesten, Ármány és kézfogó, Nász és téboly, Bitó és borostyán*) kapcsolja őket össze. A hatásos ellentétekre

¹¹ Lásd Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹² BENYOVSKY Krisztián, *A név mint paratextus a műfordítás gyakorlatában*, Névtani Értesítő, 2021, 45–67, 46.

¹³ Lásd Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

¹⁴ Ehhez lásd F. KOMÁROMI Gabriella, *Mostoha fejezet századunk ifjúsági prózájából: a lányregény*, Irodalomtörténet, 1985, 639–659.

épített címekből eredő feszültség előre felkészíti az olvasókat a regények két különböző szövegtípus felőli olvasatára. A címek által sugallt kettős értelmezési keretet a peritextusok – fejezetcímek és jegyzetek – is megerősítik.¹⁵ Mindazonáltal van három olyan regénycím, amely explicit módon utal a halálra (*A Rudnay-gyilkosságok*, *Szer’usz világ*, *A hullaházi skandalum*), s ily módon összeegyeztethetetlen a lányregények tradicionális címadási gyakorlatával.

Ezzel párhuzamosan a címek egyes lexikai elemei – bitó, hullaház, beretva, skandalum –, illetve a konkrét tulajdonnévvel megidézett személy¹⁶ és intézmény¹⁷ címbe emelése a történelmi regény konvenciói felé tágitják az értelmezés lehetséges határait, s ezzel egy olyan történelmi krimi ígéretét hordozzák, amelyben a női nézőpontnak és az érzelmeknek fontos szerepe van. A ciklus első kötete kapcsán már írtam a sorozat történelmikrimi-jellegéről,¹⁸ ezért ezzel a műfajjal kapcsolatban itt csak néhány megjegyzést tennék. A sorozat regényeiben Böszörményi aprólékos gonddal ábrázolja a millenniumi Magyarországot, annak sajátos tér- és idődimenzióját. Fiktív szereplői szinte kivétel nélkül az adott korszakban élt, valós személyek neveit viselik, akkor is, ha életükről semmi konkrétumot nem tudni, és a regényekben megkonstruált személyiségüknek, cselekedeteiknek semmilyen valóságos alapja nincsen. Ezzel párhuzamosan, a Walter Scott-féle történelmi regények tradícióját követve az író híres történelmi személyeket, a korabeli kulturális és tudományos élet néhány kiemelkedő alakját is beleírja regényeibe – feltűnik bennük többek között Erdős Renée, Jászai Mari, Krúdy Gyula, Vámbéry Ármin, Horthy Miklós, sőt még Paul Gauguin és Henri de Toulouse-Lautrec is –, de közülük csak Erdős és Krúdy kap jelentősebb szerepet a történetben. Kutatásom szempontjából azt a tényt kell kiemelni, hogy az író a századforduló korába helyezi sorozatának cselekményét, abba a korba, amikor a lányregények virágkorukat élték Magyarországon, így a zsáner műfajteremtő motívumainak használata – bármennyire is átírja azokat a ciklus kötetekben – hitelesítő stratégiaként funkcionál a szövegekben. Ezeknek a poétikai eljárásoknak köszönhetően Böszörményi krimisorozata azokhoz a fikciós művekhez sorolható, amelyek az egyén

¹⁵ E kijelentés alátámasztására lássuk az első kötet fejezeteinek címét: *A sosemvolt sikoly*, *Négy évvel később*, *Szürkület*, *Lázdólm*, *A gróf*, *A játszma kezdetét veszi*, *A pofaszakállas kísértet*, *Tű és sikoly*, *A Kugler Tóni*, *A kaméleonka*, *Tébolyda és sikátor*, *Vércsepp a pengén*, *A családi titok*, *Halál a Városligetben*, *Halovány nyomok*, *A sürgönyök*, *Az új cseléd*, *Halál a Citadella-lépcsőn*, *Tűz és könny*, *Találka a kriptában*. A fejezetcímek mesterien szálazzák egybe a kriminológiai szókincset a kisvilággal, illetve a családi étellel kapcsolatos kifejezésekkel.

¹⁶ Rudnay Béla 1896-ban lett a budapesti magyar királyi államrendőrség rendőrfőkapitánya.

¹⁷ Az 1875-ben alapított Barnum and Bailey cirkusz a maga korában a legnagyobbak közé tartozott az Egyesült Államokban. Négy évig tartó európai turnéjuk során 1901-ben hazánkba is eljutottak, nemcsak Budapesten, de az ország számos pontján is láthatta őket a közönség.

¹⁸ Lásd KÖRÖMI Gabriella, *A kortárs magyar ifjúsági krimi nyomában: Hibriditás és narráció Böszörményi Gyula Leányrablás Budapesten*, Varga Bálint Váltásdíj nélkül és Mészáros Dorka Én vagy senki című regényében, Acta Universitatis de Carolo Eszterhazy Nominata Sectio Litterarum/Az Eszterházy Károly Egyetem Tudományos Közleményei. Tanulmányok az irodalomtudomány köréből 22, 2019, 59–68.

vagy a közösség történelmi és kulturális tudására építve referencialitásigényű, érzelmeket ábrázoló és kiváltó elbeszélésként kívánják meghatározni önmagukat.

A krimivel foglalkozó irodalomtörténészek kivétel nélkül kiemelik a zsáner egyik immanens jellemzőjét, nevezetesen azt, hogy minden krimi ugyanarra a letisztult sémára – bűncselekmény, felderítés, elkövető megnevezése –, Bánki Éva szavait idézve „egy ismétlődve variálódó hermeneutikus kódra épül”.¹⁹ Az, hogy a cselekmény mindig ugyanolyan vagy hasonló sematikus mintázatot követ, a krimi és a lányregény közös műfaji jellegzetessége. A lányregények is történetsémák, ismétlődő motívumok szerint strukturálódnak, s ezeket az erősen klisészerű elemeket az alapvetően változatlan szüzsé fogja össze: ébredő érzelmek, a különböző okok miatt összekuszálódó szerelmi szál(ak) és végül a happy end. Mivel mintázatuk könnyen felismerhető, jól beazonosítható sablonok köré szerveződik, és a végkifejlet is műfajilag determinált, mindkét zsáner meghatározó poétikai eszköze a késleltetés. Bényei Tamás, aki a késleltetést a krimi egyik műfajteremtő jegyének tekinti, úgy fogalmazott, hogy a krimi legfontosabb problémája az a paradoxon, hogy minden a végkifejlet felé halad, miközben a hermeneutikai kód alapvető funkciója annak késleltetése.²⁰ Megállapítása, miszerint a késleltetésből származik a krimikonvenció egyik nélkülözhetetlen eleme, a feszültség, a lányregényekre is érvényes. Erre a két zsáner közötti fontos párhuzamra már Komáromi Gabriella is rámutatott, aki Altay Margit és Tábori Piroska rózsaszín regényei kapcsán jegyezte meg, hogy a lányregényekben a „kiszámíthatóság jegyében úgy követhetjük a késleltetés mutatóvonalait, ahogy a profi krimiolvasó játszik”.²¹

Ugyanakkor az eltérő műfaji struktúrák eltérő tematikus, narratív vagy poétikai megoldásokat használnak a végkifejlet elodázására: a krimikben elsősorban a sok apró részlet hivatott elterelni és lekötni az olvasók figyelmét, akiknek mindenre figyelniük kell, hiszen bármelyik részlet potenciális nyomként funkcionálhat a bűncselekmény felgöngyölítése során. Böszörményi regényeiben sincs ez másként, ugyanakkor az író legfontosabb késleltető stratégiája mégsem ez, hanem a gondosan kiszámított ritmus szerint visszatérő párhuzamos cselekményszálak használata: az író sorozatának darabjaiban általában két különböző történetszálat mozgat – hol összesodor, hol szétválaszt –, s ezzel nemcsak sűrűvé teszi a szöveget, arányossá a szerkezetet, de folyamatosan le is téríti olvasóit a nyomozás egyébként igencsak kiszámítható útjáról. Mesteri ügyességgel váltogatja a krimiszálat a lányregények lényegét jelentő érzelmi szállal, a narrációt, a narrátort, a nézőpontokat, az idősíkokat és helyszíneket, sőt ahogyan erről majd a későbbiekben lesz még szó, a nyomozókat is.

¹⁹ BÁNKI Éva, *A bűn nyelvét megtanulni: Tanulmányok a kemény krimiről*, Budapest, Napkút, 2014, 14.

²⁰ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

²¹ F. KOMÁROMI, *i. m.*, 647.

A kortárs magyar ifjúsági regényekben egyáltalán nem szokatlan poétikai eljárás az idősíkok váltakozása, ugyanakkor egyedülálló az a precízen kidolgozott, bonyolult regénystruktúra, amely az *Ambrózy*-ciklus egyes darabjaira jellemző. Tanulmányomban a ciklus darabjainak szerkezeti rétegzettségét és dialogicitását az első kötet felépítésén keresztül mutatom be. A *Leányrablás Budapesten* című regény cselekménye két, egymással szorosan összefonódó szálon fut: az első szál a bűntény története, amely Hangay Emma elrablását meséli el, és amelynek időtartama 1896. május 4-től 1897. július 11-ig tart. A második szál a nyomozás története, amely Hangay Milinek (Emma húgának) és a sorozat címszereplőjének, Ambrózy Richárd bárónak Emma elrablói után folytatott közös nyomozását, valamint Mili báró iránt érzett vonzalmának születését meséli el, és az 1900. március 4. és május 6. közötti időszakot öleli fel. A regény 21 fejezetből áll, amelyek közül minden negyedik az első történetshálhoz kapcsolódik, az összes többi pedig a másodikhoz.²² Terjedelmi és poétikai szempontból tehát a nyomozás történetét, amely egyben a szerelmi szálát is magában foglalja, tekinthetjük a regény domináns elbeszélésének.

A két történet nemcsak kronológiai, tematikus, de narratív szempontból is különbözik egymástól. Az első történetre a genette-i terminológiát használva a heterodiegetikus narráció jellemző, azaz a narrátor nem jelenik meg szereplőként az általa elbeszélt történetben. A második szál történetét Mili egyes szám első személyben, hol auto-, hol homodiegetikus narráció formájában meséli el, attól függően, hogy ő áll-e az elbeszélt események középpontjában, vagy csak mellékszereplőként vesz részt bennük.²³ A homo- és autodiegetikus narráció – amely mindkét zsáner esetében tradicionálisnak mondható – legelőbből adódóan egy olyan, nemcsak térben és időben, hanem a szereplők tudatához való hozzáférés terén is korlátozott elbeszélismódot jelent, amely szubjektív, következképpen

²² Ezt a mesterien megkomponált struktúrát Böszörményi a sorozat több kötetében is – *A Rudnay-gyilkosságok*, *Szer'usz világ*, *A hullaházi skandalum* – változatlan formában alkalmazza. Az *Ármány és kézfogó* a regény közepéig szintén ezt a mintázatot követi, ott azonban ritmusváltást alkalmaz az író, és a 15. fejezettől kezdődően már fejezetről fejezetre váltja egymást a két történet, majd Emma és Mili egymásra találása után, az utolsó négy fejezetben a két szál egybeolvad, hiszen azon a ponton a két szál időben és térben is összeért. Az író a jól bevált négyes ritmushoz hasonló technikát alkalmaz a *Nász és tébolyban* is, de ott nagyobb szerepet kap az első történetshál, ennek következtében már minden harmadik fejezet hozzá kapcsolódik. A regénysorozat kötetei közül egyedül *A Barnum-rejtély* cselekménye fut egy szálon: ez a könyv Emma és Mili közös nyomozását, illetve Emma esküvővel megpecsételt szerelmi történetét meséli el. (Ezt az egy szálon futó cselekményszöveget követi a sorozat két kiegészítő kötete is.)

²³ Ehhez lásd Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 229. Itt kell megjegyeznünk, hogy mindezek ellenére a második szál is tartalmaz egy-két rövid heterodiegetikus narratív részt, amelyek olyan, a nyomozás szempontjából fontos történéseket beszélnek el, amelyeknél Mili nem volt jelen, így közvetlenül nem láthatta, hallhatta azokat. Az első kötetben még nem, de a ciklus további kötetében már találunk olyan technikai jellegű narrátori kiszólásokat, amelyek magyarázatot adnak arra, honnan szerezte információit az elbeszélő az általa nem látott eseményekről (például „[...] utólag szépen kiszedtem belőle minden apró részletet. Így tudtam meg, hogy [...]”). Böszörményi Gyula, *A Rudnay-gyilkosságok*, Szeged, Könymolyképző Kiadó, 2015, 145.

feltételes érvénnyel bír, s ennek következtében a befogadó könnyen megkérdőjelez(het)i a narrátor által elbeszéltek hitelességét. A két zsánerben gyakorta narrátori funkciót betöltő szereplő – a nyomozó segédje, illetve a szerelmes lány – által elmondottak azért vonhatók kétségbe, mivel elbeszélésük gyakran – fontos megjegyezni, hogy nem szándékosan! – félrevezető. A segéd, mivel nincsenek olyan kivételes intellektuális képességei, mint a detektívnek, aki ráadásul nem is oszt meg vele minden információt, gyakran téves következtetéseket von le a rendelkezésre álló adatokból, tényekből. A szerelmes lány nézőpontja pedig szükségszerűen elfogult – ahogyan a köznyelv fogalmaz, a szerelem vakká teszi –, így a szeretett férfival, illetve a potenciális vetélytársakkal kapcsolatos véleménye nem mindig helytálló. Tematikus és narratív szempontból éppen az a funkciója a két tipikus zsánerszereplő narrátorként való alkalmazásának, hogy félrevezessék a potenciális olvasókat, azaz késleltessék a bűntény megoldását, illetve a boldog végkifejletet.

A második cselekményszál szövegéről nem derül ki egyértelműen, hogy Mili szóbeli vagy írásbeli közléseit tartalmazza-e. Az ehhez a szinthez tartozó szövegrészek gondos keltezése azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy Mili naplóbejegyzéseiről van szó, amelyeket az események megtörténte után vetett papírra; a szöveg szintjén azonban semmilyen konkrét bizonyíték nem támasztja alá ezt a hipotézist.

A regény két cselekményszálához kapcsolódó hetero-, illetve homodiegetikus narrációt az egymás után következések logikája választja el egymástól, narratív szintbeli különbség nincs közöttük. Itt kell megjegyeznünk, hogy mindkét cselekményszál tartalmaz néhány rövid intradiegetikus elbeszélést, amelyeket a történet egyik fő- vagy mellékszereplője mesél el: ezek a beékeltek történetek egy-egy fontos, vagy épp ellenkezőleg, mellékes, esetleg félrevezetésnek szánt mozzanatot mesélnek el.

A két cselekményszál közötti tájékozódást segíti a keltezés, illetve az eltérő típusú narráció használata. Ennek ellenére a sietős, felszínes olvasó könnyen csapdába eshet: vannak ugyanis olyan, a két különböző történetshálhoz tartozó fejezetek, amelyek egymásra épülnek, mintegy felelnek egymásnak. Illusztrálásként álljon itt az első kötet 4. fejezetének utolsó, illetve 5. fejezetének első bekezdése:

Szerettem volna felelni neki, vagy legalább rámosolyogni, ám hiába.
Az arca hirtelen távolodni kezdett, s aztán minden fény kihuny...²⁴

Mikor magához tért, a fájdalom úgy dübörgött végig a testén, mint egy túlfűtött Stephenson-gőzmozdony. A legelviselhetetlenebb kint azonban a csuklóiban érezte, s épp ezért néhány pillanatig azt hitte, hogy mindkét kézfejét többször levágták.²⁵

²⁴ Uő, *Leányrablás Budapestén*, 60.

²⁵ Uo., 61.

Az első idézet Mili baleset utáni ájulását meséli el az Ambrózy-villában, míg a második részlet a négy évvel korábban elrabolt, megkötözött Emma eszmélését írja le: a két szál egymásra írásával a szerző megpróbálja félrevezetni olvasóit.

Ahogy az előbb is utaltam már rá, a lányregények más típusú tematikus, motivikus vagy poétikai eszközökkel késleltetik a boldog végkifejletet, mint a krimik: elsősorban a szerelem születésének és kibontakozásának leírásával, a potenciális szerelmespár(ok) csetlés-botlásának bemutatásával, a lélektani ábrázolás részletes megjelenítésével. Kedvelt eljárás a statikus epizódokként megjelenő mindennapi események, illetve a családi, társadalmi vagy kulturális környezet leírása is. Igaz ugyan, hogy ezek mindegyikére bőven találunk példákat a ciklus regényeiben, de ezeket a tradicionális eljárásokat Böszörményi a krimikonvenció mentén felülírja: habár az olvasók viszonylag hamar megfejtik Mili Ambrózy iránt érzett, meglehetősen vegyes érzelmeit, a férfi metakommunikatív jelzései már nem értelmezhetők ilyen könnyen: forrásuk nemcsak a szerelem, hanem a lány nyomozás terén tanúsított meglepő ügyessége felett érzett elismerés és büszkeség is lehet. Ambrózy ugyanis egy bizonyos idő elteltével detektívtanoncként tekint Milire, akinek a mesterség csínját-bínját tanítja.

A patikamérlegen kimért információk (a krimiben) és érzelmek (a lányregényben) adagolása és az abból eredő feszültség forrása a két műfajban eltérő ugyan – előbbiben a tettes kiléte, utóbbiban a szerelmesek macska-egér játéka –, célja viszont mindkét műfajban ugyanaz, a befogadók figyelmének elterelése. Ez a késleltető stratégia az olvasók ambivalens elvárásainak is megfelel: egyfelől ők maguk is húznák az időt, hogy minél tovább átélhessék a várakozásból eredő feszültséget, másrészt siettetnék is a végkifejletet, hogy minél előbb eljussanak a rejtély megoldásáig, illetve a várva várt happy endig. Azzal, hogy a krimi hermeneutikai kódjára ráírja a lányregény lényegesen egyszerűbb késleltető manipulációját, Böszörményi meghosszabbítja és felerősíti a várakozásból eredő feszültséget. Bár a szerelmi szál két főszereplője, Ambrózy és Mili már végzettszerű első találkozásuk alkalmával – a rémülten menekülő lányt a báró fiákere elüti – beazonosítható, egymásra találásuk sokáig várat magára, sokkal – egy kötettel – tovább, mint Emma megtalálása, illetve a leányrablás indítékának felderítése.

A krimiműfaj egyik alapvető játékszabálya, hogy a híres detektívvé váláshoz több bravúros nyomozás, következképpen regénysorozat szükségeltetik. Mivel a sorozatjelleg a lányregénytől sem idegen – gondoljunk csak Tutsek Anna *Cilikéjére* vagy Leiner Laura *Szent Johanna gimijére* –, Böszörményi ebből a szempontból is működésbe hozza egymással a két műfajt. Sorozatának darabjai, habár különálló történetekként is olvashatók, szorosan összetartoznak: az első kötetben kibontakozó két cselekményszál négy kötetben is végigvonul. Ahhoz, hogy négy kötetben keresztül elodázhassa a rejtély megoldását, miközben olvasóiban fenntartja a várakozás feszültségét, az írónak fel kell rúgnia a két műfaji konvenció egyik közös elemét, a nyitott vég mellőzését. A műfaji hagyományok szerint mind a krimik, mind a lányregények megnyugtató módon kell

hogy záruljanak, az olvasók elvárásának megfelelően nem maradhatnak elvarratlan szálak. Ennek megfelelően a klasszikus detektívtörténetek zárójelenetében a nyomozó nemcsak megnevezi a tettest, de magyarázatot is ad, egyfelől a bűncselekményben érintett személyeknek, másfelől a segédjének és/vagy a hivatásos rendőrnemzetének. A lányregények pedig kivétel nélkül boldog végkifejlettel érnek véget: a régebben született művek esküvővel, a kortárs regények pedig a szerelmesek egymásra találásával. Ily módon mindkét zsáner a hagyományos mesei mintázat szerint, egyfajta „boldogan éltek, míg meg nem haltak”-módon ér véget.²⁶ Böszörményi ezt a tradíciót is felülírja, amikor a sorozat egyes részeit nyitva hagyja. A kétszeresen is „műfajidegen” függővéget a különböző kötetekben különböző narratív eljárások alkalmazásával biztosítja. Az első kötetben például a narrátor kimerevíti egy képet:

- És most mi lesz?
- Annyi csak, hogy átadom az izenet második felét, amit a maga bolond lánya végre biztosan megért – válaszolt a köcsögkalapos, miközben jobb-jával a zakója zsebébe nyúlt.
- No, és az miként szól? – hunyorgott a kinti fénnel körülragyogott alakra Hangay úr.
- Ahhoz nem kellenek szavak – felelte a férfi, s aztán előrelépett...²⁷

A történet természetesen nem érhet így véget, a regény a jövőre nyílik, a félbemaradt mozdulat folytatását azonban már az olvasók fantáziájára bízva az elbeszélő. A gyakorlott krimiolvasók a fent idézett sorok alapján minden bizonnyal meg vannak győződve arról, hogy az idegen férfi fegyvert húz elő a zakójából, majd lelövi a Hangay lányok apját, akit egy ideje követett már. Böszörményi regénye azonban ifjúsági krimi, ezért nehezen képzelhető el, hogy egy gyilkosság képével zárna azt az író. A felcsigázott olvasók csak a második kötet második fejezetében bizonyosodhatnak meg arról, hogy Mili apja életben van, és akkor tudják meg azt is, hogy az idegen férfi egy fényképet mutatott neki, amely Emma állítólagos sírjáról készült; így akarta lebeszélni őt a lánya utáni nyomozás folytatásáról.

Ami a sorozat krimi felőli olvasatát, illetve magát a krimiszál lezárását illeti, a leányrablás motivációjának feltárása csak a harmadik kötet végén történik meg. Igaz ugyan, hogy közben az olvasó nem marad véres bűncselekmények és izgalmas nyomozások nélkül: az Emma elrablásának felderítésére szövetkező Mili és Ambrózy közös nyomozásuk során, mintegy „mellesleg”, számtalan gyilkosságot derít fel, köztük több tucatnyi

²⁶ A krimik urbánus meseként való interpretálásához lásd KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Budapest, Magvető, 1979, 87.

²⁷ BÖSZÖRMÉNYI, *Leányrablás Budapesten*, 335.

olyan ügyet, amelyet a rendőrség évekig nem tudott megoldani, sőt sor kerül Mili első önálló nyomozására is. Ezzel szemben a lányregényolvasat szintjén, azaz a szerelmi szál terén sokkal tovább bizonytalanságban tartja olvasóit az író. Igaz ugyan, hogy a harmadik kötet lánykéréssel ér véget, de ez a tradicionális műfaji motívum ahelyett, hogy lezárná a cselekményszálát, újabb kérdéseket vet fel:

- Hangay úr – nézett Ambrózy báró egyenest jó apánk szemébe –, engedje meg, hogy nyíltan, kertelés nélkül szóljak, és minden további huzavonát kerülve ezennel megkérjem az ön tisztelt lánya kezét.
- A kezét...? – hebegte előbb ránk, majd újra Richárdra nézve. – Adom én szívesen, édes öcsém, csak előbb azt áruld el nekem, hrm, ugyebár, hogy mégis *melyikét?*²⁸

Böszörményi váratlan fordulattal feje tetejére állítja a sztereotip lányregénysémát: csak a következő részből – amikor is Mili folytatja a harmadik kötet végén félbehagyott és addig a pontig teljes mértékben motiválatlan és fals lánykérés jelenetét – derül ki, hogy a két főszereplőnek egy örült gyilkos miatt kell összeházasodnia: házasságkötésük valódi lesz ugyan, mégsem igazi, azt a titokzatos zsaroló ártatlan emberek meggyilkolásával kényszerítette ki. Ez a függővég különös jelentőséggel bír annak tükrében, hogy az író szándéka szerint ez lett volna a sorozat utolsó kötete, azaz a trilógia a lányregény műfaji konvenciójának felrúgásával ért volna véget, amely szerint a rózsaszín regényeknek a boldogságot jelentő házassággal kell zárulniuk. Az akkor még csak az olvasó által feltételezett szerelmesek azonban a ciklus zárókötetében nemcsak hogy nem lettek egymáséi, de a feleségül kért lány személye is kérdéses maradt. Ez a harmadik kötetben előrevetítésként funkcionáló narratív eljárásoknak – úgymint elbeszélői és szereplői elhallgatások, sejtetés –, valamint a báró félrevezető vagy félreérthető (és Mili által félre is értett) érzelmi vagy verbális megnyilvánulásainak köszönhető, amelyeket az Emma iránt érzett szánalom vagy szerelem jeleként is értelmezhet nemcsak Mili, de maga az olvasó is. Ezeket a verbális és nonverbális megnyilvánulásokat külső fokalizáció alkalmazásával beszéli el a narrátor, azaz kameraszerűen rögzíti a történeteket, a férfi főszereplő tudatához, érzelmeihez való hozzáférés lehetősége nélkül. A külsőnézőpont-technika alkalmazásának következményeként Ambrózy báró valós érzéseire és szándékaira csak a szöveg egyéb elemeiből következtethet az olvasó. Azzal, hogy az író a tervezett trilógiát a bűncselekmény szintjén megnyugtatóan lezárta – egyrészt Emma és családja egymásra talált, másrészt a lányrablás indítékait Mili és Ambrózy részletesen feltárta, a tettes kilétét felderítette, sőt ez utóbbi el is nyerte méltó büntetését –, ugyanakkor a lányregényolvasók által elvárt happy endet nemcsak hogy függőben hagyta, de meg

²⁸ Uő, *Ármány és kézfogó*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2016, 701. (Kiemelés a szerzőtől.)

is kérdőjelezte, Böszörményi a zsáner egyik műfajteremtő elemét parodizálta ki. Ezt a parodizáló szándékot konkrét szöveghelyek is igazolják:

- Ez a műházasság az egész életedet tönkreteszi.
- Mégsem kerülhetem el. [...] Elvégre én akartam a Monarchia első detektívnoje lenni, pedig tudtam, hogy ez a foglalkozás veszélyekkel jár. Bármikor keresztüllőhet valami féleszű gyilkos, vagy épp feleségül vehet egy szívtelen báró, akit ráadásul összes hibája ellenére szeretek.²⁹

Házasság mint nyomozati módszer! ilyen grandiózus *spektákulumot* még azok a csavaros agyú tintanyalók sem volnának képesek kiötleni, akik a füzetes regényeket írják!³⁰

Ráadásul Böszörményi a szerelmi történet végkifejletét a végletekig késlelteti: Richárd és Mili kizsarlott házasságkötésére ugyan a negyedik kötet közepén sor kerül, szerelmük kölcsönös voltának felfedésére viszont a kötet epilógusáig, a testi beteljesülésre pedig a hatodik kötet végéig kell várniuk az olvasóknak. Habár a negyedik kötet végén nyilvánvalóvá válik, hogy az akkor már házastársak kölcsönösen szerelmesek egymásba, azaz a műházasság utólag valódi értelmet nyert, a sorozat ezen a ponton nem ér véget. Annak ellenére sem, hogy a lányregények alapsémája szerint a történet vége mindig a boldog szerelem vagy a házasság, amely azért nem igényel folytatást, mert minden, ami igazán fontos – azaz érzelmes vagy regényes –, a happy endig meg kell hogy történjen. Ezzel magyarázható, hogy mindaz, ami a boldog végkifejlet után következik, azaz az „állandósult” boldogság, a sírig tartó szerelem állapotában létezés már nem képezi a lányregények tárgyát. Ahogyan azt Lev Tolsztoj az *Anna Karenina* híres kezdőmondatában írta: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz [...]”,³¹ ennek következtében történetüket megírni teljesen érdektelen volna. Az *Ambrózy báró esetei* azonban nemcsak lányregény, hanem krimi is, így a két főhőssel házasságkötésük után is megeshet izgalmas, sőt néha életveszélyes kalandok, így történetük folytatódhat, hiszen az átmeneti happy endet bármikor felülírhatja egy veszélyes, erőszakos gyilkos utáni nyomozás.

Mivel mindkét műfaj erősen sematikus, és sztereotípiákból építkezik, mindkettő hajlamos a paródia, az (ön)íronia alkalmazására, ahogyan azt a fenti két idézet is példázza. Az önironia az Ambrózy-sorozatban többször is önreflexív, intertextuális vagy

²⁹ Uő, *Nász és téboly*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2018, 44.

³⁰ Uo., 50. (Kiemelés a szerzőtől.) A füzetes regények néven ismert ponyvaműfaj az 1880-as évektől az 1930-as évekig virágzott hazánkban. Az első számot rendszerint ingyen adták, abban bízva, hogy a kíváncsi olvasó megveszi majd a folytatásokat. A füzetes regények többsége kalandregény volt.

³¹ Lev TOLSZTOJ, *Anna Karenina*, ford. NÉMETH László, Budapest, Európa, 1978, I, 5.

metanarratív eljárásokba torkollik, amelyek a krimi és a lányregény zsánerét, műfaji sajátosságait is kifigurázzák. Nézzünk erre néhány példát a regényekből:

Kezdetnek ennyi jutott nekem a báróból, aki elütött, most pedig magához visz, hogy...

Felgyógyítson?

Mili, te bolond vidéki csitri, ez itt az életed, és nem valami szirupos Bajza Lenke-regény!³²

A valós nyomozói munka nem olyan, miként azt Sir Arthur Conan Doyle a regényeiben lefesti. Képtelenség egy összekarcolt zsebórát vizsgálva megállapítani, hogy a gazdája mikor és miért szenderült jobblétre! Az igazi nyomozás nem más, mint módszeres adatgyűjtés! türelemjáték, hivatalnoki szöszmötölés, papírmunka és...³³

Ígérem anyám, hogy amint öltöztethető babák, esetleg romantikus lányregények tolvaja után kell erednem, nyomban Mili kisasszony segítségét fogom kérni.³⁴

A sorozat címe látszólag nem hagy kétséget afelől, hogy ki az a detektív, aki köré a ciklus strukturálódik. Az első kötetben Ambrózy báró már Pest-szerte ismert és elismert magádetektívként jelenik meg, aki számtalan bravúros nyomozással szerzett magának hírnevet, és akitől a pesti rendőrfőkapitány rendszeresen segítséget kér. Váratlan találkozásuk után Mili eleinte csak a nővére elrablásával kapcsolatban segédkezik a bárónak, de a ciklus második kötetétől kezdve már a báró egyre több nyomozásába kapcsolódik be, kérve vagy kérés nélkül, sőt némelyik felderítésében ő játssza a döntő szerepet. A ciklus negyedik kötetében, a *Szer'usz világ*ban aztán meglepő fordulattal új, botcsinálta detektív bukkan fel: a kötet nyomozója és egyben egyik narrátora Milinek a Tabán bugyraiból kiemelt komornája, Márka lesz, egy egyszerű, műveletlen, de a székesfőváros alvilágát közelről ismerő, tűzről pattant, felvágott nyelvű leányzó. Önjelölt detektívként kénytelen magára öltetni ezt a számára oly idegen szerepet, hiszen ahogyan ő fogalmaz: „a családból minden nyomozatra képes egyén dögrováson vagy sitin van.”³⁵ Igaz ugyan, hogy „nyomozatilag” Ambrózytól kér segítséget, és munkáját többen is segítik (Ambrózy báró anyja, a villa mindenese, valamint Tarján

³² Böszörményi, *Leányrablás Budapest*, 58.

³³ Uő, *A Rudnay-gyilkosságok*, 301.

³⁴ Uő., 45.

³⁵ Uő, *Szer'usz világ*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2019, 71.

Vili újságíró), mégis ő lesz az, aki kinyomozza a Mili vesztét okozó gyilkosság indítékát és tettesét. Az ezzel párhuzamosan futó történetyszál viszont a klasszikus krimik mintázatát követő, igazi rejtélyközpontú, analitikus detektívtörténet: a börtönbe zárt Mili a cellatársával folytatott beszélgetései alapján bebizonyítja annak ártatlanságát, és felfedi a valódi gyilkos kilétét. A ciklus hatodik kötetében Hangay Emma lesz az, aki segít Milinek felderíteni a Pestre érkezett Barnum-cirkuszhoz kötődő két, egymástól független bűncselekmény-sorozatot, s ebben a cirkusz által felbérelt amerikai magánnyomozó, Emma későbbi férje lesz a segítségükre. Látjuk tehát, hogy a sorozat névadó detektívje a hét regény közül kettőben – a *Szer'usz világ, A Barnum-rejtély*, valamint a *Bitó és borostyán* című kiegészítő kötetben –, habár tanácsadóként többé-kevésbé végig jelen van, nem játszik aktív szerepet, és csak a ciklus utolsó, hetedik kötetében veszi fel újra a munkát. Megállapíthatjuk tehát, hogy a regénysorozat elsősorban nem a báró által felderített bűnügyek története. A ciklus a krimi zsánere felől olvasva valójában egy nyomozóvá, pontosabban nyomozónővé válás története. A lányregény műfaji kódja felől olvasva azonban egy női identitástörténet rajzolódik ki előttünk: Hangay Mili, aki szinte gyerekként érkezik Marosvásárhelyről Budapestre, a regény során felnőtté válik, pontosabban szólva kénytelen felnőtté válni. Kusper Judit Szabó Magda lányregényeinek hősnőiről azt írta, hogy olyan „fiatal lányok, akik a gyermekkor kényelméből zuhannak bele a felnőtté válás örvényébe”, és a mesei hősnőkhöz hasonlóan nekik is egy talajvesztett világban „kell megtalálniuk a kiutat és önmagukat”.³⁶ Ez a megállapítás mindkét Hangay lányra, de Milire hangsúlyozottan is igaz. A testvérek életére rányomta ugyan a bélyegét édesanyjuk korai halála, és ez a hiány az, ami arra készíti őket, hogy útnak induljanak, és megtalálják saját útjukat, elhagyva az édesapjuk által biztosított meleg, szeretetteljes családi fészket. Amíg Emmát a szórakozás vágya – a millenniumi látványosságok pompája – vonzza a fővárosba, s ez okozza majd a vesztét is, addig Mili eltűnt nővére nyomát keresve utazik Budapestre, és ettől a céljától senki és semmi nem tántoríthatja el. Az Emma utáni nyomozás során Mili a monarchia leghíresebb magádetektívje mellett kitanulja a mesterség fortélyait, meg-, pontosabban újrakonstruálja saját identitását. Ehhez sok segítséget is kap, elsősorban Ambrózy bárótól, aki azért kezdi el Mili tanítani, hogy bebizonyítsa saját anyjának, hogy nincsenek előítéletei a nőkkel szemben. Ez a mindkét fél részéről kényszer szülte tanítvány-mester viszony a ciklus végére teljesen átalakul:

³⁶ KUSPER Judit, *Nőképek és női szereplehetőségek az ifjúsági lányregényekben a szocializmus alatt: Szabó Magda: Mondják meg Zsófikának; Születésnap; Abigél*, Mesecentrum – Az IGYIC Ifjúsági és gyerekirodalmi folyóirata, 2023. 04. 17. <https://igyic.hu/esszektanulmanyok/nokepek-es-noi-szereplehetosegek-az-ifjusagi-lanyregenyekben-a-szocializmus-alatt.html>. [Letöltés: 2025. május. 2.]

- El sem tudok képzelni kellemesebb szórakozást annál, mint hogy a maga társaságában egy örült gyilkost kergessek.
- Bűnözőt üldözni: hisz ilyet már korábban is tett. Mi ebben a kunszt?
- Azt hiszem, csupán annyi, hogy ön nélkül, kedves, már nem tudnám élvezni a vadászatot.

Tessék, kérem, nálunk ilyen egy őszinte szerelmes vallomás; bolond az, aki Ambrózy Richárd bárótól ennél többet vár! – gondoltam repeső szívvel.³⁷

A regényciklus elején tizenhat éves, kissé makrancos, ugyanakkor talpraesett, olvasott és rendkívül öntudatos lány az Ambrózyval közösen végzett nyomozások során felnőtté válik, megtalálja helyét és szerepét a társadalomban: detektívnővé és feleséggé válik, és ez a két szerep a sorozat végére egyensúlyba kerül.

Összegzőként szeretném kiemelni, hogy az *Ambrózy báró esetei*-sorozat legfőbb érdeme a műfaji rétegzettsége, amelynek jelen tanulmányomban csak két rétegét vizsgáltam részletesen. A sorozat sikere azt bizonyítja, hogy a rózsaszín és a fekete, a lányregény és a krimi – műfajteremtő motívumaik és sémáik összeszővésével, vagy éppen ellenkezőleg, azok szubverzív átírásával – egymásra írhatók és olvashatók.

³⁷ Böszörményi Gyula, *A hullaházi skandalum*, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2023, 234. (Kiemelés a szerzőtől.)

Szilvássy Orsolya

Kicsit noir, kicsit dark: hard-boiled krimi kamaszoknak?

(Az olvasók érzelmi bevonása és nevelése Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.* és Mészöly Ágnes *A kupolák titka* című ifjúsági regényeiben)*

A gyermek- és ifjúsági irodalom kognitív kritikai megközelítései szerint az irodalmi szövegek befogadásához szükséges kognitív és érzelmi mechanizmusok elválaszthatatlanok a valós tapasztalatoktól,¹ és az irodalmi befogadás ezeknek a folyamatoknak a gyakorlásához és fejlődéséhez is hozzájárul.² Az érzelmek területén például azzal, hogy a fikció olyan helyzetek ábrázolását nyújtja az olvasóknak, amelyekben azok az érzelmek szimulációjával találkozhatnak.³ Mivel a kezdő olvasóknak korlátozott élettapasztalata van ezen a téren, a fikció helyettesítő élményt nyújthat, akár még azelőtt megtapasztalhatnak bizonyos érzelmeket, hogy a való életben találkozni tudjanak velük.⁴ Ezenkívül az érzelmek fontos szerepet töltenek be abban is, hogy az olvasók érdekeltté váljanak a befogadásban, ami az olvasóvá nevelés szempontjából különösen lényeges.⁵ Az alábbi írás két kortárs ifjúsági regényben vizsgálja ezeket az összefüggéseket a narráció által keltett és ábrázolt érzelmek, illetve a szereplőkhöz fűződő empátia vonatkozásában. Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.*⁶ és Mészöly Ágnes *A kupolák titka*⁷ című regényei

* A tanulmány átdolgozott változatának megjelenése: SZILVÁSSY Orsolya, *Az olvasók érzelmi bevonása a kortárs ifjúsági krimiben*, *Deliberationes*, 2024/1, 106–114, <https://deliberationes.gfe.hu/index.php/deliberationes/article/download/151/248/1255>. [Letöltés, 2025. május 2.]

¹ Maria NIKOLAJEVA, *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's Publishing, 2014, 4.

² Kidd és Castano kísérleti bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy az irodalmi fikcióból származó szövegrészletek olvasása – a nem fikciós vagy populáris fikcióhoz képest – valóban fokozza az olvasó teljesítményét a tudatelméleti feladatokban. David Comer KIDD, Emanuele CASTANO, *Reading literary fiction improves theory of mind*, *Science*, 2013/10, 377–380.

³ Patrick Colm HOGAN, *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁴ NIKOLAJEVA, i. m., 79.

⁵ Blakey VERMEULE, *Why do we care about literary characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

⁶ SZÉCSI Noémi, *Mandragóra utca 7.*, Budapest, Európa, 2012.

⁷ MÉSZÖLY Ágnes, *A kupolák titka*, Budapest, Cerkabella, 2020.

az ifjúsági krimi és a dark fantasy zsánereire építve a bűnügyi regény műfaján belül olyan tulajdonságokat mutatnak, amelyekkel jellemzően a kemény krimikben találkozunk. Ez a műfaji kombináció a klasszikus detektívregény sémájához képest változatosabb lehetőségeket kínál a fiatal olvasóknak az érzelmek megélésére és az érzelmekhez kapcsolódó tapasztalatok szerzésére.

Az érzelmek és az irodalmi befogadás

A kortárs kognitív értelemelméletek egyik legfontosabb eredménye az érzelmek szerepének ártértékelése a megismerés területén. A korábban másodlagos szerepűnek tekintett emóciókat ma már nem csupán bizonyos ingerekre adott szubjektív válaszoknak tekintik, hanem a kogníció olyan integráns részeinek, amelyek egyrészt a megértést befolyásoló, értéktelített reprezentációkat közvetítenek, másrészt biológiai programokként alakítják a viselkedésünket.⁸ Ennek fényében irodalomtudományos szempontból is felvetődött az olvasói érzelmek⁹ szerepének vizsgálata az irodalmi szövegek megértésében és befogadásában, már csak azért is, mert – ahogy a kognitív kritika képviselői állítják – ugyanazok a kognitív és érzelmi mechanizmusok működnek bennünk olvasás közben, mint valóságos szituációk átélésekor.¹⁰

Az evolúciós pszichológiai kultúraelmélet ebből a párhuzamból vezeti le nemcsak az irodalom, hanem minden művészeti ág és kulturális jelenség létét, azt állítva, hogy azok azért jöttek létre, mert előnyösek a fajfenntartás szempontjából: vagy közvetlen túlélési célt szolgálnak, vagy olyan organizációs működésmódú adaptációk, amelyek célja egy közvetlen túlélési célt szolgáló adaptáció fejlesztése.¹¹ Ebből a nézőpontból az irodalmi szövegek tehát nem öncélú esztétikai tárgyak, hanem olyan kulturális eszközök, amelyek használata egyéni és közösségi előnyökkel jár, mivel élvezetük javítja a neurokognitív adaptációk ontogenetikus szerveződését és teljesítőképességét. Vagyis a művészeti produktumok befogadása az emberi elme számára „gyakorlótérpül” szolgál, az élet más területein is használt és hasznos mentális mechanizmusokat vesz igénybe

⁸ Andrew ORTONY, Gerald L. CLORE, Allan COLLINS, *The cognitive structure of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022².

⁹ Lényeges különbség itt a korábbi értelmezői gyakorlatokhoz képest, hogy míg azok elsősorban a szereplői érzelmekkel foglalkoztak, addig a kognitív érdeklődés az olvasó érzelmeire irányul, különösképpen arra, hogy ezek milyen szerepet játszanak a koherenciateremtő folyamatokban, például a szöveg üres helyeinek kitöltésében. Vö. HORVÁTH Márta *A történetmondás eredete*, Budapest, Typotex, 2020.

¹⁰ *Uo.*

¹¹ John TOOBY, Leda COSMIDES, *The psychological foundations of culture = The adapted mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*, szerk. Jerome H. BARKOW, Leda COSMIDES, John TOOBY, Oxford, Oxford University Press, 1992, 19–136.

anélkül, hogy gyakorlásuk valós kockázatot jelentene, hiszen az olvasók a fikció biztonságos terében tehetik meg mindezt.¹²

Az irodalmi fikciók olvasásának képessége ennél fogva nemcsak nyelvi dekódolást előfeltételez. A szövegből származó információk feldolgozásához olyan mentális tevékenység is szükséges, amely többek között affektív és szociális kompetenciákat is igénybe vesz. Ilyenek például a tudatelmélet, empátia vagy morális ítélkezés képességei. Nemcsak irodalmi, hanem irodalompedagógiai szempontból is fontos megállás, hogy a fiktív szövegek bőséggel kínálnak fel a befogadóknak olyan mesterséges szituációkat, amelyekkel azok nem vagy csak ritkán találkozhatnak. Ezek a szituációk elsősorban a fiktív karakterek révén válnak számunkra érdekessé, rajtuk keresztül jön létre kapcsolat a szöveg által közvetített élmény és az olvasó agyában tárolt érzelmi tapasztalatok között. A történet alapvető jellegzetessége ugyanis, hogy egyszerre jelenik meg a cselekvés és a főhős szubjektivitásának szintjén,¹³ és emberi szándékok viszontagságaival foglalkozik,¹⁴ még abban az esetben is, ha nem emberek, hanem állatok vagy játékszerek a szereplői.

A gyermek- és ifjúsági irodalom jelentős részére tekinthetünk ezért úgy is, mint szocializációs irodalomra, amely bevezet az emberi elme működésének ismeretébe, valamint esztétikai kvalitásainak és technikáinak köszönhetően anélkül járul hozzá különböző – az irodalmi szövegek befogadásához általában szükséges – kompetenciák¹⁵ fejlődéséhez, hogy olvasóit nyíltan okítaná. Az érzelmi kompetenciának nevezett igen összetett képességrendszer legtöbb részterülete megjelenhet ebben a folyamatban, a „gyakorlás” lehetősége kiterjed az érzelmek felismerésére és kifejezésére, az érzelmek kognitív dimenziójára, vagyis ismeretére és megértésére, valamint az érzelmek és a cselekvés kapcsolatára, az érzelem szabályozására is.¹⁶

¹² Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction?: Theory of Mind and the Novel*, Ohio, Ohio State University, 2006.

¹³ *Uo.*, 26.

¹⁴ Jerome BRUNER, *Valóságos elmék, lehetséges világok*, ford. EHMANN Bea, ÚJLAKY Judit, ÜLKEI Zoltán, Budapest, Új Mandátum, 2005, 23.

¹⁵ A gyermek- és ifjúsági irodalom korpuszába olyan szövegek tartoznak, amelyek fiatalok számára szólhatnak, és az olvasók mentális fejlettségét figyelembe veszik. Alapvetően az olvasókkal együtt fejlődnek azok az elvárások, amelyeket a szövegek támasztanak, de ugyanaz a szöveg többféle olvasat forrása lehet a komplexitás tekintetében is. Felfogásomban a szövegek egy olyan információkínáló jelenetnek az olvasók számára, amelyet a befogadó egyéni preferenciái és képességei alapján dolgoz fel. Vagyis nem jelenthető ki, hogy az ifjúsági szövegek feltétlenül kevésbé összetettek lennének a felnőttirodalmi szövegeknél, főleg nem a szórakoztató műfajokkal összehasonlítva, hiszen egyrészt az ifjúsági irodalomként (is) számon tartott művek sok esetben felnőtt olvasók számára is élvezetet nyújtanak – ilyen például a „crossover” irodalom –, illetve számos irodalmi szöveg megjelenik felnőtt és ifjúsági kiadásban is. (Pl. Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* vagy Salinger *Zabhegyező* című műve.)

¹⁶ Vö. SZILVÁSSY Orsolya, *A félelem játszótérén: Érzelmi kompetenciafejlesztés negatív érzelmeken keresztül a gyermek- és ifjúsági irodalomban*, nCOGNITO-Kognitív Kultúraelméleti Közlemények, 2022/2, 72–92.

A Mandragóra utca 7. és a félelem története

Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.* című regénye, amely 2012-ben jelent meg először az Európa Kiadónál, majd 2018-ban a Magvetőnél is, két kislány, Ida és Tamara nyomozásának történetét beszéli el a címmel megnevezett, rejtélyekkel teli bérházban. A paratextuális információk (elsősorban a könyv borítója, címe és fülszövege) is megerősítik, hogy a helyszín kulcsfontosságú, és a narratív sémákra is kihatással lesz. A cselekmény terének ilyen kiemelt szerepkörével jellemzően a gótikus regényekben (Wallace: *Az otrantói várkastély*) és nyomdokaikon haladva a krimi számos alműfajában vagy azzal rokon zsánerben is találkozunk (Miller *Sin city* hard-boiled krimi képregényében, Umberto Eco *A rózsza neve* művelődéstörténeti krimijében vagy Stephen King *Kedvencek temetője* pszichothrillerében). Az ábrázolt tér ezekben a szövegekben több mint díszlet, strukturális szempontból inkább egyfajta szereplői vagy aktáns funkcióval bír, ezentúl pedig az átláthatatlan hálózat vagy lélekvesztő labirintus kronotoposztát testesíti meg, ami egyaránt felfogható a rejtély és a megértendő szöveg metaforájaként (legalábbis egy gyakorlott olvasó megközelítésében). A krimi magva a rejtély, a hivatkozott regények közös vonása pedig ezentúl az is, hogy a rejtély metonimikusan kapcsolódik egy térbeli alakzathoz, egy épülethez, épületrészhez, amely a címekben elfoglalt pozíciója révén egyben a rejtély jele is lesz.

Mindez azért lehetséges, mert a helynek szelleme van, olyan múltja, amely a megátkozás beszédaktusán keresztül (*Mandragóra utca 7.*) vagy egy szerencsétlen tudományos kísérlet folytán (*A kupolák titka*) kihat az aktuálisan elbeszélte történetre, a jelenre. A Mandragóra utca 7. számú ház egy korábbi boszorkánytanya helyén épült, ezért átok ül rajta. Szécsi Noémi jó érzékkel kapcsolja össze az elvárásolt kastély motívumát a terjeszkedő nagyváros urbanisztikai realitásával – aminek immár természetes velejárója az a gazdaságilag racionalizált gyakorlat, hogy ősi, szakrális funkciójú területeket építenek be. Itt egy kettős kódolású kommunikációs folyamatot is tetten érhetünk, amellyel a szerző nemcsak a tizenegynéhány éveseket, hanem az idősebb, gyakorlottabb olvasót is megszólítja, hiszen csak róluk tételezhető fel, hogy képesek érteni és értékelni a modern életformán élcelődő iróniát. Az ilyen rejtett és esztétikai igényeikben egymástól markánsan eltérő címzettcsoportokhoz egyszerre szóló kommunikáció a gyermek- és ifjúsági irodalomban tulajdonképpen megszokott, míg a felnőttirodalomban korlátozottabban, csak a modern normákat felforgató posztmodern jegyként jelenik meg.

A regény nyitójelenetében a narrátor a főszereplő kislány érzékelési tapasztalatait követve beszéli el, hogy a szereplő éjszaka egyedül van és fél. („Éjfél már elmúlt, amikor kipattant az alvó kislány szeme.”¹⁷) Maga a félelem szó egyszer sem fordul elő a szövegben, sem az, hogy mit érez pontosan a szereplő, de a leírt szituáció, a kislány óvatossága

¹⁷ SZÉCSI, i. m., 7.

mozdulatai erre az érzésre utalnak. A szereplő tudattartalmát az elbeszélő tehát nem direkt módon közli (*telling*), hanem inkább indirekten mutatja (*showing*), azt a benyomást keltve az olvasóban, hogy maga látja az eseményeket, így a befogadónak a testi kifejezésből kell következtetnie a szereplő érzelmeire. Itt ismét egy olyan terepen találja magát az olvasó, amely a szociális kapcsolatok és az irodalmi szövegek befogadása szempontjából is lényeges képesség gyakorlását teszi lehetővé. A descartes-i dualizmusnak radikálisan ellentmondó megtestesült elme (*embodied mind*) koncepciója szerint ugyanis a testi érzetek és a tudati tartalmak egymástól elválaszthatatlanok, reagálásunk mások testi jelzéseire és azok megértése legalább olyan fontos, mint a tudatelméleti képességünk, amelynek birtokában a metareprezentációs folyamatok segítségével rekonstruálni tudjuk más emberek gondolatait és szándékait. Gallese szerint az interszubjektivitást mindenekelőtt interkorporativitásnak kell tekinteni, hiszen „a megtestesült szimuláció” – amikor mások testi jelzéseit empatikusan úgy értelmezzük, mintha a sajátunk lenne egy hasonló situációban – teszi lehetővé azt, hogy a cselekvéseknek, alapvető motorikus szándékoknak, érzéseknek és érzelmeknek mások által is elfogadott, interperszonális értelmet tulajdonítsunk. Ez a képesség nemcsak a másokkal való azonosulásunkat és a másokhoz való kapcsolódásunkat alapozza meg, hanem a fiktív elbeszélésekhez való viszonyunkat is döntően befolyásolja.¹⁸ Bár ez a narratív technika a felnőtt narrátor és a gyermek befogadó közti hierarchikus távolságot csökkenti, a gyermeki irodalomban többnyire mégis az explicit elbeszélői tevékenység dominál, valószínűleg éppen azért, mert a szerzők nem bíznak abban, hogy a közönségük a megmutatásból a megfelelő következtetéseket vonja le, különösen az érzelmek vonatkozásában.¹⁹ Ezért a kérdés, hogy mit is érez a kislány, a befogadó számára egy bizonyos fokig megválaszolatlan marad, ami kíváncsiságot keltve nagyobb aktivitásra serkenti: arra indítja, hogy saját élettapasztalatait is bevonva egészítse ki az üres helyeket, másrészt hogy nem szöveges információkat is figyelembe vegyen.

Ez utóbbi lehetőség a *Mandragóra utca* 7.-ben messzemenőig adott. Az olvasó ugyanis nem a szöveggel találkozik először, amikor a könyvet kézbe veszi, hanem P. Szathmáry István izgalmas illusztrációjával, amely a borítón és az első oldalon is ugyanazzal a színes képpel mutatja be a rettentő bérházat és még rettentőbb lakóit. A kezdő jelenetet az illusztrátor azután egy külön grafikával is felvezeti: ezen az látszik, hogy a kislány állig betakarózva mered az ablaka előtt elvonuló fekete árnyra. Az illusztrációk perceptuális információkat nyújtanak, természetes megerősítései lesznek az írott narráció showing aspektusának, vagyis nem deskriptív módon adják az olvasó tudtára,

¹⁸ Vittorio GALLESE, Hannah WOJCIEHOWSKI, *How stories make us feel: Toward an embodied narratology*, California Italian Studies, 2011/1, <https://escholarship.org/content/qt3jg726c2/qt3jg726c2.pdf>. [Letöltés 2025. május 2.]

¹⁹ Maria NIKOLAJEVA, *Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism Benefit from Narrative Theory?*, Children's Literature Association Quarterly, 2003/1, 6.

hogy a szereplő fél – ez akkor történne, ha a narrátor ezt kijelentené –, hanem egy másik médium segítségével, expresszív módon. Ezáltal a befogadói figyelmet határozottan irányítva hozzájárulnak ahhoz, hogy egyes verbális elemek könnyebben az értelemképzés előterébe kerüljenek, ami a kezdő olvasók számára nagy segítség.

A továbbiakban is hasonló eljárást találunk. Nemigen esik nyíltan szó a félelemről, ugyanakkor a regény számos eleme továbbra is félelmetes, így ezek révén az érzés többször előtérbe, majd háttérbe kerül. Ez a fajta érzelmi hullámváz tipikus jegy a negatív érzelmeket, például félelmet mozgósító műfajokban, és döntő módon járul hozzá ahhoz, hogy a befogadó a negatív érzelmet élje, és ne szenvedjen tőle. (A félelemhez kapcsolódó érzelmi hatáskeltés ilyen dinamikája több műfajban tetten érhető, a kemény krimiben és a dark fantasyben is, azonban legradikálisabban nyilvánvalóan a horrorban érvényesül, ahol a „stresszkeltő ingerek hullámokban érkeznek és a hullámok között megnyugtató szekvenciák találhatók. Az enyhe és rövid ideig tartó félelemkeltő stressz, valamint ennek a stressznek a feloldása dopamin-aktivitást vált ki, amely a test számára jutalomérzést nyújt.”²⁰)

A regény első fejezetében újabb interpretációs bizonytalanság merül fel: a tér egyszerre tűnik reálisnak és irreálisnak. A ház leírása alapján nehéz eldönteni, hogy egy felújításra szoruló budapesti bérház jelenik meg, amely ideális helyszíne lehet bármely hard-boiled kriminek, vagy egy elvarázsolt kastély, amelynek elemei mindjárt életre kelnek. („A faltoktól eltekintve sötétszürke, omladozó vakolat borította a házat. A kis utcára nyíló oldalában éppen ezért dúcolták alá teljes hosszában – nehogy valakinek a fejére essen egy mészrózsa tengerei csikó, kagylóhéj, valamelyik nagydarab római istenlábfeje vagy egy karsú nimfa alkarja.”²¹) A látási viszonyok is a találgatásoknak kedveznek: az éjszakai jelenettel induló történet késő délutánival folytatódik („Még újdonságnak számított, hogy sötétben kell hazamenni az iskolából...”), és a sötét helyszínek végigkísérik a meglehetősen szerteágazó cselekményt, amelyben a furcsa lakókhöz kötődő rejtélyek megfejtése az összekötő szál. A belső perspektívából ábrázolt helyszínek mintha mindig mozgásban lennének, magukban hordozzák a múltat és a varázslatot, megteremtik a mágikus és a racionális közti átjárás lehetőségét, ami a kora kamaszkori kognitív fejlődés, identitáskeresés és érzelmi labilitás állapotát is tükrözi. A félelmet keltő és kétértelmű szintér baljós fejleményeket ígér, azt sugallja, hogy a láthatatlan tartományában fenyegető lények rejtőzködnek, hiszen az éjszaka és a sötétség az ösztönök, a félelmek, az agresszió és a bűn archetipikus közege. Itt a szöveg egyszerre épít az olvasó közvetlen érzelmi válaszára, amelyeket a félelemkeltő fikcionális ingerekre ad, és a szereplővel kialakított percepció és empatikus kapcsolatra. Ezenkívül egy álomszerű – a filmes narratívákat is megidéző – hatás is érvényesül, ami

²⁰ Kovács András Bálint, *A félelem élvezete: A „horror-paradoxon”*, nCOGNITO-Kognitív Kultúraelméleti Közlemények, 2022/1, 5.

²¹ Szécsi, i. m., 11.

újabb áthallást enged a kemény krimi irányába: a bevezető jelenet – továbbra is a szereplő érzékelési fókuszához csatlakozva – úgy végződik, hogy a kislány elalszik: „Félálomban még látni vélte, amint egy sötét árny eloson az ablaka előtt.”²² A történetet ezért akár a szereplő álmának is tekinthetjük, bár ennek a lehetőségnek a felismerése olyan mentalizációs következtetés, amelyre kezdő olvasók még nem képesek, ők valószínűleg egyszerűen kronológiai viszonyba helyezik a bevezető részt a folytatással. Ebből is látszik, hogy a szöveg feldolgozásában a tudatelméletnek kulcsszerepe van, és a mentális és lelki működésre vonatkozó előzetes – akár valóságos, akár fikciós – tapasztalatok döntően befolyásolhatják a szövegek megértését. Csak egy jártasabb olvasó esetében feltételezhetünk olyan fejlettebb tudatelméleti ismereteket, amelyek birtokában képes arra, hogy összetettebb figurákat és komplexebb mentalizációs struktúrákat konstruáljon a szövegrészletekből.²³

Szécsi Noémi regénye a gyermeki psziché egyik alapélményét mozgósítja következetesen, a félelem meghatározóan járul hozzá a befogadó érzelmi bevonásához, hiszen erőteljesen épít arra a személyes félelemsémára, melyet sajátos múltbeli élmények és az ezekre adott egyéni reakciók formáltak. A regény jó példa arra, hogy az irodalmi szövegek bizonyos elbeszélő sémák alkalmazásával (például félelemkeltő ingerekkel és a szereplővel kialakított perцепciós és empatikus kapcsolattal) kínálnak alkalmat egy negatív érzelem kipróbálására, méghozzá úgy, hogy az olvasók egyéni igényeiknek megfelelően élhetik át az élményt. Mindannyian ismerjük a jelenséget, hogy a gyermek gyakran akár sokszoros újraolvasással, akár bizonyos részletek figyelmen kívül hagyásával képes saját lelki diszpozíciójához igazítani az érzelmi (és az ehhez szorosan kapcsolódó esztétikai) hatást, ezért történik meg az is, hogy bizonyos történetekhez jobban kötődik, mint másokhoz, és kedvenc meséit akár minden este hajlandó meghallgatni vagy elolvasni.

Hogy a regényben a félelem a központi érzelmi konfliktus, abban is megmutatkozik, hogy ezen a területen valósul meg a főszereplő példaértékű fejlődése. A regény végén a narrátor a karakter gondolatait tolmácsolva foglalja össze közérthetően az egész történet didaktikus tartalmát. „Minden éppen olyan rémisztőnek bizonyult, mint képzelte, vagy talán annál kicsit rémisztőbbnek is, és ő mégis megjárta a pincét, kihallgatta a boszorkányokat és szembeszállt a lidérccel. Ettől mintha a félelme is elpárolgott volna. Pedig továbbra is ugyanabban a házban kellett laknia.”²⁴ Vagyis a regény azt a kognitív pszichológiai tételt illusztrálja, hogy a negatív érzelem intenzitása a befogadó kognitív kiértékelésétől függ; ha ez az utóbbi változik, az kihat az érzelmre is.

A *Mandragóra utca* 7.-ben így az olvasó a nyomozás kalandjain túl megismerkedhetett a félelem emóciójának fenomenológiájával, konfrontálódott az érzés keletkezésével és bizonyos testi tüneteivel, illetve azokkal a jellegzetes helyzetekkel, amelyek kiváltják,

²² *Uo.*, 8.

²³ NIKOLAJEVA, *Beyond the Grammar of Story...*, i. m., 17.

²⁴ SZÉCSI, i. m., 287.

továbbá betekinthesett a félelemmel való megküzdés példaértékű folyamatába is, ami az érzéssel való sorozatos találkozás és elfogadás útján lehetséges, vagyis a félelem érzésének kognitív átértékeléséhez vezet.

A kupolák titka és az empátia

A gyermekirodalmi vizsgálódások középpontjában az érzelmikompetencia-fejlesztés területén elsősorban az empátia áll, amelynek neurobiológiai alapját az úgynevezett tükroneuronok biztosítják (ezek teszik lehetővé ugyanis, hogy mások érzéseire spontán módon együttérzéssel reagáljunk), ezentúl azonban környezeti, tanult tényezők is befolyásolják a kialakulását.²⁵ (A fejlődés, tanulás keretét alapvetően társas interakciók adják, amelyeket az irodalmi fikció is helyettesíthet, szimulálva tipikus emberi helyzeteket.²⁶ Anélkül, hogy ezzel azt állítanánk, hogy teljesen pótolhatná azokat.) Fontos megjegyezni, hogy nem csupán egyetlen képességről van itt szó, hanem inkább bizonyos képességek összehangolt működéséről. Ha ugyanis empatikusan viszonyulunk valakihez, akkor bele tudunk helyezkedni a helyzetébe, megértjük a nézőpontját, és erre azonnali érzelmi választ adunk. Az empátia így egyszerre jelenti mások nézőpontjának megértését és saját intuitív és érzelmi reakciónk felismerését is, vagyis affektív, kognitív és fiziológiai folyamatokat egyaránt magában foglal. Az affektív folyamatot az érzelmi együttérzés alkotja, a kognitív folyamat a perspektíaváltás és a másik ember helyzetébe való belehelyezkedés lehetőségére utal, a fiziológiai folyamat pedig az idegrendszer autonóm tevékenységeire vonatkozik, például a másik örömeinek, szorongásának vagy fájdalmának átélésére.²⁷ Az irodalmi befogadás során nyilvánvalóan az olvasó és szereplő közti viszonyban nyílik erre alkalom, mert fiktív szereplőket is ugyanazokkal a mentális mechanizmusokkal értünk meg, mint valóságosakat, tehát a hús-vér személyekhez hasonlóan a fiktív alakokhoz is viszonyulhatunk empatikusan, amennyiben az irodalmi szöveg megteremti ennek feltételeit, illetve amennyiben az olvasó diszpozíciói is megfelelőek. Noha a hagyományos narratológiák a karakterképzés területét meglehetősen elhanyagolták, mert igyekeztek kizárni mindenfajta pszichologizmust, a kognitív megközelítés, elsősorban kognitív pszichológiai kutatásokra hivatkozva ezt a kérdéskört új aspektusaiban vizsgálja, ami a gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegek befogadásának szempontjából azért is jelentős, mert itt a karakter és a befogadó kapcsolatai mindig is jobban a fókuszba kerültek.

²⁵ Suzanne KEEN, *A theory of narrative empathy*, Narrative, 2006/3, 207–236.

²⁶ Jerome BRUNER, *Acts of meaning*, Cambridge – Massachussets – London, Harvard University Press, 1990.

²⁷ Leda COSMIDES, John TOOBY, *Evolutionary psychology and the emotions = Handbook of emotions*, szerk. Michael LEWIS, Jeannette M. HAVILAND-JONES, Lisa FELDMAN BARRETT, New York – London, The Guilford Press, 2008³, 114–137.

Fikciós szövegek vizsgálatakor gyakran találkozunk olyan elemzési kategóriákkal, amelyek a narratívát aszerint minősítik, hogy a cselekmény vagy a szereplők pszichológiája kap-e nagyobb hangsúlyt. (Ez a bináris felosztás természetesen egy leegyszerűsítő megközelítés, nem zárja ki az átmeneteket a két kategória között.) Az úgynevezett cselekményorientált elbeszélések csoportjába olyan szövegek kerülnek, amelyekben a karakterek csak narratív funkciók hordozói, belső vívódásaik, érzéseik, gondolataik nem képezik az elbeszélés tárgyát, csak éppen annyira jelennek meg a tudati tartalmak, hogy a tettek közvetlen motivációi érthetők legyenek. Legtipikusabb példa erre a népmese, de a klasszikus detektívregény is ide tartozik, és illeszkedik abba a klasszikus (arisztotelészi) poétikai koncepcióba, amelynek értelmében a karakterek a tetteknek és az eseményeknek vannak alárendelve, ezért alantas vagy nemes jellemvonásokon kívül nem rendelkeznek más tulajdonságokkal.

Ehhez képest a karakterközpontú narratívák már modern fejlemények, a lelki történeteket állítják fókuszba, és a narrátor változatos elbeszélői technikák segítségével hozzáférést nyújt az olvasó számára a szereplői tudatokhoz is. A gyermek- és ifjúsági irodalmi epikai művek a két elbeszélésmódot bizonyos mértékben általában kombinálják, ám azért a legtöbb esetben eldönthető, hogy közülük melyik a meghatározóbb, illetve kétségtelenül vannak olyan szövegek is, amelyek az olvasói hozzáállástól függően akár mindkét besorolást is megengedik. Sokszor genderpreferenciákat is emleget a szakirodalom a kétféle elbeszélésmód kapcsán: míg a fiúk a pergő cselekményű, akciódús szövegeket, a lányok a karakterek érzelmi életére is fókuszáló történeteket kedvelik jobban. (Véleményem szerint mindkét itt tárgyalt ifjúsági regény – bár alapvetően cselekményközpontú – ebből a szempontból kettős olvasási lehetőséget nyújt, és valószínűnek tartom azt is, hogy a szerzők és kiadók részéről tudatos döntés áll a háttérben, hogy minél szélesebb közönséget megszólítsanak.)

A 2020-ban megjelent *A kupolák titka* is a kemény krimi sötét tematikáját és atmoszféráját idézi meg Budapesttel (gondoljunk csak Kondor Vilmos *Budapest Noir*jára), itt is a város valaha jobb időket megélt, ma azonban inkább pusztuló részei jelentik a színteret, ahol a bűn és a rend képviselői összeecsapnak. A regény a nyolcadik kerület Palotanegyedében egy, a történet idejét jóval megelőző jelenettel indul, amely egy félresikerült kísérlet végzetes következményét ábrázolja. A világjobbító csodaszernek komoly mellékhatása van, az emberek elveszítik normális testi halmazállapotukat, fekete füstgomolyagként örökre a sötét padlások jószándékú szellemeivé, a kupolák foglyaivá válnak. Innen származik a nevük is: „kupolások”. Ez a regény kevésbé a térábrázolások révén, mint inkább szerkezeti és tematikus vonásaiban közelít a hard-boiled krimihez, illetve ahhoz hasonlóan távolodik a klasszikus detektívregény műfaji jellemzőitől, leginkább abban, hogy kevésbé absztrakt mintát követ, és nyitottabb a realiztikus környezet- és karakterábrázolásra is. A fantasztikus elemek jelenléte ellenére a szereplők realiztikus viszonyrendszerben mozognak,

az iskola társadalmi tere itt is meghatározó, akárcsak Szécsi Noémi regényében, illetve megannyi más ifjúsági fantasyben. Ezenkívül nemcsak a nyomozás szála, hanem a szereplők pszichológiai történései is hangsúlyt kapnak, és a bonyodalmak a lelki mechanizmusok szélesebb spektrumát fogják át, mint a találós kérdés jellegű klasszikus detektívregényben, ahol tulajdonképpen a detektívet – Miss Marple-t vagy Sherlock Holmes-t – csak egyetlen érzelem, a kíváncsiság hajtja. Itt is érvényesül az a megoldás, amely szintén tipikus vonása a kemény krimiknek: már a történet vége előtt fény derül a tettes kilétére, ezért a detektív számára nem is annyira az igazság megtalálása, hanem az elkövető kézre kerítése, fizikai legyőzése, az igazságszolgáltatás a feladat. Az üldözés, a bűnös bekerítése ezért egy hosszabb részt tesz ki a cselekményben, ami a kalandregényhez, illetve filmes változatban az akciófilmhez viszi közelebb a műfajt. Az olvasók figyelmét nem a múltban elkövetett bűncselekmény köti le, hanem a regény jelen idejében történő események, elsősorban a nyomozókra leselkedő veszélyek. Lényeges párhuzam még a kemény krimivel az is, hogy a bűntény nem individuális léptékű, nemcsak egy egyén a sértett, hanem egy szélesebb társadalmi csoport is, hiszen a hatalmi visszaélés társadalmi méreteket ölt, a bűnözők a város, az ország feletti uralom megszerzésére törekcszenek. Összességében Mészöly Ágnes regénye egy olyan cselekményorientált narratíva, amely leginkább a szereplői tudatokhoz hozzáférést biztosító narratív technikák miatt érdekes számomra.

A belső fokalizálás fókuszának az idősíkokkal együtt történő váltásai már a regény elején egy izgalmas elbeszélői diskurzust ígérnek, és próbára teszik az olvasót. A különböző napszakokkal megnevezett, rövid fejezetek felszabdadják az idő folyamatosságát, és az is kiderül, hogy a hajnal, reggel, délelőtt, délután, alkonyat, este és éjjel első sorozata nem is ugyanannak a napnak a részei. Ráadásul a fokalizáló szubjektumok is cserélődnek, illetve a narrátor mindig másik történet elbeszélésébe fog anélkül, hogy az olvasó tudtára adná, kik ezek a szereplők. Az elbeszélés így igen rejtélyes olyan alapkérdések vonatkozásában is, hogy mikor és hol játszódik, illetve kiről és miről fog szólni a regény, vagyis a narrátor meghatározó információkat tart vissza, kíváncsiságot keltve azokban az olvasókban, akiket ezek a kognitív hiányok motiválnak. (Az ilyen komplexebb elemek megjelenése a kognitív kihívás fokozásával képezi az irodalmi tanulási folyamat lehetőségét.)

Noha a regény a következő, immár egy és ugyanazon naphoz tartozó napszakokra tagolt részekkel meglehetősen szokványosan és eseménycentrikusan folytatódik, a belső perspektíva alkalmazása később is jó eszköznek bizonyul arra, hogy egyes jelenetekben a *suspense* hatás fokozódjon azáltal, hogy csak egy érzékelési fókuszhoz köthető tapasztalatok jelennek meg, minden más homályban marad az olvasó számára. Továbbá az empatisz kapcsolódást is jobban lehetővé teszi a szereplőkhöz, mint egy olyan elbeszélésmód, amelyben a narrátor egy mindent átfogó külső nézőpontból tudósít. Az elbeszélő ezzel azt is eléri, hogy a négy főszereplő, akik mind

mint fokalizálók is megjelennek az elbeszélés más-más pontjain, majdnem teljesen egyenrangú státust töltenek be a történetben, és ezáltal az olvasó döntheti el, hogy kit is tekint leginkább magáénak, „a” főszereplőnek. Vagyis egy kollektív főszereplőről van szó, ami tulajdonképpen több szereplőt egy strukturális tényezőként, egy aktánsként egyesít. Ez a narratív eljárás a felnőttirodalomban meglehetősen szokatlan, az ifjúsági szövegekben viszont nem megy ritkaságszámba.²⁸ Háttérben feltételezhetően a sokkal erőteljesebben diverzifikált fiatal olvasói igények állhatnak, hiszen a kiválasztást olyan életkori, nemi vagy érdeklődési preferenciák is befolyásolják, amelyek felnőtt olvasók esetében már nem figyelhetők meg ilyen egyértelműen. A főszereplő meghatározásában az egyik lényeges tényező az, hogy a befogadó tud-e empátiakapcsolódni a figurához. Ezt olyan szövegstratégiák segítik, amelyek megengedik a metareprezentációs hozzáférést a szereplő belső világához, motivációihoz és ahhoz, hogy mit tud más karakterek tudattartalmairól. A fokalizáció ennek leghatásosabb eszköze, hiszen ezt mindig összekapcsoljuk egy észlelő alannal. A hozzáférés mind a négy főhős esetében megvalósul, és hasonló a személyes érdekeltségük, motivációjuk is a konfliktus megoldásában, nemükben és személyiségjegyeikben azonban különböznek. Az, hogy a két fiú és két lány más-más külső és belső tulajdonságokkal és érdeklődési körrel rendelkezik, és a korosztályuknak megfelelő fiatalos szlenget beszél, szintén elősegíti, hogy a velük egykorúakkal könnyebben megtalálják a közös hangot, és az olvasók beleéljék magukat a helyzetükbe.

Az elmeolvasás képessége a cselekmény síkján is megjelenik, mivel az egyik főszereplő, Seres Panni, akinek figurája kifejezetten Harry Potter hatását mutatja, egy gyerekkorában elszennvedett villámcsapás következményeképpen belelát a gondolatokba, és nemcsak olvasni képes a gondolatokat, hanem telepatikusan kommunikálni is. Esetében a mások elméjéhez való hozzáférés, noha egy csoda eredménye, mégis fárasztó tevékenység, ami rengeteg energiát emészt fel, és ezt kalóriadús táplálékkal kell folyamatosan pótolnia. Mészöly Ágnes a figura csodás telepatikus képességét ráadásul narrációs szempontból is igen ötletesen hasznosítja, mivel így megoldja, hogy az újabb és újabb szereplőknek ne kelljen elismételni a történet addigi folyását.

Az empátia azonban kapcsolódhat egy negatív szereplőhöz is. *A kupolák titka* az antagonista, a szintén elmeolvasó képességekkel rendelkező Sipeki érzelmi életébe is betekintést ad. A narráció részletekben nyújt ehhez információkat, és az olvasónak kell összeillesztenie az egymáshoz illő darabokat, ami mindenképpen fokozottabb figyelmet és tartósabb memóriát kíván, illetve a kognitív feszültséget is fokozza. Kiderül például az is, hogy a regény elején felvázolt egyik történet Sipeki kiskori sérülését beszélte el, amelynek következtében – amint ezt egy másik részből megtudjuk – egy tompa, depressziószerű érzés lett rajta úrrá, ettől akar szabadulni. De nemcsak szövegtérési

²⁸ Maria NIKOLAJEVA, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Scarecrow, 2002, 17.

szempontból jelent olykor kihívást a narráció, hanem azt is megnehezíti, hogy az olvasó fekete-fehér sémákba rendezze morális ítéleteit, mert a negatív szereplőhöz közelebb engedő eljárás az ellenfelet óhatatlanul humánusabbá teszi.²⁹ A befogadói empátiás készségek fejlődésének szempontjából ezért mindenképpen méltányolható a karakterek motivációinak pontosítása, jellemvonásaik árnyalása, ami a nagyobb kamaszok érzelmi kompetencia-szintjéhez is illeszkedik. Ezzel kapcsolatosan egy visszatérő tendenciát is megfigyelhetünk: az ifjúsági irodalmi fikciók gyakran feltételeznek a morálisan elítélendő cselekedetek és az érzelmi képességek között összefüggést azzal, hogy a morálisan elítélhető magatartást egy érzelmi deficitre is visszavezetik.

Úgy tudjuk, hogy az empátia kialakulása egy változó időtartamú, intenzitású és sebességű folyamat, ami a késő kamaszkorig tart. Az ifjúsági fikciónak ezzel a fejlődéssel kell tehát lépést tartania, mégpedig úgy, hogy megfelelő kognitív kihívásokat támaszt az olvasóval szemben. A *kupolák titkában* Seres Panni figurája az olvasó metaforájának tűnik, aki azzal, hogy belelát a fejekbe, olvassa mások gondolatait, és ezt a képességet saját boldogulása szolgálatába állítja, a fikcióolvasás előnyeit reprezentálja. A vizsgált regények itt megemlített aspektusai alapján is látszik, hogy a fikciós szöveg egy olyan páratlan invenció, amely lehetővé teszi befogadói számára, hogy megismerjék mások érzéseit, gondolatait anélkül, hogy azokat teljesen átvennék, a szereplőkkel feltétlenül azonosulnának. A szereplői érzelmek, gondolatok, vágyak ábrázolása, illetve az olvasói érzelmek egyéb narratív eszközök általi generálása az emocionális működés megéléséhez vezetnek, ráadásul a fikció azt is lehetővé teszi, hogy az olvasók bizonyos reflektív vagy akár kritikai távolságtartással viszonyuljanak az érzelmekhez. Pedagógiai nézőpontból is meghatározó sajátosságnak vélem, hogy az irodalmi szövegek az érzelmi működésre vonatkozó tudást közvetítenek olyan befogadók számára, akiknek ehhez a tudáshoz reflexív hozzáférési lehetőségei még nincsenek, mert nem sajátították még el azokat az absztrakt fogalmakat, amelyekkel az érzelmek működésén elgondolkodhatnak. Ugyanakkor nemcsak az számít, mit fejleszt és milyen értékeket közvetít egy adott gyermekirodalmi mű, hanem az is lényeges, hogyan képes bevonni olvasóját a szöveg kínálta élménybe, hogyan tudja a tapasztalatlan olvasót fokozatosan bevezetni az irodalmi konvenciókba, és ezáltal megnyerni őt az olvasás tevékenységének. Az irodalmi fikciók ennek megfelelően az olvasók érzelmi bevonásával nemcsak egy külső, szocializációs feladatot teljesítenek, hanem irodalmi funkciót betöltve olvasóvá is nevelnek.

²⁹ Patrick Colm HOGAN, *i. m.*, 140.

III.

„mai magyarok”

–

Kortárs – magyar – krimi

Szabó Erzsébet

A költői igazságszolgáltatás Kondor Vilmos *Budapest Noir* című krimijében*

1. A detektívtörténet műfaja és a *Budapest Noir* műfaji sajátossága

A klasszikus detektívtörténet a modernitás egyik legjelentősebb és legnépszerűbb irodalmi műfaja. Középpontjában kialakulásától fogva egy, az ábrázolt világ morális rendjét felforgató rejtélyes bűntény áll. A hangsúly mégsem magának a bűnténynek a bemutatásán, sokkal inkább az azt követő nyomozáson van. A klasszikus detektívtörténet azt ábrázolja, ahogy egy kivételes kognitív képességekkel rendelkező, csavaros észjárású detektív az általa észlelt nyomok és különböző következtetési folyamatok segítségével lépésről lépésre rekonstruálja a bűntényig vezető múltbeli eseményeket, és eljut a rejtély megoldásához, azaz az alkövető leleplezéséhez. Mindezt – mind a cselekményt, mind a narrációt tekintve – egy jól körülhatárolható eszköztár segítségével valósítja meg.¹

A detektívtörténet teoretikusai az elmúlt évtizedekben több magyarázatot is megfogalmaztak e kiszámítható szerkezetű sematikus műfaj kivételes népszerűségének okairól. Egyes szerzők, mint pl. Siegfried Kracauer,² a detektívtörténet vonzerejét az ábrázolt világ racionális rendezettségét sugalló meséjében látják, mely az egzisztenciálisan elbizonytalanodott modern embernek egy gondolati úton átlátható, jól strukturált világ iránti vágyára rezonál. Mások, mint Richard Alewyn, Bertolt Brecht, Roland Barthes és Peter Hühn,³ a műfaj popularitását e művek rejtélystruktúrájában fedezik fel,

* A tanulmány első megjelenése: SZABÓ Erzsébet, *A költői igazságszolgáltatás Kondor Vilmos Budapest Noir című krimijében*, Szépirodalmi Figyelő, 2025/2, 82–93.

¹ Ezeket az eszközöket, ill. szabályokat már a 20. század elején több szerző is összefoglalta, vö. pl. S. S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928), <https://www.staff.u-szeged.hu/~gnovak/vandine.htm> [Letöltés: 2025. május 2.]; RONALD A. KNOX, *Ten Commandments of Detective Fiction*, (1929), <http://www.classiccrimefiction.com/commandments.htm>. [Letöltés: 2025. május 2.]

² Siegfried KRACAUER, *Filozófiai értekezés a detektívregegyről*, ford. TELLER Katalin, Budapest, Kijarat, 2009.

³ Richard ALEWYN, *Anatomie des Detektivromans = Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte der Gattung*, II, szerk. Jochen VOGT, München, Wilhelm Fink, 1971, 372–404, itt: 394; Bertolt BRECHT, *Über die Popularität des Detektivromans = Der Kriminalroman: Zur Theorie und Geschichte der Gattung*, II, szerk. Jochen VOGT, München Wilhelm Fink, 1971, 315–321, itt: 319; Roland BARTHES, *S/Z*,

mely egy, az ember pszichéjében mélyen gyökerező hajtóerővel, a titkos információk, rejtélyek megismerése iránti ösztönös törekvéssel hozható összefüggésbe. Az evolúciós szemléletű kognitív poétika ezeket a meglátásokat azzal egészíti ki, hogy rámutat arra, hogy a műfaj népszerűsége cselekményének morális vonatkozásaival is magyarázható. E művek a költői igazságszolgáltatás konstrukciós elve, vagyis a bűn-büntetés cselekményséma által szervezett, morálisan rendezett világokat ábrázolnak, ahol a közösség szabályai és normái ellen vétő elkövetőket szükségszerűen leleplezik, majd megbüntetik. Ezzel nagymértékben az olvasó morális ítélkezésére apellálnak,⁴ és beteljesítik intuitív morális elvárásait. Bár a művek magát a büntetést nem ábrázolják, az olvasó számára a büntetés bekövetkezésének bizonyossága a bűn és a rejtőzködő bűnös büntetlensége által keltett feszültség örömteli feloldásához vezet.

Ebben a tanulmányban ehhez az utóbbi állításhoz kapcsolódom. Elsőként a költői igazságszolgáltatás konstrukciós elvével foglalkozom. Majd az utóbbi évek egyik legsikeresebb és minden bizonnyal egyik legizgalmasabb magyar detektívtörténetének, Kondor Vilmos *Budapest Noir* című történelmi krimijének zárlatát elemzem. Kondor a művet a hagyományos detektívsémát követve a költői igazságszolgáltatás konstrukciós elvére építi, és a történetet úgy alkotja meg, hogy végül mindkét bűnös – az apa és Pelyva is – elnyerje méltó büntetését. Az író azonban két ponton is eltér a megszokott műfaji sémától. Egyrészt a történet nem ér véget a bűnösök leleplezésével. A szerző hosszan – két fejezeten keresztül – és részletesen bemutatja a bűnösök detektív általi megbüntetését: büntetésük kitervelését és kivitelezését is. Ezzel strukturálisan jóval nagyobb hangsúlyt helyez magára a büntetésre, mint ami a klasszikus detektívtörténetekben megszokott, és művét a *hard-boiled* krimi irányába mozdítja. Másrészt – és ez a mű meglátásom szerint legmeglepőbb és egyben leginnovatívabb eleme – kitágítja a krimi evilági, a földi igazságszolgáltatáshoz kötődő határait, és felveti az isteni igazságszolgáltatás, a világ kozmikus igazságosságának kérdését. A történet a folyamatosan hivatkozott *Mirjam* imakönyv és a mottóként idézett könyörgés összefüggésében a földi igazságszolgáltatás kereteit meghaladó morális kérdéseket vet fel. Így az olvasó számára a földi büntetés ellenére is nyugtalanító, rémisztő és elgondolkodtató.

Budapest, Osiris-Gond, 1997; Peter HÜHN, *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*, *Modern Fiction Studies*, vol. 33 (1987), 451–466.

⁴ HORVÁTH Márta, SZABÓ Erzsébet, *Hogyan olvasunk krimi? A detektívtörténet kognitív megközelítései = Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. Uők. Budapest, Ráció, 2019. 7–22.

2. A költői igazságszolgáltatás konstrukciós elve és az olvasó igazságérzete

A költői igazságszolgáltatás (*poetic justice*, *poetische Gerechtigkeit*) egy évszázadok óta ismert történetyszerkesztési elv. A fogalmat Thomas Rymer, az angol neoklasszicista kritika egyik meghatározó alakja alkotta meg 1677-ben a *The Tragedies of the Last Age* (*Az előző korszak tragédiái*) című írásában.⁵ Az elv megköveteli, hogy a költő igazságos világot teremtsen, azaz olyan történeteket meséljen, amelyekben az erkölcsileg megkérdőjelezhető tetteket végrehajtó szereplők megfelelő büntetést, az erkölcsileg helyesen cselekvők pedig megfelelő jutalmat kapnak. Cselekedeteik és büntetésük vagy megjutalmazásuk között ok-okozati logikai kapcsolat van. Azért kapnak jutalmat, mert erényesek és helyesen cselekedtek, és azért büntetést, mert helytelenül. A cselekmény így egy erkölcsileg rendezett, példászerű világ értelmezési horizontjában zajlik, ahol egy, a jutalmazásért és büntetésért felelős rendszer – égi vagy földi hatalmak, a sors, a végzet – gondoskodik a világ erkölcsi rendjének fennmaradásáról.⁶

Ez az elv már az antikvitás óta folyamatosan jelen van az irodalomról való gondolkodásban. A 17. században normatív poétikai elvvé emelkedett, és Európa-szerte a tragédiák, majd a 18. században a polgári szomorújátékok és a regények konstrukcióját irányító szabállyá vált. A század végén azonban – többek között az irodalom didaktikus jellegének, morális-nevelési funkciójának megkérdőjeleződése, valamint a természetutánzás és a valószínűség elvének elterjedése nyomán – mint valószínűtlen, nem hihető, esztétikailag olcsó, költőietlen és erőltetett szerkesztési megoldás elhagyta a szépirodalom területét.⁷ Azóta, ha nem is kizárólagosan, de jellemzően a 19. század folyamán kialakult, a szélesebb olvasóközönség elvárásait kiszolgáló populáris narratívák, pl. kalandregények, romantikus történetek és nem utolsósorban a krimik konstrukciójának meghatározó eleme.⁸

Hogy mi az oka annak, amiért a költői igazságszolgáltatás a populáris kultúra narratívái lényegében máig töretlenül uralja, arra az utóbbi években a kognitív elméleteken belül több magyarázat is született. A legelfogadottabb az a többek között William Flesch evolúciopszichológus és Karl Eibl irodalomteoretikus által képviselt elképzelés, amely

⁵ A fogalom történetéhez lásd Wolfgang ZACH, *„Poetical Justice”: Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption*. Tübingen, Max Niemeyer, 1986, 25–27.

⁶ Vö. Hartmut REINHARDT, *Poetische Gerechtigkeit = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3., szerk. Klaus WEIMAR, Berlin – New York, de Gruyter, 2003, 106–108; *Zu Geschichte, Formen und Inhalten poetischer Gerechtigkeit*, Sebastian DONAT = *Poetische Gerechtigkeit*, szerk. Sebastian DONAT, Roger LÜDEKE, Stephan PACKARD, Virginia RICHTER, Düsseldorf, Düsseldorf UP, 2012, 9–38.

⁷ Vö. ZACH, *i. m.*

⁸ Így pl. Susanne KAUL, *Poetik der Gerechtigkeit: Shakespeare, Kleist*, Paderborn – München, Fink, 2008, 22.

a választ az ember elemi *igazságérzetéből* fakadó elvárásaiban és ennek az elvárásnak a populáris narratívák általi kiszolgálásában fedezi fel.

Az igazságérzet Flesch és Eibl értelmezése szerint egy univerzális, minden emberben jelen lévő pszichológiai képesség, egy velünk született morális irányultság, mely arra készíti minket, hogy mások cselekedeteit, valamint önmagunkat és cselekedeteinket morális szempontból megítéljük. Nem hosszadalmas racionális mérlegelés alapján történő ítéletalkotásról van szó, hanem egy automatikusan fellépő érzésről, a morális kárhoztatás vagy helyeslés pillanatok alatt megszülető zsigeri érzéséről. Eibl és Flesch álláspontja szerint ez a mechanizmus szociális eredetű: az evolúció során a kis létszámú embercsoportok működésének szabályozására, a csoport túlélését veszélyeztető viselkedésformák (mint a csalás, árulás, gyilkosság, haszonlesés, önzés) megbüntetésére és a túlélést támogató viselkedés (pl. az altruizmus) megjutalmazására alakult ki. Annyira alapvető és mélyen gyökerező, hogy nemcsak valós, hanem fikcionális környezetben, nyelvi ingerek hatására is automatikusan működésbe lép. Meghatározó szerepet játszik a szereplőkhöz való érzelmi viszonyulásunk kialakulásában, a narratívákba való érzelmi, morális bevonódásunkban, az eseményekre adott reakcióinkban. Ennek köszönhető, hogy a bűn fikcionális ábrázolására is undorral vagy haraggal reagálunk, és az események igazságos végkimenetelére, azaz igazságos büntetésre, az igazságosság érvényre jutására vágyunk. Azt akarjuk, hogy ki-ki megkapja, amit érdemel, azaz az igazságosság érvényre jusson.⁹ Ez az elvárásunk olyan erős és olyan mélyen gyökerező, hogy a művek végén bekövetkező, kauzálisan ténylegesen motiválatlan büntetéseket – akár a mű félreértelmezése, jelentésstruktúrájának torzítása árán is – a bűn viszonylatában, annak megtorlásaként, kauzálisan értelmezzük.

A klasszikus detektívtörténetek, ahogy említettem, azon zsánerműfajok közé tartoznak, amelyek kiszolgálják az olvasó igazságérzetét. Népszerűségüket nagyrészt annak köszönhetik, hogy szerzőik a költői igazságosság konstrukciós elvét követik, így megbízhatóan teljesítik az olvasó morális elvárásait és szükségleteit: a bűnös elnyeri méltó büntetését, így az olvasó bűn által keltett morális felháborodása, dühe vagy undora a mű végén feloldásra talál.

Kondor Vilmos *Budapest Noir* című történelmi krimije látszólag ezt a konstrukciós elvet követi.

⁹ Karl EIBL, *Az értelmet generáló költői igazságosság*, ford. GULES Krisztina. = *Költői igazságosság*, szerk. HORVÁTH Márta, SZABÓ Judit, Helikon, 2021/3, 416–441, főként 420.

3. Kondor Vilmos: *Budapest Noir*

A történet Kondor Vilmos ötkötetes *Bűnös Budapest* című ciklusának első darabja. A mű 2008-ban jelent meg.¹⁰ A cselekmény 1936-ban játszódik javarészt Budapesten, a fasizálódó Magyarországon. 1936. október 7-én, szerdán, egy szokatlanul hideg napon, az esti órákban Gömbös Gyula halálhírével kezdődik, és tíz nap múlva, október 16-án, pénteken az esti órákban ér véget. Az elbeszélt idő tehát kerekén 10 nap. A történetet egy heterodiegetikus, külső fokalizáltságú, azaz az eseményeket egy külső nézőpontból regisztráló, a szereplők tudatába nem belelátó elbeszélő mondja el 10 fejezetben, mindegyik napnak egy fejezetet szentelve.

A történet tehát 1936. október 7-én indul, amikor Gordon Zsigmond, az *Est* bűnügyi újságírója, Gellért Vladimir, a Budapesti Rendőr-főkapitányság gyilkossági ügyekért felelős csoportja vezetőjének irodájában egy Gellért által nyitva hagyott fiókban felfedez egy felirat és jelölés nélküli hivatali dossziét, benne semmi mással, csak két fényképpel. A fényképek ugyanazt a dacos, szomorú szemű fiatal lányt ábrázolják, meztelenül, kiszolgáltatott helyzetben. Gordont röviddel ezután egy női holttesthez hívják a belváros egyik kétes hírű utcájába. Felismeri, hogy az áldozat, akinél semmi más nem volt, csak egy *Mirjam*, egy női zsidó imakönyv, azonos a képeken látott lánnyal. A rendőrség az esetet öngyilkossággént kezeli és lezárja, nem indít nyomozást.

Bár Gordont az ügy kezdetben nem igazán érdekli, végül barátnője, Eckhardt Krisztina unszolására, valamint az ügy körül halmozódó furcsaságok és megválaszolatlan kérdések hatására magánnyomozásba kezd, és lépésről lépésre haladva, az egyre növekvő fenyegetettség ellenére is (kis híján agyonverik, őt és barátnőjét is életveszélyesen megfenyegetik) lényegében már a 8. fejezet végére megoldja az ügyet.¹¹

Eszerint az áldozat egy kikeresztelkedett zsidó családból származó, tehetős kereskedő, Szöllőshegyi Szöllősy András egyetlen leánya, Szöllősy Fanny. Szöllősy kávékereskedő, aki túlélte a nagy gazdasági világválságot, és a harmincas évek elejére a legnagyobb magyar kávéimportőrre és a német piac egyik vezető kávéexportőrévé vált. Amikor leánya bejelentette, hogy férjhez megy Teitelbaum Slomóhoz, egy rabbi fiához, és ezért felveszi az izraelita hitet, éktelen haragra gerjedt. Attól tartva, hogy gondosan titkolt származása lelepleződik, és ezzel elveszíti piaci pozícióit és a felső körökhöz fűződő kiváló kapcsolatait, eltiltotta lányát a fiútól. Mikor az erre összepakolt, és

¹⁰ A továbbiakban az oldalszámok megadásával ebből a kiadásból idézek: KONDOR Vilmos, *Budapest Noir*, Budapest, Libri, 2017.

¹¹ Kondor egyik interjújában maga is említi: „Nézzé, a Budapest Noir története tudatosan és szándékoltan nem egy bonyolult és szövevényes sztori (*ha úgy tetszik, nem whodunitokat írok, hanem whydunitokat*).” Kovács Krisztián, *Kondor Vilmos: Az olvasás egyik nagy élménye a magunkra ismerés*, ECTO:[POLIS], 2018. május 23. https://ectopolis.hu/interju/kondor-vilmos-az-olvasas-egyik-nagy-elmenye-a-magunkra-ismeres/?utm_source=chatgpt.com [Letöltés: 2025. május 2.]

elköltözött otthonról, eltávolíttatta a fiút az országból, lányát pedig kitagadta. Fanny ezt követően először egy Csuli nevű kisstílusú strici karmai közé került, aki bántalmazta, majd örömlányként munkába állította. Tőle vásárolta meg egy exkluzív kéjnőket futtató, Zsámbéki nevű üzletember, aki az alsó- és felsőház tagjait és a külföldi politikusokat szolgálta ki. Szöllősy a barátaitól értesült az új lányról. Mikor megpillantotta a fényképét Zsámbéki kéjnőket tartalmazó katalógusában, rájött, hogy neki vége, ha a lány hozzá fűződő kapcsolata kitudódik. Ezért felbéreltetett egy kiugrott bokszolót, Pojvát, hogy kicsit verje meg a lányt, csak annyira, hogy az megijedjen és hazamenjen. Pojva, aki nem tudta, kiről van szó, és teljességgel alkalmatlan volt a feladatra, először csak meglegyintette, majd – mikor látta, hogy jelentős készpénz van nála –, egy a gyomorszájra mért brutálisan erős ütéssel megölte, és lelkiismeretfurdalás nélkül kirabolta az ekkor már várandós Fannyt. Szöllősy ezt követően Bárcziházy Bárczy István államtitkár segítségével egy hazugsággal leállíttatta a Gellért által vezetett nyomozást.

Gordon ezekhez a megállapításokhoz az első 8 napon, a klasszikus detektívtörténet és a hard-boiled krimi detektívjeinek módszereit vegyítve jut el. Klasszikus detektívként viselkedik, amennyiben segítőivel – két Watsonjával: a fotós illusztrátor menyasszonyával, Krisztinával, és a korábban orvosként dolgozó nagyapjával, Mórral – együtt intellektuális úton nyomoz, tehát a lehetséges gyanúsítottakkal és a tanúkkal folytatott beszélgetések, megfigyelések és következtetések alapján, az észlelt nyomokat követve vizsgálódik a lány rejtélyes sorsa és halála ügyében. Például az áldozatot a szemszíne és a karján felfedezett anyajegy alapján köti össze a Gellért irodájában talált dossziében látott fényképeken szereplő lánnyal; a fényképek készítőjéhez, Skublics Izsóhoz a fényképek stílusa alapján, a főváros szerelmi életét jól ismerő szerkesztő, Vogel Jenő útmutatásával jut el; a lányért fizetett 500 pengő vételár miatt gondolja, hogy aki ilyen sok pénzt áldoz egy lányra, az befolyásos ügyfeleket szolgál ki; a Vörös Margó által megosztott információ, miszerint a lány mindig megkérdezte, hogy a felszolgált kávé honnan származik, és soha nem ivott az Arabsnál vásárolt kávéból, Szöllősyhez viszi közelebb. Ugyanakkor Gordon egy jellemében összetettebb hard-boiled detektív is.¹² Nem makulátlan jellem. Az igazság felderítése érdekében gond nélkül hazudik (például Csulinak a 4. fejezetben, mikor azt állítja, hogy ha nem segít, megírja róla, hogy köze van a halott lányhoz), a zsarolástól sem riad vissza (Skublicsot az 5. fejezetben egy őt Gerő Ernővel ábrázoló fényképpel zsarolja, hogy kiderítse, ki a fotón szereplő lány, és kinek dolgozott), lefizet informátorokat (például Skublics szomszédját), az erkölcsrendészettel fenyegetőzik (Skublics esetében), megveszteget másokat (Vécsey Leót két egyiptomi cigarettával a 7. fejezetben), a fizikai

¹² A *hard-boiled* kriminek a *Budapest Noir*-ban megjelenő műfaji sajátosságairól lásd még: KÁLAJ Sándor, KESZEG Anna, *A hard-boiled krimi lehetőségei Magyarországon*, Apertúra, 14 (2019), 1–20. A hard-boiled krimiről általában lásd BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium aurum, 2007, 47–60.

konfrontációt felvállalva, kemény ütésekert kapva és osztogatva nyomoz (például az 5. fejezetben, a Vörös Margónál tett látogatását követően), és nem utolsósorban maga veszi kézbe az igazságszolgáltatást. Az utolsó két fejezetben ő gondoskodik Szöllőssy és Polyva megbüntetéséről, azaz ő a költői igazságszolgáltatás eszköze.

4. A költői igazságszolgáltatás

4.1. Szöllőssy és Polyva büntetéstörténete

A mű egyik hangsúlyos, a klasszikus detektívtörténet műfaji konvencióin túlmutató eleme a két utolsó fejezet. Gordon ezekben a fejezetekben amellet, hogy feltárja a bűntény körülményeit és lezárja a nyomozást, gondoskodik a bűnösök megbüntetéséről¹³ úgy alakítja az eseményeket, hogy a harmincas évek Magyarországnak gazdasági és politikai elitjével összefonódó, a történések eltusolásában érdekelt igazságszolgáltatási rendszer helyett érvényt szerezzen az igazságosságnak.

Lényeges, hogy a heterodiegetikus elbeszélő a kettős *büntetéstörténetet* mindenben a nyomozás ábrázolásával azonos elbeszéléstechnikával, az eseményeket kívülről láttatva, külső fokalizációval meséli el, nem enged bepillantást Gordon elméjébe. Az olvasó így csak annyit tud, hogy Gordon készül valamire, feltehetően bosszúra. Erre utal a 7. fejezetben Vécsey Leóval folytatott beszélgetése („Tennem kell valamit”, 201), ez következik a 8. fejezet végén Krisztinának hátrahagyott leveléből („Gyorsan kell cselekednem”, 253), ezt erősítik Vörös Margó szavai a 9. fejezet elején („Azért jött ide, mert bosszúra szomjazik. Vagy a lány halála miatt akar bosszút állni, vagy azért, mert megverték. [...] De talán csak azért dühös, mert megfenyegették a barátnőjét.” 264), a fejezet végén nagyapja is bosszúról beszél („Emlékszel, mit mondott az apád a bosszúról? [...] Ő soha nem állt bosszút.”, 304), Krisztina pedig elégtételt emleget („Elégtételt akar venni – jelentette ki Krisztina.” 308). A bosszúterv mibenlétéről és konkrét tartalmáról ugyanakkor szinte semmilyen információ nem hangzik el.

Ez különösen annak fényében érdekes, hogy az azonos módon, külső fokalizációval elbeszélt nyomozástörténet a külső fokalizálás ellenére is egyre közelebb viszi az olvasót a bűntény megoldásához. Mindegyik fejezet felvet egy kérdést, amelyre a következő választ ad,¹⁴ az információk gyűlnek, lineárisan egymásra épülnek, a megértést pedig az is jelentősen támogatja, hogy Gordon a Watsonjaival folytatott beszélgetésekben a részeredményeket többször össze is foglalja. A 9. fejezet nagy leleplező jelenetében

¹³ A klasszikus detektívtörténet Tzvetan Todorov szerint két történet feszültségén alapul: a „bűntény történetén”, vagyis annak történetén, ami történt. Ez mindig hiányzik. És a „nyomozás történetén”, amelyet a mű bemutat. Utóbbi egyedüli funkciója a rejtett történet feltárása. Vö. Tzvetan TODOROV, *Typologie des Kriminalromans* = Uő, *Poetik der Prosa*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972, 54–64, itt: 59.

¹⁴ Vö. HORVÁTH Márta, *A történetmondás eredete*, Budapest, Typotex, 2020, 97.

így már kevés meglepetés éri az olvasót. A kettős büntetéstörténetben ezzel szemben semmiféle támpontot nem kapunk. Az elbeszélő ismételten utal ugyan arra, hogy a főszereplő immár a bosszú végrehajtásán dolgozik, ennek konkrét részleteiről azonban pár információ kívül – „piszkos munka” (271), „[Én is tudok] mocskosan játszani” (308) – semmit nem árul el. Ennek az elhallgatásra épülő információközvetítési technikának kettős funkciója van. Egyrészt az olvasó figyelmi fókuszát a nyomozás történetének lezárásáig a nyomozáson és a bűntény feltárásán tartja. Másrészt az ismétlés figyelemfelkeltő¹⁵ és az elhallgatás kíváncsiságbresztő¹⁶ affektív hatását kihasználva és fokozatosan az olvasó figyelmi előterébe emeli a büntetéstörténetet, amely egyre nagyobb mértékben igénybe veszi az olvasó kognitív aktivitását, valamint a hosszas késleltetésből, a bosszú bizonytalanságából, a főszereplők sorsa miatti aggodalomból fakadó érzelmi, indulati bevonódását.¹⁷ Mindez a nyomozásnál is hangsúlyosabb feszültség- és figyelemfelkeltő erővel bír.¹⁸ A szöveg úgy épül fel, hogy az olvasó a történet végén fokozott feszültséget érezzen, és egyre jobban vágyjon a bosszú beteljesülésére, a politikai összefonódások miatt lehetetlennek tűnő igazságszolgáltatás érvényre jutására.

A bosszú beteljesülése iránti olvasói várakozás fokozását szolgálja az is, hogy a mű utolsó két fejezetében az elbeszélő részletesen és antipátia kiváltására alkalmas módon jellemzi az elkövetőket.¹⁹ Az antipátia egy erkölcsi érzelm, a csoportnormát be nem tartó személyekkel szembeni elutasító érzés.²⁰ Alkalmas az olvasó igazságszolgáltatás iránti vágyának megerősítésére és támogatására. Kiváltásának legfőbb eszköze a szereplők morálisan elítélhető cselekedeteinek ábrázolása, amelyekből a két bűnös többet is elkövet (a saját gyermek kitagadása, a szerelmesek szétválasztása, gyilkossági kísérlet és gyilkosság).²¹ Az antipátiát erősíti, hogy az elbeszélő a bűnösöket kizárólag negatív

¹⁵ Az ismétlés figyelemfelkeltő szerepéről irodalmi narratívákban lásd pl. Nadin VAN HOLT, Norbert GROEBEN, „Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie”, *The Journal of Psychology* 13.4 (2005), 311–332.

¹⁶ Az olvasó kíváncsiságát felébresztő elbeszélés azt sugallja az olvasónak, hogy valamilyen fontos információról nem tud, lásd Michael SCHEFFEL, Matias MARTÍNEZ, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, Beck, 1999, 151.

¹⁷ Az érzelmek és a kognitív aktivitás összefüggéséről lásd Winfried MENNINGHAUS et al., *The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception* [A negatív érzelmek távolító-közelítő modellje a művészeti befogadásban]. *Behavioral and Brain Sciences*, 2017, 40.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ A figyelemirányítás egyik legfontosabb eszköze a főszereplő figyelmi irányultágának ábrázolása. Az olvasó automatikusan fontosnak tartja és előtérbe emeli azokat a jelenségeket, amelyeket a főszereplő megfigyel. Ebben a két fejezetben az elbeszélő az eseményeket belső fokalizációval, Gordon tekintetét követve ábrázolja.

²⁰ Vö. Nancy EISENBERG, *Empathy and sympathy = Handbook of emotions*, szerk. Michael LEWIS, Jeanette M. HAVILAND-JONES, New York, Guilford Press, 2000, 677–691. A kognitív emóciókutatásról részletesebben lásd: HORVÁTH, *A történetmondás eredete, i. m.*, 68–104.

²¹ Bizonyos feltételek mellett természetesen az olvasóban ébredhet szimpátia a morálisan megkérdőjelezhető karakter iránt. Szimpátiát válthat ki, ha a szerző morálisan pozitív tulajdonságokkal is ellátja őt,

tulajdonságokkal, megbánás és lelkiismeretfurdalás nélküli, érzelmileg közönyös, becstelen és pénzéhes karakterként ábrázolja.²² Szöllősyt emellett feleségével, az asszony heves emocionális reakcióival szembeállítva teszi még negatívabbá.²³ Pojva teljes ember telenségét pedig a szereplő torz emberi és állatias attribútumaival jeleníti meg: arca eltorzult, ajka lifeg, orra ferde (155),²⁴ mocskos nyomortelepen, fojtogató füstben és orrfacsaró bűzben (319, 322), egy disznóólban lakik (323, 328). Mindez arra szolgál, hogy táplálja a méltó büntetésre, a költői igazságszolgáltatásra irányuló olvasói igényeket, és az olvasókkal elfogadtassa a főszereplő morális határátlépését, nevezetesen, hogy e két ember az ő aktív közreműködésével nyeri el végső sorsát.

Gordon mindkét esetben a manipuláció eszközéhez nyúl. Szöllősyt a felesége jelenlétében az eset külföldi lapokban történő nyilvánosságra hozásával fenyegeti meg, és arra kényszeríti, hogy teljes vagyonát egy anyaotthonnak adományozza.²⁵ A feleség jelenléte nemcsak a megszégyenítés hatását fokozza, hanem a nő erkölcsi felháborodását is aktiválja, amely végül tragikus következményhez vezet. Pojva esetében a férfi illegális bokszmérkőzése előtt mindkét félnek hamis információkat ad. Az önérzetes lengyel bokszolót azzal a hazugsággal hergeli fel, hogy Pojva a meccs eladásával dicsekszik, míg Pojvát már előző nap lefizeti, hogy veszítsen. Így az sokáig nem védekezik, amikor a felbőszült Jacek lerohanja. A költői igazságszolgáltatás mindkét esetben a szemet szemért, fogat fogért elve (az ún. *tálío elv*) alapján történik. A bűnösök nem egyszerűen csak büntetést kapnak a bűneikért. Szöllőssy pontosan azt veszíti el, amit minden áron védeni próbált. Nem akarta megöletni egyetlen lányát (és leendő unokáját). Hamis identitását, a náci kereskedelmi körökhöz fűződő jó kapcsolatainak alapuló vagyonát és egzisztenciáját féltette. Gordon a büntetéssel egyrészt rádöbentti, hogy féltve őrzött identitása nyílt titok, másrészt vagyonától és végső soron életétől fosztja meg. Pojva büntetése még „szimmetrikusabb”. Ő nemcsak bűnével arányos büntetést kap, hanem pontosan ugyanazt a hátrányt szenved el, amellyel részt vett Fanny és meg nem született gyermeke halálában. Becstelen módon, anyagi érdekből, a fejre, majd a gyomorszájra mért brutális ütéssel ölt. Ugyanígy egy, a gyomorra mért rúgással, majd az állra mért brutális ütéssel próbálta elrettenteni Gordont a további nyomozástól. Vele így egy olyan bokszoló végez, akit épp a megvásárolhatóság és a becstelenség vádja bőszt fel, halála

vagy hosszasan igazolni próbálja tetteit (pl. szörnyű gyermekkorral), vagy morálisan még szörnyűbb karakterek közé helyezi őt. Vö. Noël CARROLL, *Sympathy for the Devil. = The Sopranos and Philosophy*, szerk. Richard GREENE, Peter VERNEZZE, Chicago, Open Court, 2004, 121–136.

²² Pojva esetében vö. 176, 280, 294, 295, 338.

²³ Willie van PEER, Henk Pander Maat, „Narrative perspective and the interpretation of characters’ motives”, *Language and Literature: International Journal of Stylistics* 10.3 (2001), 229–241.

²⁴ A szája, „már ha annak lehetett nevezni egyáltalán”, „lefelé biggyedt, alul alig voltak fogai”, „szája fölött egy rettentően elferdült orr ült” (155).

²⁵ „Ezen egy anyaotthon címe van. Holnap szépen átutal nekik százezer pengőt. Aztán november elsején újabb százezret. És minden hónap elsején ugyanennyit. Amíg el nem fogy a vagyona.” (302)

pedig egy, a hasra, majd az állra mért ütéssel következik be. A szimmetriát fokozza, hogy az állatias attribútumokkal felruházott, dehumanizált Pojva halála is állatias. Állatként hal meg, egy hentes kezei által (Jacek a vágóhídon dolgozik, 281), a holttestét állattetemekhez hasonló módon taligára dobják, majd eltüntetik (340).

A történet konstrukcióját tehát a poétikai igazságosság irányítja. A szöveg által ábrázolt fikcionális világban a két bűnös elnyeri méltó büntetését, és az elkövetett bűnökkel strukturálisan és tartalmilag is összecsengő büntetést kap. Noha a társadalmi jogrendszer az adott ügy kapcsán működésképtelennek bizonyul, vannak olyan szereplők a világban, akiknek az igazságérzete a helyén van, és gondoskodnak arról, hogy a felbomlott morális rend helyreálljon. A képlet azonban, ha alaposabban megnézzük, mégsem ilyen egyszerű.

4.2. A világ rendje és az isteni igazságszolgáltatás

A *Budapest Noir* valódi sémabontó innovációja nem a földi büntetés – két fejezeten átívelő – hangsúlyos ábrázolásában, hanem az isteni igazságszolgáltatás kérdésének felvetésében áll. A detektívtörténet köztudottan a modern igazságszolgáltatás talaján áll. A 19. században jött létre a bizonyítékokon és a racionális bizonyításon alapuló ítélkezés kialakulásával. Egyik legfontosabb alaptétele, hogy az igazság kiderítése és a bűnösök megbüntetése nem transzcendens erőktől (például istentől vagy a sorstól) várható, hanem a társadalmi jogrenden alapul. A detektívtörténet a szekuláris társadalom műfaja, minden válfaja, még a hard-boiled krimi is, a földi igazságszolgáltatás keretein belül marad. Épp ezért rendkívül szokatlan, és a műfaji jegyeknek is ellentmond, hogy a *Budapest Noir* tematizálja Isten a világ erkölcsi rendjében betöltött szerepét.

A kérdés Fanny és Slomó, az egymástól elválasztott szerelmesek történetén keresztül vetődik fel. Mindkét szereplő csak közvetett módon, mások elbeszélésein és emlékein keresztül, valamint egy-egy írásos dokumentum révén jelenik meg a műben. Fanny holtteste mellett megtalálják a dr. Kiss Arnold által szerkesztett, magyar nyelvű női zsidó imakönyv, a *Mirjam* egy példányát. Slomót pedig egy Fannynak írt (és Vörös Margó által ellopott) levélből ismerjük meg. E két szöveg nemcsak egyéni sorshelyzetüket jeleníti meg, hanem mindkettő az egyes embernek az apjához és a Teremtőhöz való viszonyát is tárgyalja.

A *Mirjam* a mindennapokhoz, az ünnepekhez, valamint a női élethelyzetekhez kapcsolódó, bensőséges hangvételű, a hívő személyes, vallásos érzéseit kifejező imák gyűjteménye, amely többek között azt az imát is tartalmazza – *Az apátlan lány imáját* –, amelyből a mű mottója származik. Az ima egy árván maradt lány keserű siralmával kezdődik, akit többé nem védelmez balsors és bánat ellen atyja erős és szerető keze. „Hiába hívom – nem felel nekem.”²⁶ A lány ezután a Teremtőhöz fordul, irgalomért és védelemért könyörög egy erősekkel és gonoszokkal teli világban:

²⁶ *Mirjam. Imádságok zsidó nők számára.* szerk. Kiss Arnold, Budapest, Schlesinger Könyvkereskedés,

Óh, légy irgalommal énhozzám, mert egyedül téged nevezhetlek atyámnak, mert nincs fölöttem apai oltalom ezen a földön. A te végzésed nélkül egyetlen felleg sem gyűlhetik össze az égnek boltján, a te végzésed nélkül sujtoló villám nem cikázhat a fellegek között. A te belegyezésed nélkül egyetlen kis virágot sem téphet ki a szélvész [...], mitől is féljek én tehát, ha te énelem vagy? Könyörgök hozzád: ne hagyj magamra engem! [...] Védj meg engem, a gyöngét az erősekkel, a gonoszokkal szemben.²⁷

A kegyetlenül meggyilkolt lány nemcsak áldozat, hanem szimbolikus figura, akinek sorsában megidéződik az imaszöveg apátlan lányalakja. A holtteste mellett talált *Mirjam* a regény mottójaként is funkcionál a fenti imarész tükrében felveti az isteni közbeavatkozás elmaradásának, isten hallgatásának kérdését. Fannyéhoz hasonló egzisztenciális és metafizikai tapasztalat rajzolódik ki Slomó leveléből. Slomó az apjáról, a rabbiról, és apjához fűződő kapcsolatáról ír, hogy rajta keresztül mutassa be saját viszonyát istenhez. Az apa, írja, nem tudja mindenre a választ, de úgy tesz, mintha tudná, és ez épp elég az embereknek. Ő azonban hiába olvassa a Tórát, nem segít: „Nem tudom, mihez kezdek nélküled. A napok vánszorognak, a Tóra nem segít. Keresem benne a válaszokat, de nem találok.” (165) Ő is a Teremtővel való kapcsolat megszakadásának, Isten hallgatásának tapasztalatát éli meg.

Úgy tűnik, a harmincas évek Magyarországn a Mindenható elhagyta ezt a világot. Nem hallgatja meg a könyörgéseket, és nem válaszol a kétségbeesetteknek. A műben a gonoszság megbüntetése ennek az elhagyatottságnak a kontextusában történik meg: a megtorlás aktusa nem a transzcendens igazságszolgáltatást váltja ki, hanem annak hiányát igyekszik emberi eszközökkel kompenzálni. Épp ebben rejlik a *Budapest Noir* újdonsága. Bár a detektívtörténet sémáit követve indul, tudatosan átlépi annak határait. A bűn feltárása a világ megbomlott rendjét teszi láthatóvá és a földi igazságszolgáltatás gesztusát az isteni hallgatás tapasztalatával ütközteti.

1904, 260–263, itt: 261. Vö. <https://archive.org/details/mirjam-arnold-kiss-1904/page/n1/mode/2up>
[Letöltés: 2025. május 2.]

²⁷ *Uo.*

Zsámba Renáta

Pesszimista feminizmus Baráth Katalin feminista történelmi krimijében*

Baráth Katalin *Dávid Veron* történelmi krimisorozata 2010 és 2014 között jelent meg. A széria az első regény, *A fekete zongora*, kiadásának nehézségei ellenére¹ váratlan sikert aratott, és Kondor Vilmos nemzetközileg is elismert *Budapest Noir* (2008) című férficentrikus keménykrimijének méltó kihívója lett. Baráth hősnője Dávid Veronika, a huszonhárom éves ókanizsai boltoskisasszony és amatőr nyomozó kalandjait további három regény, *A türkizkék hegedű* (2011), *A borostyán hárfa* (2012) és *Az arany cimbalom* (2014), valamint két novella tárgyalja az Osztrák–Magyar Monarchia idején az első világháború kitörése előtti években.

A Veron-történetekben a nők, a női szerepek és a női cselekvőképesség módozatai játsszák a főszerepet, melynek ábrázolására egyrészt a krimi műfajában megszokott műfaji hibriditás, másrészt a női detektív karakteréhez köthető, döntően angolszász hagyományok átemelése jellemző. Baráth sorozata tehát a krimi nyugati trendjeinek metszéspontjában helyezkedik el, hiszen a magyar bűnügyi irodalom intézményesülésének hiányában a műfaj nem honosodhatott meg, és ezt a hiányt évtizedeken keresztül a kritika érdektelensége is tükrözte. Baráth bűnügyi regénysorozata ezért mindenképpen izgalmas jelenségnek tűnik, ugyanis a könyvek egyszerre ötvözik a krimi hagyományos és legfrissebb műfajait, amelyek a bűnügyi irodalom zsánereinek regionális változatát hozzák létre. A Veron-sorozat az 1990-es években felfutó és jelenleg is nagyon népszerű feminista történelmi krimi, a 20. század első felében virágzó, de ma ismét reneszánszát élő² klasszikus detektívregény,³ valamint a thriller metszéspontjában helyezhető el, amely egyúttal megkísérli meghonosítani a magyar feminista krimi műfaját.

* A tanulmány itt jelenik meg először.

¹ „*A fekete zongora* kéziratának eredménytelen küldözgetése után Baráth Katalin úgy döntött 2009-ben, hogy nem vár tovább, magánkiadásban megjelenteti a kotnyeles eladókisasszony, Dávid Veron történetét, és menedzselni fogja magát. Ekkor figyelt fel a századfordulós krimire az Agave Kiadó. https://konyvesmagazin.hu/nagy/barath_katalin_interju.html. [Letöltés: 2025. május 2.]

² Erre a trendre Eric Sandberg tanulmánya hívja fel a figyelmet. Ebben a szerző kiemeli Agatha Christie regényeinek legújabb filmadaptációit, az amerikai *Törbe Ejtve* és az *Üveghegyma* című filmeket, továbbá megjegyzi, hogy az Egyesült Királyság nemzeti könyvtára (The British Library) 2014 óta több mint 70 könyvet adott ki újra a *Crime Classics* sorozatban a krimi aranykorában született művek közül. Izgalmas jelenség az is, hogy a Golden Age legismertebb karakterei, mint Christie Poirot-ja, Allingham Mr. Championja vagy Sayers Lord Peter Wimsey-je, pedig Sophie Hannah, Jill Paton Walsh és Mike Ripley regényeiben térnek vissza. ERIC SANDBERG, *Detective Fiction, Nostalgia and Rian Johnson's „Knives Out”: Making the Golden Age Great Again*, *Crime Fiction Studies* 1.2, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, 238.

³ Hudácskó Brigitta tanulmánya szerint a Veron-sorozat egyfajta kísérletet is tesz a magyar *middlebrow*,

Az első két kötet megjelenését többségében pozitív és bizakodó kritikai fogadtatás kísérte. *A türkizkék hegedű* kiadása után Kondor Vilmos úgy nyilatkozott, hogy Dávid Veronika személyében megszületett „az első igazi magyar női nyomozó”, mások a nők társadalmi helyzetéről alkotott korhű ábrázolást méltatták, az *Elle* magazin pedig *A borostyán hárját* olyan „női olvasmányoknak” titulálta, amelyben minden megvan, amire egy nő olvasó csak vágyhat: „kaland, izgalom, humor és romantikus érzelmek”.⁴ Kétségtelen, hogy a könyvek eladási statisztikáját és a kiadók hasznát a terméknek tekintett könyv köré csoportosuló paratextusok erőteljesen befolyásolják, ezért az ilyen jellegű marketingfogások nem feltétlenül tükrözik a regények potenciálját, azonban az *Elle* magazin rövid könyvajánlója a regényhez írt fűlszövegben, valamint Kondor pozitív méltatása a második könyv kapcsán fontosnak tűnik a sorozat műfajkritikai megközelítésében, valamint a szövegek női krimiként való kategorizálásának tekintetében.

Az *Elle* magazin megjegyzése az 1930-as évek kritikai recepcióját idézi, miszerint a női irodalom, ahogy Nicola Humble is rávilágít a női *middlebrow* kapcsán, szórakoztatásra hivatott. A szövegek értékét nemcsak a szerzők nemével, hanem az olvasóközönség befogadóképességével és státuszával is azonosították: az efféle szövegek olvasói elsősorban nők, akik az irodalmat nem művelik, hanem fogyasztják.⁵ Ezzel a gesztussal azonban teljes mértékben lenulláznánk az elmúlt százötven év női detektívirodalmát, különösen azokat a női szerzőket, akik a krimi műfaját nagyon is alkalmasnak találták arra, hogy a századforduló, majd az első világháborút követő évek kulturális és politikai változásaira, valamint a nemi szerepek dilemmájára – különös tekintettel a nőkérdésre – reflektáljanak. Ennek fényében az első „igazi magyar női

az ún. „középfajú” irodalom előmozdítására, és ezen belül a *middlebrow* detektívregény meghonosítására. HUDÁCSKÓ Brigitta, *Inventing History: Katalin Baráth's Hungarian Middlebrow Detective Stories = Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture*, szerk. GYÖRKE Ágnes, BÜLGÖZDI Imola, Leiden, Brill, 2021, 221. Nicola Humble a brit női *middlebrow* irodalomról írt monográfiája rávilágít, hogy az angolszász klasszikus detektívregény, melynek legismertebb képviselői Agatha Christie és Dorothy L. Sayers, hagyományosan ide sorolható. A *middlebrow* fogalma, amelyet az irodalmi műfajok kategorizálására az 1920-as évek végén, főként pejoratív értelemben kezdtek el használni Nagy-Britanniában, a magas és az alacsony irodalom között meghúzódnó műfajokat, elsősorban női szerzők műveit jelöli, melynek következtében a művek irodalmi értéke is erősen megkérdőjeleződött. Az 1990-es években bekövetkezett kritikai fordulatnak köszönhetően ma már egyértelmű, hogy a brit *middlebrow*, melynek középpontjában az angol középosztály áll, szerves része volt az 1920–50-es évek közötti brit irodalmi trendeknek. A női *middlebrow* jellemzően a két világháború közötti időszakban bekövetkezett kulturális, politikai, társadalmi változásokra, a világháborús traumákra, a középosztály identitásának kríziseire, a genderválásra, a változó társadalmi osztályokra, valamint a domeszticításra reflektál. Nicola HUMBLE, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s. Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 3, 59. A magyar detektívregény ebben a megvilágításban, ahogy Hudácskó is megjegyzi, a kulturális kódváltás miatt csak részben támaszkodhat a brit változatra. HUDÁCSKÓ, *i. m.*, 222.

⁴ *Ezüsttróka kalapban a gyilkos nyomában*, *Elle*, 2012. június 17., <https://elle.hu/kultura/ezustroka-kalapban-a-gyilkos-nyomaban-715>. [Letöltés: 2025. május 2.]

⁵ HUMBLE, *i. m.*, 50.

nyomozó” alakja nem légüres térben született, hanem egy generációkon átívelő és azokat összekapcsoló fiktív nemzetközi női nyomozóközösség tagjaként, ahol az „igazi” és a „magyar” címkék további vizsgálódásra ösztönöznek. Az elemzés ezért a Veron-sorozat négy könyvét járja körül, fókuszában a női nyomozó helye, identitása és cselekvőképessége áll az angolszász női bűnügyi irodalom trendjeinek műfaj- és genderkritikai megközelítésében. A könyvekben megjelenő feminista törekvések pozitív kritikai fogadtatása ellenére Dávid Veron karakterének teleologikus olvasata a női cselekvőképesség permanenciáját, a nők társadalmi mobilitását és önérvényesítését jobbára reménytelennek láttatja. A könyvek olvasása során azt tapasztaljuk, hogy az „első igazi magyar női detektív” önbizalma, függetlensége és érdekérvényesítése nyugati kollégáival szemben egyre halványabb, a társadalmi elvárások elutasítását inkább az azokkal való önkéntes azonosulás váltja fel, majd az utolsó regényben már Veron ágenciája is kétségbe vonható.

1. Műfaji hibriditás és a fiktív női nyomozó megjelenése

*A fekete zongorában*⁶ Veron afféle kotnyeles nyomozólányként debütál, aki annyira kíváncsi természetű, mint Anna Katherine Green vénkisasszony nyomozója, Miss Amelia Butterworth, és legalább annyira tehetséges pletykafészek, mint Agatha Christie Miss Marple-je. Dorothy L. Sayers Harriet Vane-jéhez hasonlóan könyvírással próbálkozik, és menekül a házasság (gondolata) elől, nem ad túl sokat a divatra. Veron vakmerő és olykor szeleburdi, mint Margery Allingham Lady Amanda Fittonja, valamint legalább annyira kalandvágyó, mint Agatha Christie Tuppence Beresfordja. Habár ezek az irodalmi példák jól mutatják, hogy Dávid Veron alakja a századforduló és a két világháború közötti angol-amerikai klasszikus krimi legismertebb női nyomozóinak ötvözete, a kulturális transzferből adódóan egy szoros összehasonlítás jelentős veszteségekhez vezetne. Ennek ellenére az összevetés jól tükrözi a hagyományosan brit és amerikai kultúrára szabott zsánerelemek és karakterábrázolás átemelésének korlátait. Az angolszász klasszikus krimiben a női nyomozók vagy a közép- és felsőosztályba tartoznak, vagy pedig arisztokraták, míg Veron, aki noha művelt és iskolázott, mégiscsak egy bácskai parasztgazda lánya, akinek vidéki akcentusa, egyszerű neveltetése és a társasági életben való járatlansága igen csekély alapot nyújt a klasszikus krimiből ismert női nyomozók kvalitásaival való összehasonlításhoz. Ahhoz, hogy megállapítsuk, Dávid Veron mennyire lehet beágyazott vagy újszerű női nyomozó a bűnügyi irodalmi hagyományok tükrében, érdemes megvizsgálni, hogy Baráth Katalin miért épp a már említett műfajok ötvözésével mutatja be a századforduló mindennapjait.

⁶ BARÁTH Katalin, *A fekete zongora*. Budapest, Agave, 2010.

A bűnügyi irodalom és ezen belül a detektívregény elsősorban férfiműfaj. A 20. században felvirágzó klasszikus detektívregény – amely egyébként a 19. század hagyományait egyszerre folytatta és alakította – tradicionális értelemben véve a nyomozásra elsősorban mint intellektuális játékra vagy kihívásra tekint, a cselekmény pedig a férfi detektív racionalitására és intellektuális felsőbbrendűségére helyezi a hangsúlyt. A krimire itthon még ma is sokan (intellektuális) szórakoztató irodalomként tekintenek,⁷ ami a 20. század második felében született kritikai elemzéseknek is tulajdonítható. Az elmúlt húsz év nemzetközi krimikutatásainak eredményei szerint azonban a korábbi, sokszor leereszkedő kritikai hozzáállás mögött nemcsak az a „definíciós vágy” állhat, amely a krimi egy jól felismerhető,⁸ rendszerezett mintázatban értelmezi,⁹ hanem az amerikai krimiszerző, S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright) 1928-ban megjelent klasszikus krimikiáltványa is, a „Detektívtörténet írásának húsz szabálya”, amelyben Van Dine a detektívregény műfaját valóban a „játék” szóval azonosítja. A *Routledge krimikézikönyve* [*The Routledge Companion to Crime Fiction*] című kötet zsánerről írt fejezetében Jesper Gulddal és Stewart King azonban rámutatnak arra is, hogy a fent említett klasszikus kritikai megközelítések mellett a „krimi mint interfész” értelmezés is fellelhető, ami azt jelenti, hogy a krimi egyes narratív formái összekapcsolódnak bizonyos szociokulturális kérdésekkel és problémákkal is. Ebben a megközelítésben a krimi nem a zsáner szabályainak vakon engedelmessé, szórakoztató irodalom, hanem olyan műfajok és al műfajok összessége, amelyeknek cselekményszerkezete és elbeszélési stratégiái lehetővé teszik a társadalmi, politikai, kulturális vagy filozófiai kérdések felvetését. Ennek az értelmezésnek talán a legizgalmasabb tényezője az a kapcsolat, amely a szöveget és az aktuális közeget összeköti, pontosabban annak a kérdése, hogy a kriminarratíva mennyire módosul a benne megjelenő világ hatására.¹⁰ A krimi számos trendjébe ágyazódó szövegek újraolvasása, valamint az új zsánerek globális terjedése egyértelműen bizonyítja, hogy a krimi születésétől kezdve az egyéb irodalmi és populáris műfajokkal folytatott dialektikus viszony jellemzi, ami a narratív szerkezet rugalmasságát egyértelműen alátámasztja.¹¹

⁷ A krimi kritikai recepciója az 1990-es években radikális fordulatot vett, részben a kultúratudományi fordulat hatására, melynek köszönhetően a műfaj komoly kritikai diskurzus tárgyává vált. Ezen belül a Golden Age-krimi újraolvasása és elemzése is számtalan monográfiának, például. J. C. Bernthal, Megan Hoffman vagy Samantha Walton könyveinek, szerkesztett köteteknek és nemzetközi konferenciáknak lett fő célkitűzése.

⁸ Erre az egyik legismertebb példa Tzvetan Todorov 1966-os *A detektívregény tipológiája* című esszéje.

⁹ *The Routledge Companion to Crime Fiction*, szerk. Janice ALLAN, Jesper GULDDAL, Stewart KING, Andrew PEPPER, London, Routledge, 2020, 14.

¹⁰ *Uo.*, 15.

¹¹ *Uo.*, 16.

Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-detektívtörténeteinek hatalmas sikerén felbuzdulva, a 19. század fordulóján egyre több női szerző fordult a krimi felé.¹² A női szerzők a biztos megélhetés reménye mellett azért is kezdtek el krimit írni, mert a műfajt – felforgató jellegéből adódóan – alkalmasnak találták arra, hogy komoly társadalmi problémákra világítson rá. Ennek eredményeként egy új karakter, az emancipált női nyomozó jelenik meg a szövegekben, ami ugyanakkor a klasszikus krimi alapvető szabályainak megsértésével párosul. A detektívkisasszony szóösszetétel vagy a női detektív alakja már önmagában is ellentmondás, sőt pejoratív, hiszen mit kereshet egy nő a nyomozó szerepében, mit tudhatnak a nők a gyilkosságról, a gonoszságról, a racionális gondolkodásról vagy a bűnözőkről? Ezek a nők természetellenesek, szembeszegülnek a társadalmi normákkal, és nőietlen dolgokkal foglalkoznak. A 19. század fordulóján többek között ezek a kérdések is motiválták a női szerzőket, akik az elsőhullámos feminizmus hatására jelentős potenciált láttak abban, hogy egy fikatív női nyomozó alakjának megformálásával a társadalmi nemi válságban és a női kérdésben vitát kezdeményezzenek a nő helyével és szerepeivel kapcsolatban. Az első világháborút megelőzően több példát is találunk az önálló és fiatal középosztálybeli női nyomozóra, akik Orczy Emma Lady Mollyjához hasonlóan a rendőrség kötelékében vagy magádetektívként a hivatásos szervekkel is együttműködve kezdenek el nyomozni, mint például Catherine Louisa Pirkis Loveday Brooke-ja. Azontúl, hogy ezek a fikatív női karakterek tisztességes bevételhez jutnak a nyomozásban való közreműködésükért,¹³ számos új elemmel is gazdagították a detektívregény műfaját.

A középosztálybeli nők számára meglehetősen limitált munkalehetőség kínálkozott az első világháború előtt, ezért is jelentett igazi áttörést – még akkor is, ha a női detektív karaktere még hosszú ideig csak a fikcióban létezett – az a tény, hogy a nők is alkalmasak lehetnek a bűntények megoldására. A női szerzők stratégiája nem a nemi szerepek egyértelmű felforgatása, hanem a női intuíció és a háztartásban megszerzett ismeretek előnyeinek bemutatása volt. Miközben a női detektív sikere egyértelműen átértékeli és kibővíti a hagyományos női szerepekkel azonosított értékeket, a detektívkisasszonyok nem válnak nőietlenné, sőt épp a nőiességüket és a családhoz, otthonhoz köthető tudásukat alkalmazzák.¹⁴ Carla T. Kungl meglátása szerint épp ez a megközelítés eredményezte azt, hogy a női nyomozók elfogadottabbá válhattak egy férfias világban és egy kifejezetten férfias szakmában, miközben a nyomozás folyamata a női cselekvőképesség bemutatását, a nők bátorságát, gyors észjárását és tehetségét is hangsúlyozza. Az első

¹² Catherine Louisa Pirkis Loveday Brooke detektívkisasszony története 1894-ben jelentek meg, Beatrice Heron-Maxwell Mollie Delamere kalandjai 1899-ben, Orczy Emma 1910-ben megjelenő *Lady Molly of Scotland Yard* című novelláskötete ma már klasszikusnak számít a női krimi kategóriájában.

¹³ Nagy-Britanniában 1915-ig nem alkalmaztak nőket rendőri hivatásra.

¹⁴ Carla T. KUNGL, *Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth Heroines of British Women Writers, 1890-1940*. London, McFarland and Co., 2006, 11.

világháború után a nők munkaerőpiaci jelenléte egyre növekvő félelmet keltett, és ez hatványozottan vonatkozott a hagyományosan maszkulin állásokra. A rendőrségen dolgozó nőkkel szemben kialakuló ellenszenvet az is mélyítette, hogy a háború után a hatóság kötelékeiben dolgozó nők megtagadták a pozíciójuk feladását.¹⁵

Talán épp ennek köszönhető, hogy a fiatal, sikeres és kompetens detektívkisasszony karaktere szinte teljesen eltűnik az 1920-as évektől kezdve, amikor a fiktív női detektív már kevésbé fenyegető figurává válik, általában a gentleman detektív partnere és segítőtje lesz, aki nem saját jogán nyomoz: a társadalmi hierarchiában konzervatív, a nemi egyenjogúságban pedig inkább liberális nézeteket vall, de ez nem a házasság intézményének kárára, mint inkább annak megújítására törekszik. Agatha Christie, Margery Allingham, Dorothy L. Sayers, Ngaio Marsh vagy Josephine Tey meglehetősen óvatosan nyúltak a női kérdéshez, női ábrázolásmódjukat nem annyira a radikális feminizmus jellemzi, mint inkább a modern nő összetett portréja. A regények olyan forgatókönyveket mutatnak be, ahol a nők is sikeresek lehetnek a férfiak világában, de küldetésük a fiatal nők esetében házassággal és gyermekáldással végződik (pl. Christie Tuppence Beresfordja a *No. 16* című novellában jelenti be Tommynak, hogy gyerekük lesz, Mr. Campion és Amanda fia Allingham *Törvénytelen halottkém* [*Coroner's Pidgin*, 1945] című regényének megjelenése után születik, valamikor 1946-ban). A házasság kérdésében ezek a történetek inkább utópisztikusak, a férfi és nő egyenjogú partnere egymásnak, ami a hivatás és a család közötti egyensúlyt jelenti a nő számára. Az angol-szász női nyomozó fiatal amatőr vagy idősebb vénlány, és ha dolgozik egyáltalán, hivatása egészen más területre szólítja, a nyomozásba is csak véletlenül keveredik bele.

A feminista történelmi krimi több ponton kapcsolódik össze a női klasszikus krimivel. Míg az aranykor detektívregényei a női kérdésben közvetlenül a saját korukra reflektálnak, a feminista történelmi krimi retrospektív módon építi újra a nők történetét, amely egyszerre rántja le a leplet a hagyományos történelemírásról, és a nőket középpontba állítva világítja meg a másik történelmet, a rejtett valóságot.¹⁶ Rosemary Erickson Johnsen a *Kortárs feminista történelmi krimi* [*Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*] című monográfiájában úgy fogalmaz, hogy „a történelmi források felkutatása különösen nagy kihívás, hiszen a társadalom azon tagjairól szükséges információt gyűjteni, akiknek az élete gyakran észrevétlen és dokumentálatlan maradt, ez az információs űr pedig elsősorban a mindennapi élet körülményeit és feltételeit érinti, amelyek elengedhetetlenek a regényvilág felépítéséhez”.¹⁷ A feminista történelmi krimi hatékonyan ötvözi a nők múltját, jelenét és jövőjét. Seyla Benhabib szavaival

¹⁵ *Uo.*, 12–13.

¹⁶ Rosemary Erickson JOHNSEN, *Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*. New York – London, Palgrave, 2006, 5.

¹⁷ *Uo.*, 4.

élve az ilyen regény kimondottan „a női ágenciáról, a női lét élményéről, a nők saját történelmének visszaszerzéséről szól, és egy emancipált jövő érdekében radikális társadalomkritikai aktivizmus mellett köteleződik el”.¹⁸ A krimi műfaja nemcsak azért alkalmas ezeknek a céloknak az elérésére, mert rendkívül népszerű populáris irodalmi forma, hanem azért is, mert a kezdetektől fogva a krimi a szórakoztatáson túl mindig is képes volt aktuálpolitikai kérdésekkel foglalkozni és azokat az aspektusokat középpontba helyezni, amelyek egyéb esetekben kimondatlanok maradtak. A krimi tabukat dönt le, elsősorban az erkölcsi határátlépésekre és morális dilemmákra, valamint a nyomozás stratégiáira, a bűntény történetét rekonstruáló cselekményszerkezetben a jelek értelmezésére fókuszál, a hermeneutikai kódok megfejtésére koncentrálnak. Az olvasó tehát nem passzív befogadója, hanem aktív résztvevője az értelmezésnek, így az adott szöveg már nem marad az eszképzizmus szintjén.

A történelmi krimi egyszerre képes informatív, kritikai és provokatív irodalomként működni. A két műfaj összekapcsolódásának eredményeként olyan női karakterek kelnek életre, akik nemcsak a nők történelmi örökségére világítanak rá, hanem az emancipált női ideált is megtestesítik, mert időt és teret átlépve hatással lehetnek a jelenre és a jövőre, példájuk politikai és társadalmi aktivizmusra szólítja az olvasót. Ennek a női ideálnak a bemutatására megfelelő választás lehet a Golden Age-detektívregényekből ismert női gentleman figurája, aki Melissa Schaub szerint a klasszikus krimi konzervatívnak tűnő elköteleződése ellenére a századfordulón megjelenő „Új Nő”¹⁹ leszármazottja, a női emancipáció elkötelezett híve, és a brit *middlebrow* irodalom feminista törekvéseinek egyik jeles, bár kritikailag alulreprezentált alakja. A női gentleman a viktoriánus úriember ismertetőjegyeit hordozza: bátorság, becsületesség, racionalitás, józan ész és függetlenség.²⁰ A női gentleman egyik legfontosabb ismérve, hogy a társadalmi hierarchiát tekintve inkább konzervatív, a genderpolitikában pedig inkább liberális és progresszív.²¹ Származásában elsősorban felső középosztálybeli vagy arisztokrata, öngondoskodó, anyagilag független, tisztességes, érzelmileg (és fizikailag) is rettenthetetlen.²² Hudácskó Brigitta szerint Veron a magyar női gentleman lehetséges változata, hiszen számtalan tulajdonságban osztozik brit és amerikai női nyomozókkal, habár megjegyzi, hogy a kulturális átfordítás nem problémamentes, hiszen Veron nem tartozik a felsőbb osztályokhoz, nincs kifinomult stílusa, és anyagilag sem független, bátorsága és leleményessége mégis egyfajta kísérlet

¹⁸ *Uo.*, 2.

¹⁹ Az angol nyelv a „New Woman”, vagyis „Új Nő” terminussal utal a századfordulón megjelenő emancipált, modern nő alakjára. Erről bővebben a „Bűnösök vagy Modern Nők? – Női portrék és erkölcsi határátlépések Margery Allingham és Josephine Tey klasszikus detektívregényeiben” című tanulmányomban írok: Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei (Új sorozat 25.), 2023, 81–92.

²⁰ Melissa SCHAU, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction: The Female Gentleman*, New York – London, Palgrave, 2013, 8.

²¹ *Uo.*, 2.

²² *Uo.*, 62.

egy emancipált magyar női ideál megteremtésére.²³ Veron karakterét azonban hiba volna kizárólag a Schaub-féle kritériumok mentén olvasni, már csak azért is, mert az említett kategóriák már felállításuk pillanatában is reduktívak voltak. A női gentleman alakja már első megjelenésekor is diverz és ellentmondásos volt, főleg az ún. visszatérő karakterek esetében, mint például Tuppence Beresford, Harriet Vane vagy Lady Amanda Fitton, akiket Schaub nem teleologikusan vizsgál, elemzése kizárólag a szereplők fiatalkorára koncentrál. Schaub szerint ezek a fiatal nők csodálatra méltók, példát statuálnak a többi nő számára, heteroszexuális kapcsolataikat az egyenlőség és a kölcsönös tisztelet jellemzi, ám csekély számuk épp a kor pesszimizmusára enged következtetni.²⁴ Amíg a háború előtt az „Új Nő”-regényekben a hősnők emancipációs ambíciói kivétel nélkül elbuknak, a két világháború között már sikertörténetek is zárják az elbeszéléseket, megjelennek olyan női szereplők, akik a szakmai sikerrel együtt a harmonikus párkapcsolatot is megtapasztalják. A századfordulóhoz képest mindenképp javulás mutatkozik a regények által kijelölt női ideál és feminista célok megalkotásában, ugyanakkor csak keveseknek sikerül ezt a kor erkölcsi normáihoz képest utópisztikusnak vélt állapotot elérni.

Meglátásom szerint azonban a fent említett három angol női karakter esetében egy sokkal problematikusabb feminizmust találunk, hiszen a regények kronológiájával együtt haladva azt látjuk, hogy ezek a független és sikeres nők a házasság és a gyermekáldás után szépen lassan visszatérnek egy heteronormatív rendhez, választásuk azonban sohasem kényszerből, hanem a döntés szabadságából ered. Harriettel ellentétben, Amanda újra munkába áll a fia születését követően, Tuppence pedig idősebb korában ismét nekivág a kalandoknak. Schaub szerint a társadalmi osztályoknak a második világháború következtében lezajlott átrendeződése miatt a viktoriánus úriember figurája elveszítette a varázsát, ezért az 1950-es évektől kezdve eltűnik a női gentleman alakja a brit női szerzők műveiből.²⁵ Ugyanakkor monográfiájának utolsó fejezetében mégis felteszi a kérdést, hogy van-e bármilyen relevanciája a női gentleman által megtestesített értékrendszernek a mai olvasó számára. Ez a női ideál vajon pozitív vagy negatív megvilágításba helyezi-e a feminista és ezzel együtt a társadalmi egyenlőségért vívott küzdelmet a 21. században?²⁶ Schaub úgy véli, hogy a női gentleman körüli ellentmondások, de kifejezetten az osztályelitizmus és ezzel együtt az alacsonyabb rétegekkel szemben mutatott mérsékelt együttérzés ellenére a regények egy olyan jövőbe vetett hitről tesznek tanúbizonyságot, ahol az idealizált férfi és nő (a detektív és partnere) leszármazottai megélhetik a társadalmi egyenlőséget és az úriemberhez méltó értékeknek – mint például a tisztelet és becsület – az egyetemessé válását.²⁷

²³ HUDÁCSKÓ Brigitta, *Inventing History: Katalin Baráth's Hungarian Middlebrow Series* = GYÖRKE, BÜLGÖZDI, i. m., 220–235.

²⁴ SCHAUB, i. m., 19.

²⁵ Uo., 3.

²⁶ Uo., 127

²⁷ Uo., 133.

Dávid Veron karaktere valóban izgalmas kísérlet lehet ezeknek az eszméknek a megtestesítésére, de a fentieket figyelembe véve azt látjuk, hogy Baráth hősnője rendre kibújik Schaub kategóriáiból, aminek meggyőződése szerint nem feltétlenül a magyar kontextusba való átültetés az oka, hiszen Veron barátnője és támogatója, a budapesti *flapper*, Argyelán Mara karaktere felkínálhatná annak a történelmileg hiteles emancipált nőtípusnak az ábrázolását, aki számtalan tulajdonságban osztozik a brit női gentlemannel. Annak ellenére, hogy ez a nőtípus sokszor és sokféleképpen jelenik meg a 20. századi brit *middlebrow* irodalomban, egy alapvető dolog mégis összeköti a szereplőket: a női gentleman nem szembesül azzal a kényszerrel, hogy válasszon család és karrier között, mert mindkettőt megkaphatja, vagy akár le is mondhat róla, és épp ezért válhat példaképpé mások számára. Ez a szervezőelem válik a regények legfontosabb üzenetévé, ami a szövegekben megjelenő emancipációs küzdelmek köré épülő pesszimizmusnak a legfontosabb gyökere. *Az arany cimbalom* következő sorai meggyőzően illusztrálják ezt: „Mara azóta férjhez ment, de tehetős hitvesének, aki olyannyira szerelmes volt a nejébe, hogy ... eszébe se jutott korlátozni a nagysága mozgásterét. Lipovszkyné asszony ezért színdarabokat rendezett, tüntetéseken dobálta a tortát a női választójog érdekében, elkísérte Schwimmer Róza asszonyt a nemzetközi nőkongresszusokra, valamint lőni tanult.”²⁸

A fentebb leírtak alapján megállapíthatjuk, hogy a női *middlebrow* irodalom és ezzel együtt a klasszikus krimi, ahogy a feminista történelmi krimi is, hidat képez a múlt, jelen és jövő között, vagyis a regényekben megjelenő női szereplők sorsa egy szabadabb és egyenlőbb társadalom megteremtésére ösztönöz. A Veron-sorozat azonban máshová helyezi a hangsúlyt, a reményteljes végkifejlet helyett egy erejét veszített karaktert ismerünk meg az utolsó két regényben. John Scaggs szerint „a történelmi krimiben a jelen és múlt együttállásának tudata új megvilágításba hozhatja a jelent a múlt szemüvegén keresztül”,²⁹ vagyis Baráthnak az 1910-es évekről festett női társadalomrajza több kritikai potenciált hordozhatna a társadalmi nemekkel kapcsolatos jelenkori ideológiák tükrében, mint ahogy a szövegek autentikus történelmi beágyazódása ezt első olvasásra látni engedik.

2. Veron, egy „igazi magyar női nyomozó”

A fekete zongora című regény explicit módon követi a klasszikus krimi cselekményszerkezetét és nosztalgikus hangulatát. A délvidéki Ókanizsa a tízes évek rendezett kisvárosi világának hangulatát idézi. Itt mindenki tudja a helyét, és tisztában van a szerepével.

²⁸ BARÁTH Katalin, *Az arany cimbalom*. Budapest, Agave, 2014, 63.

²⁹ JOHN SCAGGS, *Crime Fiction*. London – New York, Routledge, 2005, 134.

A sztereotipikus karakterek az otthonosság érzését keltik, a kisvárosi doktor, az orvos felesége, a rendőrfőkapitány, a pincérlány, a boltoskisasszony, a város előkelőségei és kiközösített vagy stigmatizált (zsidó származású) tagjai egy olajozottan működő társadalmi hierarchiának a tagjai. Ókanizsa egy unalmas, elszigetelt kisváros, ahol soha semmi sem történik, olyan város, melynek polgárai nagyon is ódzkodnak a változástól:

...a nagyvilág igazából mit sem tudott Ókanizsáról, amit nem csupán a telefonhálózat, villanyvezeték vagy aszfaltutak hiánya okozott, hanem a helybeliket kevésbé jellemző szenvedélyesség, ambíció és extravagancia. Iparkodni és takarékoskodni! [...] A város életéből ráadásul a hűbérúr egzotikuma is hiányzott már évszázadok óta... és függetlenségi hagyományukhoz híven egyként mondtak nemet minden olyan modernizációs vagy iparosodást elősegítő ötletre, ami egy polgártársuk kezébe az átlagosnál kicsivel több hatalmat juttatott volna – azaz minden bölcs indítványra.³⁰

Azonban az aranykor detektívregényeihez hasonlóan a vidéki közösségek izoláltsága és elmaradottsága itt is rendkívül jó termőtalajt biztosít a bűntényhez, amely alapjaiban rengeti meg a vidéki élethez kapcsolódó nosztalgikus hangulatot; Christie-hez hasonlóan Baráth regényében is hangsúlyos, hogy a legidillibb környezetben is gonosz erők működnek a felszín alatt, és bárki lehet bűnöző. Dávid Veron sehogyan sem illik az alföldi Ókanizsa rendezett társadalmába. Tanítónői diplomával rendelkezik, a modernista költészet nagy rajongója, maga is verset, regényt és újságcikkeket ír, több nyelven beszél, biciklivel jár, huszonhárom évesen még mindig hajadon, és lenézi a buta férfiakat. Nem csoda, hogy a város egyik papír- és könyvkereskedésében betöltött eladói állás nem elégíti ki kíváncsiságát és tudásszomját. Veronika megrögzötten hisz a tanulás, az önképzés és a kemény munka értékeiben, ami egy jól működő demokráciában társadalmi mobilitást, az osztályok és az etnikai csoportok közötti ellentétek kiiktatását jelenti. Ezek az értékek gyakorlatilag az amerikai álom alapvetései, vagyis Veron emancipációs törekvéseit érdemes az etnikai kisebbségek egyenjogúsági törekvéseivel együtt vizsgálni, pontosabban azt, hogy Veron kotnyeles nyomozósdija hogyan válik az elnyomottak hangjává.

Az ókanizsai kisbolt a város legizgalmasabb helyszínévé válik, amikor egy átlagos reggeli nyitás után Bolond Vili késsel a hátában jelenik meg, majd szóttanul, holtan esik össze. Ez a jelenet nemcsak azért sarkalatos pontja a regénynek, mert a holttest ténye azonnal beteljesíti a detektívregény narratív szerkezetének legfontosabb kitételét, hanem azért is, mert Vili érkezése előtt Veronika épp egy szerelmi történetet ír Josephine és Armand szenvedélyes kapcsolatáról. Ebből a fantáziavilágból zökkenti ki Vili érkezése.

³⁰ BARÁTH, *A fekete...*, 15.

Benyovszky Krisztián éles megkülönböztetése³¹ szerint ez arra utal, hogy a románcnak nincs helye a krimiben, „ahol véget ér a románc, ott kezdődik a krimi; az utóbbi megsemmisíti az előbbi”.³² Azonban a szerelem, a nőiesség és a vágyakozás mindvégig jelen marad a regényekben implicit és explicit módon is, hiszen épp ez az, ami a női létet és Veron sorsát is meghatározza az utolsó két regényben. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélésben Veron szemével látjuk a századfordulós kisváros életét, a nőket és az eseményeket. Veron, mivel emancipált nőnek tartja magát, aki fennhangon elutasítja a férfiak udvarlását és a házasság intézményét – melynek gyökere, ahogy a regények is egyre világosabbá teszik, a szexualitástól és a szabadság elvesztésétől való félelem –, szégyelli magának bevallani, hogy titokban ő is vágyik a szerelemre.

Vili halála után az álmos kisváros hirtelen egy rettegett bűntény helyszíne lesz, ahol mindenki gyanúsítottá válik. Veron gondolkodás nélkül bele is kezd a nyomozásba, ami egyszerre előny és hátrány a lány számára. Ugyanakkor Veron nyomozási stratégiájában nagy szerepe van a női tudásnak, a megfigyelésnek, a pletykának, a nők által betöltött tereknek vagy éppen a modern, dolgozó nő kvalitásainak. Amikor a szálak egy építés helyszínére vezetnek, Dujmovics Lázó, a szerb származású főkapitány így szól Veronhoz:

– Ejha, Veronika, magát szokatlan mélységekben érdekli a kőművesmesterség! [...]

A doktor legyintett.

– Az efféle tudás megszerzéséhez... Elég piacra járni, varrónőhöz, kézimunkakörbe, segélyegyletekbe, litániára...

– Nem beszélve az Árkádiáról, amely néhanapján igencsak forgalmas – fejezte be Veron Vékony doktor gondolatmenetét. – Ugye milyen hasznos, ha valaki dolgozó nő?

A kérdést a férfiak nagylelkűen válasz nélkül hagyták.³³

Veronika azonban bármilyen lelkesen is segíti a nyomozást vezető férfiakat, női mivolta és sajátos buzgó okfejtése rendre cinikus mosolyt és lekicsinylő reakciót eredményez az őt körülvevőktől. Nyomolvasási stratégiái sem vezetnek sikerre, Vili halála után további gyilkosságok történnek, és látszólag mind összekapcsolódik Ady, „A fekete zongora” című versével. Veron annyira beletemetkezik a vers értelmezési lehetőségeinek és a gyilkos

³¹ A bűnügyi irodalomban számtalan ellenpélda van az ún. detektívrománc műfajban, de az aranykor királynői, Christie, Sayers, Allingham és Marsh, kifejezetten felforgatták a klasszikus detektívregény szigorú szabályrendszerét a romantikus detektív és női segítőtjének szerelmi szálával.

³² BENYOVSKY Krisztián, *Nem nőnek való? Gondolatok a krimi feminizálódásáról két magyar regény kapcsán*, Kalligram, 2010/4, <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-november/Nem-nonek-valo>. [Letöltés: 2025. május 2.]

³³ BARÁTH, *A fekete...*, 37.

motivációja közötti kapcsolatnak a felderítésébe, hogy nem veszi észre azt, ami az orra előtt van. A vers nem jelent semmit, nem más, mint egy *red herring*, azaz elterelő jel.

Veron egyenjogúsági törekvése a terek használatában és a társadalmi osztályok összekapcsolásában is felfedezhető. A századforduló idején az idealizált magyar nő okos, bátor és független, de leginkább empatikus, aki saját alacsony származása miatt sem tesz különbséget az emberek között anyagi státusz alapján. Ő az, aki emberként tekint a város prostituáltjára, Hátsó Bertára, aki jó barátnője a szabados francia pincérnőnek, Giselle-nek, vagy aki a városban uralkodó antiszemitizmus ellenére részvételt tekint a zsidó Rosenberg családra. Veron emancipált alakját, akinek a demokratikus törekvései nemcsak a nőkről alkotott képet, hanem a századfordulós magyar társadalom rugalmasságát is tükrözik, *A türkizkék hegedű* csaknem teljesen felülírja. Veronnak a nyugati női gentlemanekkel ellentétben nemcsak a férfakkal, hanem a megkövült osztályhierarchiával és a magasabb társadalmi státuszú nőkkel is meg kell küzdenie.

A második regény Budapestre kalauzolja az olvasót, ahol Veron a híres pesti *Nő és a Társadalom* című „hölgylapnál” dolgozik újságíróként. Ez a könyv inkább a thriller cselekményszerkezetét követi, tematikájában pedig a klasszikus kriminél marad. Előtérbe kerül a város és vidék ellentéte: Veron idegenként mozog a modern nagyvárosban, szállását is csak a főszerkesztő-helyettes, Argyelán Mara jóindulatának köszönheti, aki az Argyelán-villa egyik leányszobáját ajánlja föl neki lakóhelyül: „Veron Bácska egyik legporosabb és [...] akkoriban leghírhedtebb városcájából, Ókanizsáról érkezett a [...] hangyabolyként nyüzsgő, idegent szívébe nehezen fogadó metropolisba, Budapestre.”³⁴ A szerkesztőségben Veron magas képzettsége és intellektuális képességei ellenére is csak „csúf, analfabéta parasztlány”,³⁵ aki bácskai dialektusával gyakran mosolygásra készíti a nemesi és polgári háttérrel rendelkező, jól nevelt, finom úrikisasszonyokat. A megalázó helyzetből egyrészt a könyvek, másrészt pedig a séta jelenti számára a kiutat, ami a modern nő emancipációs törekvésének egyik megkerülhetetlen jelölője. A cselekményt egy ötéves kislány, Lipovszky Dede elrablása indítja be, és az amatőr hármas, Veron, Mara és Lipovszky Ferenc, Dede nagybátyja együtt kezdenek nyomozni a kislány után. A nyomok Budapestről Balatonfüredre, majd a gyermek felkutatása után egy államügy miatt Abbáziába vezetnek. Habár a csapat eredményesen zárja az akciósorozatot, Veron életveszélyes helyzetbe kerül meggondolatlansága és érzelmi befolyásolhatósága miatt, ami – *A fekete zongora* kompromittáló helyzetét és kudarcát követően – ismételtlen megkérdőjelezi nyomozási módszereinek hatékonyságát. Ennek ellenére, ahogyan az első regényben, úgy a másodikban is a női élmény, a kulturális közeg és a városi élet mindennapjai játsszák a főszerepet egy kis krimivel párosítva. Veron budapesti kitérője azonban nem könyvelhető el sikerként, a nyomozás alatt már azt is tudja,

³⁴ Uő, *A türkizkék hegedű*. Budapest, Agave, 2011, 26.

³⁵ Uo., 26.

nem kívánja Pestet viszontlátni: „Könyökölni mindegyre a tömegben, a szerkesztőségben, az élet utcáin? Elviselni ostoba polgárásszonyok és még ostobább úri dámák lesajnáló pillantásait?”³⁶ *A türkizkék hegedű* zárófejezete metonimikusan kapcsolódik *A fekete zongora* nyitófejezetéhez. A második könyv végén Veron gyermekkori barátja és fáradhatatlan udvarlója, Remete Pista levelét olvassa, aki kitartóan várja, hogy a lány végre visszatérjen Ókanizsára: „E hívségekkel kelek s fekszem, e hívségekkel várom mihamarabb a maga élcekkel s gúnnyal teliírott epistuláját, miben közli a napot s az órát, mikor vonata Ókanizsára befut.”³⁷ Ha Veron és Pista Josephine-hez és Armandhoz hasonlóan szerelmesek lesznek, vajon milyen jövő vár az emancipált női nyomozólányra? A választ a harmadik regényben találjuk, ahol Veron, bár továbbra is tanúbizonytságot tesz merészségéről és leleményességéről, már jóval kevésbé emancipált karakterként tér vissza, a környezete és a szülei elvárásai felé egyre engedelmesebb magatartást tanúsít. Ókanizsára barátnője, Vékony Annus menyegzőjére érkezik, de a titkos célja az, hogy megtudja, Pista még mindig feleségül venné-e.

A borostyán hárfa egyszerre szemléli ironikusan és fájdalmas komolysággal Veron érzelmi tépelődését, félelmét a magánytól és megfelelését a párkapcsolati elvárásoknak, ami egyúttal döntési kényszer elé is állítja:

A lány immár nem ámította önmagát. Bevallotta magának: legfőképpen az a szándék vezérelte haza, hogy megbizonyosodjék róla, Pista még mindig boldogan feleségül venné-e. Ha érzései változatlanok, Veron kész hozzákötni az életét, és különösebb tétovázás nélkül hátat fordítani Budapestnek, nagyvárosi zurnálkarriernek. Ráadásul erre a gondolatra mindig jóleső izgalom terjedt végig az ereiben, a bőrén, gyengítette el tagjait. Úgy vélte, ez biztos jele annak, hogy helyesen döntött.³⁸

Csak később szembesül azzal a ténnyel, hogy Pistának menyasszonya van, a tizenhét éves Sáry Irénke, aki mérgezéses gyilkosság áldozata lesz. A női gentlemannel ellentétben, Veront elragadják az érzelmei, Pista iránt egyszerre érez megvetést és vágyat, Irénke halálát pedig egyfajta elégtételnek veszi a sorstól. Sayers *Erős méreg*³⁹ [*Strong Poison*] című regényéhez hasonlóan, ahol Harriet Vane-t élettársa megmérgezésével vádolják, Veron is fogdába kerül szerelemfáltésból elkövetett gyilkosság vádjával. Ahogyan Sayersnél Wimsey ebben a regényben, úgy Baráthnál is a férfiak rendelkeznek tekintéllyel, és csak az ő segítségükkel szabadulhat hamar a börtönből. Irénke halála után újabb

³⁶ *Uo.*, 193.

³⁷ *Uo.*, 289.

³⁸ BARÁTH Katalin, *A borostyán hárfa*, Budapest, Agave, 2012, 65.

³⁹ A könyv nem jelent meg magyar nyelven, a cím saját fordítás.

gyilkosság történik, és ezúttal a bűntény megoldásával Veron számára már nemcsak saját nevének és becsületének helyreállítása a tét, hanem Pista bizalmának visszaszerzése is, bár más kérdés, hogy a megoldást, konkrét bizonyítékok hiányában, manipulációval és blöfföléssel éri el. Ebben a regényben már egészen bizonyos jelei vannak a társadalmi mobilitás illúziójának és a választási lehetőségnek. Amikor Annuska szomorúan rákérdez, hogy Veron legjobb barátja most már Argyelán Mara-e, a gazdag felsőbb osztályokhoz tartozó modern fővárosi nő, Veron nevetve csak ennyit felel: „Csakis! ... Hiszen minden vágyam, hogy paraszti őseimet és gyermekkorom lealacsonyító *freundschaftjait* feledve a társasági *crème* feledhetetlen csillaga legyek, átpasszírozva magam a társadalom korlátjain... mint tököket a gyalun!”⁴⁰ Annak ellenére, hogy Mara karaktere kidolgozatlan marad a sorozat második könyvében, *A borostyán hárfájában* pedig csak távoli segítőként funkcionál, ő válik igazi női gentlemanideállá. Az angolszász krimikben a női nyomozók nem tekintenek más nőkre példaképként, hiszen ők maguk válnak azzá, Baráth történeteiben viszont épp Mara az, aki Veron számára követendő példa lesz: gazdag, szakmailag sikeres, vonzó divatos nő, feminista aktivista és a női szexuális felszabadulás élharcosa. Veron Marától kap új ruhákat, neki köszönheti a megannyi ingyen ebédet, a latintanítványait és a fővárosi nexusainak többségét. Neki sikerül a szakmai és a magánéleti sikereket is megvalósítani. Veron számára nem lehetséges az öngondoskodás, a társadalmi mobilitás és az elismertség. A fogdában eltöltött éjszaka komor gondolatokkal szembesíti: „Mindig is tudtad, hogy nem kellesz senkinek ... Mindig is tudtad, hogy egyedül, egymagadban fogod leélni az életet. A halálos ágyadon se hitves, se gyermek nem fogja majd a kezét, nem hív neked papot. Egyedül halsz meg! Egyedül, egyedül, egyedül, egyedül... Veron rárogyott az ágyra. Az önsajnálattal keserves zokogást fakasztott belőle.”⁴¹ Az Epilógus azonban visszacsatol az előző két regényt keretező románchoz, amikor Veron „cérnahanon” megkérdezi Pistát, hogy lenne-e a barátja úgy, mint régen.

Az arany cimbalom visszanyúl a krimi műfajának irodalmi előzményeihez, és többnyire a kalandregényre, ezen belül pedig az amerikai vadnyugaton játszódó westernszióra jellemző stílusos jegyeket ötvözi két párhuzamosan futó, majd összekapcsolódó, a leghírhedtebb rablógyilkos, Rózsa Sándor múltjára és Veron házasságának mindennapjaira fókuszáló cselekményszálban. Veron, azaz Remete Istvánné hét hónapos terhes, és egy zentai kitérő alkalmával hajdani betyárok fogságába esik a hazafelé vezető automobilos utazás során, megmentésére pedig a három magyar „cowboy”, Pista, Jóska és Dávid Szilveszter indul, akik lóháton próbálják felkutatni hollétét a bácskai tanyavilágban. Az utolsó regény meglehetősen szomorú képet mutat az ambiciózus nyomozólány lehetőségeiről, ahogy Veronika egyre hihetőbben azonosul a tiszteltetreméltó férjezett háziasszonnyal

⁴⁰ BARÁTH, *A borostyán ...*, 59.

⁴¹ *Uo.*, 215.

jellemző tulajdonságokkal. A Zentáról hazafelé vezető úton, a regény egyik nyitófejezetében, épp a Marától kapott feminista témakörben írott könyvek egyikét olvassa, ami Freud *Lélekelemzés – értekezések a pszichanalízis köréből* című írása, és éppenséggel a női szexualitás elfojtásait elemzi, de pár sor után „elvörösödött, és vadul összecsapta a könyvét, amit taláalomra nyitott ki valahol a közepe táján... Ki tudja, a többi könyvben milyen pirulásra készítő mondatok várják... Számíthatott volna rá, hogy az asszonyi felvilágosodás élharcosainak lobogóját lengető Mara efféle küldeményekkel lepi meg.”⁴²

A Veron-mítoszt tovább rombolja az asszonynévvel való azonosulás. A nevet férje tekintélyének megőrzése miatt, önszántából kezdi el használni a betyárok fogságában:

– Hogy hívnak galambom?

– Remete Istvánnénak – válaszolt egy csöpp szünet után Veron. Arra gondolt, hogy Pista milyen büszke lenne most rá, mert az ifjú asszony tízből kilenc esetben Dávid Veront felelt a nevét firtató kérdésekre azóta is, hogy a Remete-ház fiatalabbik úrnője lett. Pista hónapokig békésen viselte, hogy Veron így megtagadja, de a sokadik alkalom után nem bírta tovább ... Veron minden egyes könyvének első lapjára akkurátusan, öklömnyi betűkkel rákормölte, hogy REMETE ISTVÁNNÉ. Veron szemmel láthatóan tanult az esetből.⁴³

*Az arany cimbalm*ban Veron kalandra kész dinamikus személyiségét nem feltétlen a terhesség ténye, hanem az emberrablóknak való kiszolgáltatottság, a férjére váró fogságba esett tehetetlen nő, majd az utolsó fejezetben a férje ölében üldögélő asszony imázsa ássa alá, aki hálás azért, hogy a férje által megtanulta, mit jelent a gyöngédség és a szerelem:

Pista, aki ragaszkodott hozzá, hogy Veron az ölében üljön, tiltakozásul csak a száját nyitotta ki, de végül csöndben maradt, helyette kisimította a felesége haját a homlokából. Veron elpirult. ... Nem mintha Pista apró simogatásai, könnyed ölelései a botrányosság vagy példanélküliség határait súrolták volna, de az apjától Veron sosem látott efféle gyöngéd mozdulatokat ... Veron (ezért vagy ettől teljesen függetlenül) maga sem volt az a közvetlenkedő nő ... Mégis, bár Pista zavarba tudta ejteni a vállalt gyöngédségével, Veron őszintén hálás volt neki ezért ... és úgy találta, ez a tapasztalat egy olyan ajándéka a házasságának, amire nem számított, és ami csak elmélyítette a férje iránti érzelmeit...⁴⁴

⁴² BARÁTH Katalin, *Az arany cimbalm*, Budapest, Agave, 2014, 62.

⁴³ *Uo.*, 125.

⁴⁴ *Uo.*, 409–410.

A regény befejezése megvonja Verontól azt az ágenciát, amely az első regényben a karakter elsődleges jellemzője volt, de fokozatosan erodálódott a sorozat folytatásaiban. A negyedik regény végül fel sem kínálja a századfordulón és a két világháború között megrajzolt emancipált női nyomozó alakját, helyette a főszereplő visszatér a megszokott férfihegemónia kötelékeibe, és önként fordít hátat az önmegvalósítással, osztálymobilitással kecsegtető szakmai karriernek. Ezek a szempontok azonban a regény utolsó soraiban elhalványulnak, helyettük az első világháború kitörése, valamint a fiatal pár komor szótlansága kerül a figyelem középpontjába.

Konklúzió

Annak ellenére, hogy az utolsó könyvben Veron története nyitva marad, a fiatal hősnő kalandjai a sorozat egészét tekintve megerősítik a női cselekvőképesség korlátait, a műfajnak tulajdonított kritikai erő és női nyomozó karakterében rejlő lehetőségek kiaknázása csak mérsékelten jelenik meg. Amíg a sorozat Dávid Veronika személyében a Golden Age-szerzőkhöz hasonlóan az első két regényben felvillantja, hogy lehetnek kivételek, Veron nem tudja a szakmai és a magánéleti sikereket összehangolni. Az első igazi magyar női nyomozó önmegvalósítási kísérletei sorra kudarcot vallanak, miközben az angolszász krimiben a női nyomozók társadalmilag beágyazottak, anyagilag és szakmailag is sikeresek. Jóllehet az első három regényben a nyomozás Veron ágenciájának egyértelmű bizonyítéka, az egyenjogúságra és demokráciára törekvő emancipált magyar nő alakja csak temporálisan lehetséges, ennek következtében pedig a nyugati karakterekkel ellentétben nem lesz követendő példa. Veronika karaktere abban osztozik angolszász elődeivel, hogy a sikeres nő portréját egy hasonlóan megkövült társadalmi hierarchiában építi fel, ahol a kivételes nő csak a felsőbb osztályokhoz tartozó karakter lehet, olyan, mint Argyelán Mara. Mara személyisége azonban kidolgozatlan és érdektelen marad, ezzel egyetemben pedig arra a következtetésre jutunk, hogy a Veron-történetekben a pesszimista feminizmus nemcsak abban mutatkozik meg, hogy kevesen képesek lebontani a női léttel együtt járó korlátokat, hanem abban is, hogy – a századfordulós magyar nőmozgalmak tekintetében – az arra alkalmasnak tekinthető szereplő sem kap kiemelt kritikai figyelmet. A regények nem fogalmaznak meg radikális üzenetet, a női sorsot még retrospektív módon sem képesek rehabilitálni, ugyanakkor Veron történetének lezáratlansága, a társadalmi nemi kérdésekben való egyértelmű állásfoglalás hiánya a múlt szemüvegén keresztül is lehet a jelenkori társadalmi folyamatokra adott kritikai válasz.

Z. Kovács Zoltán

Ha krimi, ha irodalom

(Milbacher Róbert *Léleknyavalyák* és
Cserhádi Éva *Az Albatrosz-rejtély* című regényei)*

– *A '88-as részek nagyok jók – mosolygott a feleségére
bátorítóan. – Nem gondoltam, hogy így is történhetett volna.*
– *De hát nem ez a nyomozás? Hogy kitaláld, hogyan
történhetett volna?*
– *Az más. Az bizonyítékokon alapul. Nem kitaláció.*

A 21. századi magyar irodalomértés egyik látványos fejleménye a korábban populáris irodalom kategóriája alá rendelt műfajok, ezek közt pedig a krimi emancipálása. A folyamat kétirányú. Az intézményesített, nyílt kánon által más műveik miatt beemelt szerzők vonatkozó alkotásai immár nem részesültek a korábban például a *Pendragon-legendát* ért lesajnálásban (*Macskakő*, *Szürke galamb*), míg a „hivatalos” (irodalmi folyóirat- és kiadószerkesztői) látóköron kívülről érkező írók regényei egyre inkább beszédtemává váltak – kevésbé az uralkodó kritikai kánon, de legalább – a változó irodalomtudományi megközelítések számára. A magyarországi vezető irodalmi folyóiratokban túlnyomórészt a 20. század vége óta érvényes elvárásrendszernek megfelelő szövegek jelennek meg (a nagy hagyományú folyóiratok közül üdítő kivételt jelentenek a Kortárs tematikus számai), míg a látszólag konzervatívabb (az aktuális trendekre érzékeny) irodalomtudomány jóval progresszívebb hozzáállást tanúsít a jelenlegi folyóirat-kultúra vezető lapjainak irodalomszemléletéhez képest (lásd a Helikon krimiszámát).

A következőkben két olyan regényről lesz szó, amelyek meglehetősen különböző módon, de egyaránt átértelmezik a krimi műfajának konvencióit. Az egyik regény Milbacher Róberté, aki már elismert irodalomtörténészként kezdett regényeket írni. Első könyve, a *Szűz Mária jegyese* „osztatlan sikert aratva” Margó-díjat kapott. Második könyve az itt tárgyalt *Léleknyavalyák*, melynek megjelenése óta a szerző két regényt és

* A tanulmány első megjelenése: Z. Kovács Zoltán, *Ha krimi, ha irodalom: Milbacher Róbert: Léleknyavalyák és Cserhádi Éva Az Albatrosz-rejtély című regényei*, Szépirodalmi Figyelő, 2025/2, 94–104.

ifjúsági könyveket publikált. Bár Milbacher a belterjes irodalmiság egyik jelentős kritikus, talán nem tévedünk nagyot, ha – már csak irodalomtörténeti munkássága okán is – elfogadott (például *Jelenkor*- vagy *Alföld*-kompatibilis) szerzőnek tartjuk. Ennek ellenére (vagy éppen kanonizált funkciója miatt) a *Léleknyavalyák* alig rendelkezik számottevő recepcióval. A másik szerző Cserháti Éva, aki a krimi zsánerét kimozdító, többszintű történeteket létrehozó regényeivel bármennyire feszegeti a műfaj határait, újíto tevékenysége az uralkodó (nyílt) kánon számára észrevétlen maradt. Két eltérő hagyományból érkező műről lesz szó, amelyek egyaránt a jelenlegi magyar irodalmi nyílt kánon kritikájaként szolgálhatnak.

Milbacher Róbert *Léleknyavalyák – avagy az öngyilkolás s egyéb elveszejtő szerek természetéről* című, 2018-ban megjelent regénye¹ arra vállalkozik, hogy visszamenőleg megalkossa egy irodalmi zsáner, a krimi magyar kezdetét. Pontosabban, ahogy az utószó keretnarrátora fogalmaz (aki se nyelvhasználatban, se a nézőpontot tekintve nem azonosítható az elsődleges történet elbeszélőjével):

Most már elárulhatjuk, hogy a kedves olvasó egy irodalomtörténeti eseménynek, vagy ha tetszik: kísérletnek a résztvevője és egyben elszenvedője – úgy is mondhatnánk, hogy „kísérleti alanya” – volt mind ez ideig, ugyanis tudtán kívül az első magyar detektívregénynek, vagyis mivel a szó akkoriban még nem létezett, az első magyar „bűnregénynek” járt a végére, amely jó húsz évvel megelőzte az első Sherlock Holmes-történeteket. (233.)

A regény Hummel Ferenc nyugalmazott városi alkapitány nyomozását beszéli el néhány szeptemberi napban az 1851-es Pesten, amelynek során Czakó Zsigmond 1847-es öngyilkosságának körülményeit igyekszik rekonstruálni. Egy, a Csengery Antal eljegyzéséről tudósító újságcikk elolvasása indítja el a nyomozást, amelyet a regény elsődleges narrátora mond el, a korabeli nyelvhasználatot imitáló módon. A „végtelenül unatkozó” Hummel különböző dokumentumok (újságcikk, szakkönyv, jegyzőkönyv, Czakó-tragédiák) értelmezése során igyekszik rekonstruálni és megérteni a másodlagos történetet, az öngyilkossághoz vezető eseményeket. A nyomozás során a nyugalmazott alkapitány nem talál cáfolatot az öngyilkosság tényére, de az utolsó fejezetben sikerül azonosítani annak okát Czakó „romántos világlátásával”, ami visszahelyezi Hummelt a cselekmény kezdetekor megismert „nyugalmas” helyzetébe:² „Az eseményeknek és motivációknak eme logikus és immáron kielégítően, szinte

¹ MILBACHER RÓBERT, *Léleknyavalyák avagy az öngyilkolás s egyéb elveszejtő szerek természetéről*, Budapest, Magvető, 2018. [A regényből vett idézetek oldalszámait erre a kiadásra vonatkoznak – Z. K. Z.]

² Ezt az illúziót erősíti a szivarfüstről szóló szövegrész (az első reggelen, 24.) szinte szó szerinti megismétlése az utolsó fejezet zárlatában (208.), bár az utóbbi passzus három ponttal végződik, sejtetve a lezáratlanságot.

hiánytalanul egybefűzött láncolata (...), mely mégiscsak a világ berendezkedésének átláthatóságát bizonyítja, elégedettséggel és az újra visszanyert nyugalom örömeivel tölté el Hummel József nyugalmazott alkapitányt.” (204.)

A tudományosan kidolgozott okfejtést azonban az epilógusban romba dönti egy Czakó testvérétől megkapott iratcsomó. Ebben Egressy Béni feleségének Czakóhoz írott levelei találhatók, amelyek alapján Hummel egy féltékenységi drámában véli megtalálni az öngyilkosság okát (Csengery már 1847-ben udvarolni kezdett Egressy-nének, akit aztán 1851-ben el is vett feleségül), annak módját pedig (az öngyilkosság Csengery jelenlétében és az ő pisztolyával történt) az „amerikai-féle párhaj” szabályai magyarázhatják. „Lehetséges-e, hogy végső soron egy egyszerű és meglehetősen közönséges szerelemfáltás álljon mindennek a hátterében tehát – gondolá keserűen a saját rationalis képességének bizonyosságában némileg megingott Hummel –, mi oly végzetes tette sarkallá a szerencsétlen poétát?” (228.) A nyomozás így tulajdonképpen sikeresen végződött, nemcsak az öngyilkosság ténye vált bizonyossá, de annak okait is sikerült kideríteni (amennyiben helyesen értelmezte Egressy-né leveleit). A természettudományokban bízó és a romanticizmust kárhóztató nyugalmazott alkapitány azonban éppen ennek révén kénytelen szembesülni egész pályafutását meghatározó világszemléletének korlátozottságával és az ezen alapuló módszereinek elégtelenségével. Ennek belátása meglehetősen „romántos” reakciókat vált ki belőle: megjelenik Csengeryék esküvői szertartásán, majd megszokott hídlátogatásának rendjét felborítva kísétál a cselekményből:

Miután egy darab ideig, nyilván míg csak kivehető szemmel, figyelte kalapjának bucskázató sodortatását a hullámokon, ahelyett, hogy ugyancsak szokása szerint visszafordult volna, óvatos és némileg tétova léptekkel – mint ki félve vízbe gázol, vallotta a hídfőn szolgálatot teljesítő poszt indokolatlannak tűnő poétikussággal – átment a hídon a Tabán irányába tartván, hogy aztán alakja beleveessen a túlsó partra ugyan már sárgulni, sőt itt-ott rozsdállani kezdő, de még mindig buja vegetációjába. (230.)

A *Léleknyavalyák* jelentésrétegei közül az egyik a történeti-filológusi szempontokat érvényesítő olvasó számára hozzáférhető. Az archaizáló narráció, a történelmi-irodalmi utalások, Czakó Zsigmond „másodlagos” főszereplővé tétele, az anakronizmusok használata (mint amilyen az előbbi idézetben az 1857-es *A lejtőn* utolsó előtti, átalakított sora), ha nem is szabja túlságosan tágra az olvasóközönség körét, de legalább szavatolja a „bűnregény” „szépirodalmiságát”.

Szintén történeti horizonton merül fel a műfaji meghatározás kérdése. Bár Milbacher szövegének keretelbeszlője a „bűnregény” fogalmát a detektívregény mint modern meghatározás korabeli megfelelőjeként említi (amely megelőzi a műfajt megalapító

Sherlock Holmes-történeteket is),³ ez a terminus a közelmúlt magyar irodalomkritikai beszédmódjában is előkerült (igaz, egy utóéletében terméketlennek bizonyuló meghatározásként). A *Beszélő* folyóirat ugyanis 1995-ban pályázatot hirdetett magyar „bűnregények” megírására. („Krimi? A szó bizonyára suta és gyakran félrevezető is. De nem kevésbé elégtelen a detektívregény, a ponyva, a bűnügyi regény, a rémregény, a thriller vagy a suspense novel elnevezés sem. Magunk bűnregény névvel illetjük vállalkozásunkat, némileg érzékeltetve így az ötlet játékos, kísérleti, egyszeri jellegét.”)⁴ Maga a fogalom itt a szerkesztőtől, Bán Zoltán Andrástól származik, s ennek a pályázatnak köszönhetően készült el Tar Sándor *Szürke galamb* című munkája, alcímében is tartalmazva a kategóriát. Bán, aki az egyik résztvevője volt a műfaj felélesztésén dolgozó „irodalmi négykezesnek” is, így írja le Tar regényét:

Tar Sándor *Szürke galamb* című 1996-ban megjelent könyve jelentette a fordulatot. A könyv alcíme szerint nem krimi, hanem „bűnregény”. Tar ezzel mintegy azt akarta hangsúlyozni, hogy regénye legfontosabb eleme nem a nyomozás és nem is a gyilkos személye, hanem maga a bűn. Ebben alighanem Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye volt a legfőbb ihlető. A cselekmény szerint furcsa epidémia támadja meg egy megnevezetlen magyar kisváros lakóit, mely egyfajta „mutáns” galambok megjelenésével áll összefüggésben. Tar rendkívüli szuggesztivitással jeleníti meg nem is elsősorban a város lakóinak, de sokkal inkább a rendőrségnek a belső világát. Végtelenül lezüllött, az aljasságoktól, gyilkosságoktól sem visszariadó, tökéletesen korrupt világát. A szórakoztató krimi helyett lesújtó társadalmi öszképét kapunk, az ezredforduló előtt álló Magyarország megrendítően mély, szinte apokaliptikus rajzát. Tar regénye sajnos nem talált követőkre.⁵

A második kontextus tehát, hasonlóan az elsőhöz, egyfajta megemelt státuszt biztosít a regénynek (ez nem „krimi”, hanem „bűnregény”, amely – legalábbis Tar regényén keresztül – egyenesen a *Bűn és bűnhődés* hagyományához kötődik).

Benyovszky Krisztián szerint Varga Bálint használta először a bűnregény fogalmát, „az 1930-as évek amerikai irodalmában feltűnő művek megnevezésére, amelyek nem

³ „A krimi atyja valóban Poe” – jelenti ki Varga Bálint, de aztán Milbachert igazolva így folytatja: „aki aztán jelentős hatást gyakorolt Conan Doyle-ra, és ha jól belegondolunk, azóta is mindannyian valamilyen formában Sherlock Holmes pipájának füstjét szívjuk akár akarjuk, akár nem.” VARGA Bálint, *Nyomozás az első magyar krimi után = Lepipálva. Tanulmányok a magyar krimiről*, szerk. BENYOVSZKY Krisztián, H. NAGY Péter Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2009, 54. A tanulmány online változata: <https://magyarkrimiszemle.hu/2021/04/09/nyomozas-az-első-magyar-krimi-utan>. [Letöltés: 2025. május 2.]

⁴ *Beszélő*, 1995. február 16. 33.

⁵ BÁN Zoltán András: *A magyar krimi nyomában*. <https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/mag/20604287.html> [A link 2025. május 2-án már nem volt elérhető.]

magándetektívekről, nem rendőrökről szólnak”.⁶ Varga definíciója több ponton is érintkezik Bán Zoltán András meghatározásával:

Ezekben a regényekben maximum mellékszereplőként tűnik fel egy rendőr vagy egy magándetektív, és elvéve lehet csak nyomozásról olvasni. Amennyiben tehát a krimi általános definíciójából indulok ki, a bűnregény nem krimi. Viszont mégis a bűnügyi irodalomba tartozik, hisz ha nem is mindig bűnözőkről, de szinte kivétel nélkül a bűnről szól. A bűnregények ritkán foglalkoznak a bűn részletes elkövetésével és a bűnhődéssel. A központi téma egy helyét kereső, talajt vesztett ember, aki vagy kényszerből, vagy opportunizmusból követ el bűncselekményt.⁷

Ezt az irodalomtörténeti szálát erősíti, hogy Milbacher regényében nincs gyilkosság és elítélhető bűnös, helyett öngyilkosság és esetleg egy amerikai párbaj beteljesedése szerepel. Hogy Czakó Zsigmond öngyilkossága, illetve annak Csengery Antal általi kikényszerítése (ha jól értelmezi Hummel a bizonyítékokat) bűn-e, nem derül ki a szövegből.⁸ Ráadásul a romantika (Hummel alkapitány nézőpontjából való) folyamatos kárhoztatása még az életnek egyfajta metafizikai indokoltaságú magyarázatát is elveti, végső soron eljutva oda, hogy – az alacsonyabb rendűnek tartott – féltékenység következtében kialakult konfliktusnak tulajdonítsa Czakó halálát. A *Léleknyavalyák* esetében a bűn feltárásának lehetetlensége a nyugdíjazott városi alkapitány, a senki által fel nem kért nyomozó saját, négy évvel korábbi, részben elfeledett esetének a nyomokból

⁶ BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007, 63.

⁷ VARGA Bálint, *Magándetektívek*, Budapest, Agave, 2005, 236. A „Magyar krimiszemle” portál némileg talányos megfogalmazásában (amely után példaként egyedül Tar Sándort említik): „A bűnregény nem krimi. Viszont mégis a *bűnügyi irodalomba* tartozik, hisz ha nem is mindig bűnözőkről, de szinte kivétel nélkül a bűnről szól. A bűnregények ritkán foglalkoznak a bűn részletes elkövetésével és a bűnhődéssel. A központi téma egy helyét kereső, talajt vesztett ember, aki vagy kényszerből, vagy opportunizmusból követ el bűncselekményt. Arról pedig szó sincs, hogy a világ összegyűrődött erkölcsi rendje bármilyen módon is kisimulna a bűnregény végére. Épp ellenkezőleg: a regény azt a folyamatot mutatja be – néha háttorzongató alapossággal –, hogy mi sodorhat egy embert az erkölcs senkiföldjére, ahol nem egy magasabbrendű jónak akar megfelelni, hanem egyszerűen csak életben akar maradni. Bizonyos olvasatban a bűnregény arról is szól, hogy milyen valójában az élet, míg a krimi »csupán« arról, hogy minden mocska ellenére az életnek milyennek kellene lennie. A krimiben a gyilkost elkapják, míg a bűnregényben a jó kapja meg megérdemelt büntetését, a rossz pedig éli világát. De ez az álláspont is mindössze csak azért használható kiindulópontként, hogy aztán mind az egyes művek rácafoljanak.” <https://magyarkrimiszemle.hu/mufajtak/> [Letöltés: 2025. május 2.]

⁸ Három évtizeddel Czakó Zsigmond halálát követően törvényt hoztak az amerikai párbaj ellen, az életben maradt félre öttől tíz évig tartó szabadságvesztést szabva ki. Lásd: BELOVICS Ervin, *Az öngyilkosság büntetőjogi értékelésének sajátosságai*, Magyar Jog, 2014/4, 193–202. <https://szakcikadatbazis.hu/doc/5920452> [Letöltés: 2025. május 2.]

immár fel nem oldható rejtélyét hordozza. Ennek logikus következménye a regény cselekményének zárata, Hummel Ferenc eltűnése, átkelése Buda felé a Lánchídon.

További kontextust jelent Milbacher regényének értelmezéséhez a 2010-es évektől megélnéknélkülő magyar krimi irodalom. Ahogy Bán Zoltán András fogalmaz idézett tanulmányában: „A 21. század elején valóságos »boom« történt a magyar krimiírás területén. Egyre másra jelennek meg a regények, mintha a magyar irodalom most akarná behozni a több évtizedes lemaradást.”⁹ A magyar krimi 21. századi reneszánsza, ami Kondor Vilmos *Budapest Noir* című regényének megjelenését követően a 2010-es években vette igazán kezdetét, több jelentős alkotót és szöveget termelt ki a 2020-as években is. Az „első hullámból” azok a szerzők maradtak jelen a kortárs krimiszcénában, akik – Kondorhoz hasonlóan – sorozatok formájában publikálták műveiket (bár nem minden esetben egyenletes színvonalon). Csabai László először Szindbád, aztán Sherlock Holmes alakja köré fonta történeteit (2023-ban jelent meg eddigi legutolsó darabja *Sherlock Holmes Nyárligeten* címmel, amely inkább stilizált történelmi regény, cserébe ironikus-alternatív regényzárlatokat kínálva fel az olvasónak). Baráth Katalin szintén 2010-től jelentette meg az amatőr nyomozó, Dávid Veron eseteiről szóló köteteit, amelyek „történelmi” hagyományát a 2024-ben megjelent *Detektív kacér kalapban* című regény folytatja.

2020 körül jelentkezett a következő nemzedék, amelynek szerzői közül többen is képesek voltak önálló sorozatvilágot létrehozni az elmúlt pár év alatt. Ennek az „új hullámnak” több szerzője is sorozatok, jellemzően trilógiák létrehozásába fogott. Ezek a projektek részben még folyamatban vannak, két kötetnél tartva a sorozatépítésben (ilyen Grácz L. Tamás *A budai hóhér* és N. Nagy Zoltán *A Babits-gyilkosságok* című trilógiája, illetve Mészöly Ágnes „Gota-regényei”).¹⁰ A már beteljesült sorozatok közül Hász Róbert Fábian Marcell-trilógiájának utolsó darabja (*Fábian Marcell és a Hét nővér*) két éve jelent meg. Hász krimiregényei az előző századelőn játszódnak, ahol az újító „pandúr-detektív” (az újonnan felállított rendőrség felügyelője) Zomborban nyomoz. Hász trilógiája némileg kilóg a tárgyalt szövegkorpuszból, mivel regényei nem krimik, sokkal inkább történelmi regények (a szerző nem is tartja magát krimiírónak): a zsáner bizonyos kötelező elemeit felhasználva a szövegek érdeklődése alapvetően a korabeli bácskai valóságra (és annak élıhetőségére) irányul.

A három, talán legnépszerűbb kortárs magyar krimiíró közül Zajác D. Zoltán első „retró krimijét” (a címke a regények borítóján szerepel) 2021-ben publikálta, s a Véres Balaton-sorozatban azóta négy újabb regény is megjelent (legutóbb a *Moszkva, Balaton* című kötet). Négy kötet a Kádár-korszakban játszódik, ebből adódóan a nyomozást a rendőrség hivatalos nyomozói végzik (néha kiegészülve a Szovjetunióból vagy az NDK-ból küldött kollégáikkal). Zajác meggyőzően hoz létre egy „Kádár-korszak”-atmoszférát,

⁹ BÁN, i. m.

¹⁰ A dolgozat lezárását követően mindhárom sorozat kiegészült egy-egy kötettel.

a cselekmény mindegyik regényében a műfaji elvárásoknak megfelelően fordulatos, míg a karakterek kellően statikusak ahhoz, hogy az olvasó – beállítódásának és életkorának megfelelően – a történet csavarjaira koncentráljon, vagy éppen nosztalgiázzon. (2024-ben, talán érezve a monotonitás fenyegetését, *Sötétség Malmöben* című könyvével megszakította a Balaton-sorozatot.) Hasonló erényekkel bír Szlavicsek Judit Balatoni krimik-trilógiája (2020-ban jelent meg az első kötet, idén pedig a harmadik, *Halál Tihanyban* címmel). A történeteket a hol a testület keretei között, hol azon kívül nyomozó, jó ideig alkoholizmusával küzdő Kardos Júlia alezredes kapcsolja össze (a Balaton jelenléte mellett). A cselekmény a kortárs magyar valóság kulisszái előtt bonyolódik, így egyik regényből sem marad ki például a korrupció és a politika közti kapcsolat témája. Szlavicsek is kiugrott egy könyv erejéig a sorozatból az elsődleges történetét tekintve az Adrián játszódó *Viharcsapda* című regényével (bár ennek a szövegnek is jelentős hányada játszódik előzményként a Balatonnál).

Mi magyarázhatja ezeket a „kiugrásokat” két ilyen népszerű szerzőnél? Valószínűleg a – jobb híján – „szubkulturális” kánon, finomabban fogalmazva a „zsánerelvárás” támasztotta kényszerrel való szembesülés. Ahogy a „hivatalos” (hagyományosan intézményesült) irodalom összefár a „zsánerművek” ellenében, úgy az ezeket a műfajokat (krimi, science fiction, fantasy) művelők is kialakították a saját kánonjukat, részben intézményrendszerüket. (Üdítő kivételek a krimi esetében a Török Lajos által a Károli Gáspár Református Egyetemen szervezett, eddig két alkalmat megélt konferenciasorozat, valamint a Helikon 2018-as krimiszáma – ezek esetében nincs különbségtétel az eladott példányok vagy a publikációs csatornákhöz való hozzáférés szempontjából a tárgyalt szerzők között.) Ez az egyre kevésbé „lappangó” kánon, ahogy megalkotja magát (nem utolsósorban a meggyőző példányszámokra alapozva), úgy jönnek létre a normákat megfogalmazó kritikák, recenziók. Csak egyetlen példát említve: Szlavicsek első regénye (*Légy/ott*) sajátosan osztotta szét a nézőpontokat: Kardos nyomozóé csak egy volt az eseményeket vizsgálók és értelmezők fókuszai közül (ráadásul szinte a történet kezdetétől tudta az olvasó, hogy ki a gyilkos). Ezt az amúgy jó szándékú és a kortárs magyar krimi szemlélésében, megismertetésében jelentős szerepet játszó „Kortárs krimi blog” úgy interpretálta, hogy első regényében még követhet el hibát a szerző – s valóban, a második regényben már minden a „whodunit” tradíciójának megfelelően alakult. Ezért talán nem véletlen, hogy az elvárások kényszerei ellenében a *Halál Tihanyban* című legutóbbi művében, bár van halott, de nem történik gyilkosság...

A kortárs magyar krimi valószínűleg legjelentősebb képviselője Cserhádi Éva. Regényei esetében fel sem merül, hogy ne krimit olvasnánk, ugyanakkor arra is nehezen lehetne érvet találni, hogy ezek a szövegek ne illeszkednének a „magas irodalom” kánonja által is elfogadott hagyományba. Cserhádi játszik a műfaji szabályokkal: ha valaki krimit akar, akkor van itt halott, gyilkos, nyomozás; ha valaki nem minden irónia nélküli történetet szeretne jelenünkben élő szereplőkkel, akkor van itt „Bridget Jones”-szerű

szál; ha pedig valaki realista történetre vágyik, akkor van itt a nemi szerepekkel, függőséggel, gyermekkori traumákkal szembesítő karakter. Cserhádi K. É. Z.-történeteinek főszereplője egy nyomozócsoporthoz tartozó, majd annak megszűntével egy magánnyomozó irodát alapít. A legutóbbi regényének, a 2024-ben megjelent *Az Albatrosz-rejtélynek*¹¹ a megjelenésével tetralógiává váló sorozat virtuóz módon vegyíti a krimi toposzait (a zárt szoba rejtélyének átértelmezésétől a kiégett, alkoholista detektív figuráján át a nő mint detektív szerepének több szempontú bemutatásáig). Művei nem ódzkodnak megosztó kérdések köré vonni regényeinek cselekményét. A K. É. Z.-sorozat első, 2019-es kötetében, *A sellő titkában* a görög menekültek magyarországi beilleszkedése kapcsán a kommunista múlt; második könyvében, a *Szabadulósobában* egy fiatal ellenzéki politikai mozgalom hajótörése és az abortusz kérdése; harmadik kötetében, a *Zarándoklat a halálba* című regényében a kommunista múltban történt egyházüldözés és az egyházi pedofília: ezek azok a témák, amelyek az egyes bűnügyi esetek megoldása után is a történetek továbbgondolására készítő elemek maradnak.

Legutóbbi regényének történetét a jelenben zajló események mellett – ahogy Cserhádi többi regényében is – egy múltbéli történet-szál alkotja. Az újdonság ebben a krimiben az, hogy a múltban játszódó jelenetek egy filmforgatókönyv részeként kerülnek megjelenítésre (de a jelenbeli cselekmény néhány eseménye is – erre csak a regény végén kap magyarázatot az olvasó). A múltat ebben az esetben a szocialista korszak Magyarországnak végnapjai jelentik, ugyanakkor hangsúlyozottan fikciós keretben (forgatókönyv a regényben).

Az Albatrosz-rejtély főszereplői Milbacher *Léleknyavalyák* című regényének alkapitányához hasonló feladatra vállalkoznak: olyan, egyszer már lezárt bűnügyet oldanak meg, amelynek rejtélyét részben ők maguk hozták létre. (Ebben az esetben látszólag nagyobb a megfelelés a műfaji elvárásoknak, hiszen gyilkosságról van szó, és kiderül, ki volt az igazi gyilkos – ugyanakkor a cselekmény számos epizódját elbeszélő forgatókönyvrészletek írója csak nyomozó férje elmondása alapján alkotja meg a jeleneteket, amelyeket nem igazol egy külső elbeszélői nézőpont, sőt az egyikről ki is jelentik, hogy nem úgy történt.) Vasvári, a nyugdíjba vonult alkoholista százados, a magánnyomozó iroda alkalmazottja, krimiírással foglalkozik, de a megismert részletekből hamar kiderül a többiek számára, hogy plagizál: egy 1989-ben az Albatrosz-sorozatban megjelent krimi mondatait írja át szóról szóra. A csoport tagjai, bevonva az összeesküvésbe a nyugalmazott százados élettársát is, egy tudósítást csempészenek a Vasvári által másolt kötetbe. A Népszabadságból származó cikk annak a férfinak a tárgyalásáról szól, akit a Vasvári ballisztikai vizsgálatain alapuló érvek alapján ítélték el 1988-ban felesége meggyilkolásáért (s a börtönben hamarosan meg is halt). A rég lezárt, megoldottnak tűnő gyilkossági ügy, amelyet a plagizáló nyomozó

¹¹ CSERHÁTI Éva, *Az Albatrosz-rejtély*, Budapest, General Press, 2024.

megtréfálására vettek elő, a cselekmény során olyan nyomozást indít el, amelynek a végén kiderül az igazi tettes személye.

Az Albatrosz-rejtély több krimizsánert is játékba hoz, s ezeket nagy találékonysággal ötvözi. Felfedezhetünk benne hard-boiled elemeket (a felelevenített gyilkossági történetben Csordás Imre brutalitása, némileg a K. É. Z. tagjának, az alkoholista-láncdohányos Vasvárinak – bár ebben a regényben inkább már a múltból felidézett – tettei), a történelmi krimi sajátosságait (a cselekményt mozgó gyilkosság rendszerváltást megelőző időszakja), némileg a cosy mystery elemeit (a nyomozók közül kettőnek – Telki-Nagynak és Kötelesnek – nagymértékben befolyásolja tetteit családi életük, sőt utóbbi felesége férje tudtán kívül krimiíróvá válik). Ugyanakkor ezek egyike sem válik kizárólagos jelentőségűvé. Ráadásul a krimizsánereket kiegészíti egy alapvetően a nőiséggel összefüggő kérdésekre fókuszáló történetszál, ami Cserhádi korábbi regényeiben is meghatározó volt. A magánnyomozó irodát vezető Magyar Vanda állandó kisebbségi komplexussal küzd gyermekkori traumái miatt, amit súlyosbít kopaszsága; kolléganőjének, Adminnak állandósult testsúlyproblémái vannak; volt főnöküket, Telki-Nagyot pedig Down-szindrómás gyermekével, illetve az újabb terhességgel kapcsolatos problémák gyötrik. S nem utolsósorban, a női írók és elbeszélők a regény több szintjén is meghatározó szerepet játszanak. A *Ne nyeld le szó nélkül* Albatrosz-könyv, amelynek másolását megakasztja a belecsempésztett újságcikk, Zsámboki Mária francia álnév alatt megjelent krimije, míg az újra elővett gyilkosság áldozata, Faragó Éva volt férjének „ghost writer”-e volt haláláig.

Az alműfajokkal való játéknak és a női nézőpont érvényesítésének köszönhetően *Az Albatrosz-rejtély* szövege kimozdítja a bűnügyi regény konvencióinak megfelelő főszereplő-konfigurációt. Talán Vasvári Lajos nyugdíjas századosnak, jelenleg az iroda alkalmazottjának alakja a legismerősebb a krimi Hammet-Chandler 20. századi hagyományából: cinikus, ciklikusan alkoholista (amikor fontos nyomozásban vesz részt, nem iszik), egyedül él Csepelen (bár régi barátnője újból kísérletet tesz a kapcsolat folytatására), szexista – de szakmailag mint ballisztikus kikezdhetetlen. A csoport másik férfi tagja a „jó rendőr”, Köteles László főhadnagy, aki éppen gyesen van ikerlányaival. Ő a folyton elpiruló, állami gondozásban felnőtt, a feleségét érvényesülni engedő nyomozó, aki egyaránt igyekszik megfelelni a családi és a nyomozói elvárásoknak. Telki-Nagy Judit őrnagy, a felszámolt rendőrségi nyomozócsoport vezetője, kényszerszabadságát tölti Walesben a magyar irodalmat fordító férjével és Down-szindrómás lányukkal. Telki-Nagy hazavágyódik, s bár sokáig csak online van jelen a nyomozásban, az első hívó szóra visszautazik segíteni, sőt egyre inkább irányítani a munkát. Az ügyben való lelkes részvételét szakmai elkötelezettsége mellett sikertelen második terhessége, a kudarcokról való megfélemlítés is magyarázza.

Az iroda két alapítója közül Admin képviseli a komikumot és az ironiát. Magyar Vanda talán a regény legösszetettebb karaktere, végig kommentálja az eseményeket és saját tetteit, de még így sem válik rezonőrre. Cserhádi meglehetősen arányérzékkel

korlátozza szereplőit saját nézőpontjuk körében, így nem merül fel az olvasóban bármely szuperpozíció feltételezése (az egyetlen külső nézőpont a forgatókönyv írójé lehetne, de a műfajból és információi korlátozottságából adódóan írása megmarad egy lehetséges értelmezésnek). Az immár negyedik regényben visszatérő főszereplők karaktere különösen az egymáshoz való viszony révén teszi, ha nem is formabontó, de legalábbis a műfaji hagyományt átértelmező művé *Az Albatrosz-rejtélyt*. A nyomozás története nemcsak a „ki a gyilkos?” kérdés megválaszolása körül forog, hanem alkalmat ad a benne részt vevő magán- és állami nyomozók közti viszony kibontására. Cserhádi krimijeiben a nyomozócsoporthoz tagjai közt a viszony nem statikus, hanem folyamatosan változik az egyes regények világán belül is. A nyomozás jelentése a kriminológiai jelentés mellett kiegészül az önmegértés és a többiek megértése utáni vággyal.

Milbacher Róbert és Cserhádi Éva egyaránt a zsánerelvárásokhoz képest hozzák létre krimijük cselekményét. A *Léleknyavalyák* esetében maga a bűntett is csak hipotetikusnak bizonyul, míg *Az Albatrosz-rejtélyben* egy fikcióként kezelt összefüggés vezet el a bűntény megoldásához. Mindeközben Hummel számára bizonyossággá válik világának irracionalizmusa, míg Cserhádi regényében – a magánéleti történetyszálak elvarrásán túl – a nyomozás mint a felborult rend helyreállítója válik fikcióvá.

Kálai Sándor

Balaton – geopolitika, couleur locale és társadalmi kérdések összefüggései

(Zajác D. Zoltán *Balaton*–regényeiről)*

Magyarországon – egyelőre – nincs komoly hagyománya az ún. regionális krimiknek, ellentétben például Németországgal vagy Franciaországgal. Azonban ennek ellentmond a Balaton hangsúlyos szerepe a bűnügyi regényekben. A teljesség igénye nélkül: Kristóf Attila Dér Ádám kriminálpszichológusnak szentelt regényei közül néhány itt játszódik, s a rendszerváltás előtti korszak másik példáját Magyar K. László *Halott van az ágyamban* című regénye szolgáltathatja. A veszprémi újságíró, Kellei György regényeinek jelentős része szintén Balaton körüli településeket választ helyszíneként, a közelmúltból pedig Szlavicsék Judit, illetve Zajác D. Zoltán regényeit említhetjük. Kondor Vilmos részben szintén ebbe a régióba helyezte az *Örvényben* című regénye történetét. A Balatonhoz kötődő bűnügyi regények pedig egy már régóta létező reprezentációrendszer elemeiből merítenek, ezeket örökítik tovább.

Ezzel összefüggésben a Balatonra emlékezhelyként is tekintünk. A Debreceni Egyetem kutatási projektje nyomán megszületett Emlékezhely-portálon¹ ugyan a Balaton nem szerepel az emlékezhelyek listáján, azonban egy vitaindítónak elkészült, interneten is elérhető ppt² (többek között Kolozsvárral, Budapesttel, Hortobággal és Tokajjal együtt) a „magyar tengert” is említi a tájak mint emlékezhelyek között. Máta Mónika *A Balaton emlékezhely* című cikkében egy folyamatban lévő Balaton-kutatás legfontosabb elemeit ismerteti: ennek során figyelmet kell fordítani az ott játszó filmekre; a tóhoz kapcsolódó sajtóforrásokra (kulturális, gazdasági, turisztikai, politikai referenciákra); a Balatonra mint a hidegháborús Kelet–Nyugat párbeszéd kiemelt területére (mint látni fogjuk, ennek az itt elemzett regények esetében is lesz relevanciája); a tó körüli települések társadalomtörténetére és ennek egyik kiemelt területként a turizmusra.³ Több olyan írás

* A tanulmány korábbi változatának megjelenése: KÁLAI Sándor, *Balaton – nosztalgia és geopolitikai összefüggések: Zajác D. Zoltán Véres Balaton trilógiájáról*, Partitúra, 2022/1, 85–94.

¹ *Magyar Emlékezhelyek*, szerk. S. VARGA Pál, DEBRECENI Attila, FAZAKAS Gergely Tamás, SZÁRAZ Orsolya, TAKÁCS Miklós, <https://deba.unideb.hu/deba/emlekezhely/index.php>. [Letöltés: 2025. május 2.]

² *Magyar emlékezhelyek. Vitaindító, 2021 szeptember 10.*, https://deba.unideb.hu/workshop/prezentaciok/tortenelem_es_emlekezet_2.ppt, [Letöltés: 2025. május 2.]

³ MÁTAI Mónika, *A Balaton emlékezhely*, Médiakutató 2020/3, 5–10.

is született a közelmúltban, amely az emlékezhelyként működő Balaton egyes aspektusait vizsgálja. A fürdőélet is része a Balaton-imagináriusnak: Katona Csaba Deák Ferenc *Balaton-Füredi Napló* című írása segítségével térképezi fel mindezt;⁴ Hermann Veronika a Balaton retorikai és szimbolikus használatát vizsgálja három Kádár-kori nemzedéki film esetében;⁵ Trädler Henriettát az érdekli, hogy az enyhülés időszakában hogyan lesz a Balaton a hidegháborús megbékélés színhelye,⁶ miközben egyúttal – Nagy Róbert írásának tanúsága szerint – az állambiztonsági megfigyelés terepe is.⁷

A Balaton-reprezentációknak és a krimi műfajának az összekapcsolására talán Bujtor István Ötvös Csöpi-filmjei szolgáltatók a legjobb példát: a vígjáték, a krimi és az akciófilm műfaji sémáinak vegyítésével a filmek a sötét oldal mellett/helyett a fényesebb oldalra fókuszálnak: nyár, turizmus, pihenés, helyiek vs. idegenek – a halált, a veszélyt részben a gyerekszereplők hangsúlyos jelenlétével tompítva, ellensúlyozva.⁸

Ebben a kontextusban is vizsgálható Zajác D. Zoltán tetralógiája, amelyet a kiadó hangsúlyozottan „retro krimi”-ként marketingelt. A regények⁹ cselekménye 1979 júliusa és 1982 februárja között játszódik (a negyediként megjelent előzményregény történései viszont 1972 júniusáig-júliusáig mennek vissza). A regények elején található tetthelyleírások különféle értelmezési irányokat jelölnek ki. Az első regény esetében egy semleges, mindentudó narrátori pozícióból történik a tóba ültetett, kivájt szemű lány holttestének leírása. A második regényben egy Budapest melletti erdőben fedez fel két holttestet egy idős úr kutyája, és mint később kiderül, Balatonnál nyaraló NDK-beli lányok az áldozatok. A harmadik regényben a téli, jeges Balatonnál halászók egy fiatal észt nő holttestére bukkannak. A negyedik regényben pedig a balatonaligai pártüdülő kertésze találja meg egy fiatal lány holttestét a szerszámoskamrában. Az egyik vizsgálati szempont a regényekben színre vitt és a kiadó által hangsúlyosan kezelt táj, a Balaton megjelenítésének mikéntje, a *couleur locale* elemeinek számbavétele lehet. Másodsorban a négy regényben az áldozatok döntő részben nők – ez pedig az általuk betöltött funkciók (elkövetők, nyomozók, áldozatok, gyanúsítottak) elemzését implikálhatja.

⁴ KATONA Csaba, *Haza, szabadság, hullám, szerelem és Deák Ferenc: a Balaton-Füredi Napló (1861-1863)*, Médiakutató 2020/3, 11–21.

⁵ HERMANN Veronika, *Ez történt Lellén. A Balaton retorikai alakzatai a Kádár-rendszer nemzedéki filmjeiben*, Médiakutató 2020/3, 49–58.

⁶ TRÄDLER Henrietta, *Bikini és bisztró a vafüggöny mögött*, Médiakutató 2020/3, 59–69.

⁷ NAGY Róbert: *Egy ügynök élete és lázadása a Balatonnál: a „Varga-akta”*, Médiakutató 2020/3, 71–84.

⁸ Ebben az összefüggésben az sem mellékes, hogy Bujtor „1985-ben *Az elvarázsolt dollár* forgatására céget alapított, »összecalapozta« a szükséges pénzt, így Magyarországon évtizedek után ez volt az első, nem állami finanszírozásból készített film”. MTI, *Bujtor István ma lenne 80 éves*, Kultúra.hu, 2022. 05. 05., <https://kultura.hu/bujtor-istvan-80/>. [Letöltés: 2025. május 2.]

⁹ ZAJÁC D. Zoltán, *Véres Balaton*, Bp., General Press, 2021; *Haragos Balaton*, Bp., General Press, 2022; *Dermesztő Balaton*, Bp., General Press, 2022, *Gyilkos Balaton*, Bp., General Press 2023.

Harmadrészt: a külföldi áldozatok miatt hangsúlyosan eshetnek latba a regények által színre vitt geopolitikai relációk.

1. Couleur locale

1.1. Klíma, táj, topográfia

A regények különböző módokon, de mind a négy évszakot színre viszik: az első regény nyári történet, az események 1979. július 14-e és augusztus 23-a között játszódnak; a második regény történései ősszel kezdődnek (1980. október 3.), de az elhúzódó nyomozás a következő év tavaszáig tart (1981. április 2.); a harmadik regény a leghidegebb évszakba helyezi az eseményeket (1981. december 27. – 1982. február 11.). A negyedik regény, mint láttuk, visszamegy az időben, de az események nyáron, 1972. június 18. és július 21. között játszódnak.

Mivel az ügyek horderejénél fogva nemcsak a helyiek nyomoznak, hanem az Országos Rendőr-főkapitányság nyomozói is, a regények a topográfiát tekintve többféle variációt ajánlanak fel. Az első regény többpólusúnak tekinthető: az egyik a Balaton (Zánka, Tihany, az itt lakók és a nyaralók közötti viszonyok); a másik Budapest és környéke (Vecsés, Pilisszentlászló) – ebben az esetben az egyik áldozat, Kozák Edit élete színtereinek azonosításáról is szó van; a harmadik pedig Nyugat-Európa (Párizs, Brüsszel) – Adorjáni Máté magánéletének szálai kapcsolódnak ide. A regényben a történések döntően a Balaton környékén játszódnak, és részben emiatt ez a sorozatot megalapozó elbeszélés illeszkedik legtökéletesebben a kiadói paratextusok (borító, műfaj, fülszöveg...) keltette várakozásokhoz, amelyek hívószavai: turizmus, gyerekkor, nyár, strand és az ezekhez kapcsolódó nosztalgia. Ehhez képest viszont a másik két regény egypólusú, és a pólust nem a Balaton jelenti. A két lány holttestét Budapest mellett találják meg, bár Balatonfürednél vész nyomuk stoppolás közben. A 75 fejezetből csak 5 játszódik a Balaton mellett, jóllehet az ügy a nyárhoz, a nyaraláshoz kapcsolódik: ezt az időszakot idézik fel a szereplők, ezt rekonstruálja a nyomozás. A harmadik regény esetében szintén Budapestre koncentrálódnak a történések, bár három fejezet Moszkvában játszódik. A holttestet Balatonedericsnél találják meg, Nemesgulácsra is eljutnak a nyomozók, de ebben a regényben két balatonföldvári nyaralónak lesz (két fejezet erejéig) fontos szerepe. A negyedik regény szintén ebbe a sorba illeszkedik: az első holttestet az aligai üdülőben találják meg, és bár elviszik innen, a nyomozás visszatér ehhez a színhelyhez. Több fejezet a tihanyi művésztelepen játszódik, mivel az áldozat ide kötődik. Majd a budapesti nyomozók tevékenysége és a második haláleset miatt a pólus ezúttal is Budapest lesz. A regények topográfiai viszonyai tehát (részben) ellentétben állnak a címek keltette elvárásokkal (*Véres Balaton*, *Haragos Balaton*, *Dermesztő Balaton*, *Gyilkos Balaton*), amelyek szinte antropomorf lényként jelenítik meg a természeti tájat.

A regények topográfiai szerkezetét tekintve mindenekelőtt a tó és a tóparti települések jelentőségét kell kiemelni. Ahogyan azt már említettük, az első regény a nyaralás regénye, ezért itt központi szerepet játszanak a nyaralók, vállalati üdülők, táborok. Az ezek közti közelség teszi lehetővé például azt, hogy a regény ekkor még önjelölt nyomozója, Laura, és a későbbi áldozat, Kozák Edit között barátság szövődhessen: a vállalati üdülő és az úttörőtábor olyan közel van egymáshoz, hogy a vízén keresztül is könnyen el lehet jutni egyik helyről a másikra. Ez a szerkezet teszi lehetővé a szereplők csoportosítását és a köztük kialakítható viszonyokat: egyfelől mindazok, akik a tó környékén laknak, és itt is dolgoznak; másfelől azok, akik itt nyaralnak; harmadrészt pedig azok, akik szintén csak időlegesen vannak itt, de nyári munkát vállalnak (mint az áldozat). A regény egyik legfontosabb színhelye Tihany: részben turisztikai látványosságként tesz szert jelentőségre (vásárosokkal, mutatványosokkal, tájházakkal, a visszhanggal és az apátsággal), másfelől pedig ezzel a választással az első, megalapozó regény a Balaton és az ország régmúltját is felidézi. A második regény Balatonhoz kötődő szála szintén az itt nyaralók és az itt élők közötti feszültségen alapul: a kemping karbantartója az első csoportba tartozik, és szinte nem is hagyja el a környéket (amikor pedig ezt megteszi, az majdnem katasztrófához vezet), a másik csoportba pedig a honi nyaralók (azok a budapesti egyetemisták, akiket féltékenyen figyel az előbb említett karbantartó), illetve a külföldiek, a titokban Magyarországon nyaraló NDK-s lányok tartoznak. A harmadik regényben – azontúl, hogy a holttestet, csakúgy, mint az első regényben, a Balaton rejti – két, egymástól nem túl messze található balatonföldvári nyaraló lép kapcsolatba egymással az időn keresztül: az orvos családjának nyaralója az ötvenes években titkos randevú színhelye, feltehetően itt fogan meg Riina, az áldozat, másfelől pedig a híres színésznő nyaralója, ahol ez utóbbi megöli Riinát. A negyedik regény esetében az aligai pártüdülőnek jut központi szerep, ahol a kiváltságosok nyaralhatnak. Azonban itt is hasonló logikát találunk, mint a korábbi regényekben: honi és külföldi nyaralók kerülnek kapcsolatba egymással – az áldozat az NSZK-ból érkezett turistáktól kapja a halálosnak bizonyuló kábítószer.

1.2. Építészet, lakásbelsők, tárgyi kultúra, életmód

A regények nem tartalmaznak hosszabb leírásokat: apró, pársoros, pármondatos elemek ezek a cselekményre koncentrálo szövegekben. Ennek megfelelően a település- vagy utcanevek valóság effektusokként működnek: az, hogy Laura és az anyja Budán, a Lotz Károly utcában laknak, elegendő információ ahhoz, hogy az olvasó hozzárendelje a társadalmi státuszt, és elképzelje az ennek megfelelő életmódot, tárgyi kultúrát. Szintén az első regényből derül ki, hogy Adorján Máté nem messze innen, a Tárogtató utcában lakik. Ebben az esetben azonban a harmadik regény a szovjet rendőrnő, Irina perspektívájából a lakásbelső néhány elemét (Bonanza tálaló, népies stílusú konyhabútor) is megmutatja.

A Balatonhoz kapcsolódóan is inkább a cselekvések, a szereplők közötti interakciók a fontosak, semmint a leírások. Ahogyan azt láttuk, az első és a negyedik regényben a nyaraláshoz kapcsolódó tevékenységek (strandolás, hajózás, étkezés...) tesznek szert jelentőségre, s részben ugyanez igaz a második regényre is: itt a kempingben és a kemping körül zajló történetek egy szereplő, a karbantartó visszaemlékezésén keresztül válnak hozzáférhetővé.

A Balatonhoz kapcsolódó tárgyi és építészeti elemek a társadalmi státuszt is jelölik: azok, akiknek itt van nyaralójuk, kivétel nélkül privilegizált helyzetben vannak. Jó példa erre az első regényből az egri orvos és felesége, akik esetében a társadalmi identitást a szigligeti nyaraló építészeti elemei (pl. kovácsoltvas bútorokkal berendezett, mediterrán csempével burkolt terasz), az őket kihallgató rendőr által észlelt fogyasztási cikkek (konyak, Marlboro cigaretta) és az autójuk (Mercedes) teremti meg. A második regény két szereplője, a két budapesti egyetemista fiú egy szolnoki ügyvéd és országgyűlési képviselő gyerekei, akiknek Szolnokon egy családi ház az otthonuk, de a fiúk egyetemi tanulmányaik alatt egy budai, Ménesi úti lakásban laknak, miközben a füredi nyaraló „tágas volt és gyönyörű: a Balaton-felvidéki módosabb gazdák házaire emlékeztetett, de természetesen mindössze néhány éve épült. A berendezés is a magyar népi hagyományokat tükrözte búbos kemencével, zsalugáteres ajtajú konyhabútorral, festett faladákkal, ugyanakkor persze a nappaliból nem hiányzott a tévé és a hifitorony sem.”¹⁰ A negyedik regény Aliga I. és II. felidézésekor a kivételezettek helyzetét szintén a tárgyakon keresztül mutatja meg: import sörök, pezsgő, whisky, cigaretta, egzotikus gyümölcsök fogyaszthatók, akinek pedig valutája is van, az a dollárboltban vásárolhat.

A regények ökonómiájában tehát a leírások helyett a megnevezések egyszerre működnek valóságeffektusként (a fogyasztási cikkek, a tárgyi kultúra elemei, az autómárkák, az utcanévek a társadalmi osztályok és viszonyok jelzői), ugyanakkor érzelmeket keltő, evokatív erejük is lehet (csokik, üdítők), és létrehozzák azt a „retro” érzést, amelyet a műfaji megnevezés is tematizál. A műfaji jelölő ezáltal már az olvasás folyamata előtt a „retro” összetevők keresésére buzdítja az olvasót. A felidézett fogyasztási cikkek egy része (Coca-Cola, Pepsi Cola, Túró Rudi, Sport szelet) az akkori mindennapok részeként van jelen, másik része (Lavazza, Segafredo kávé, Máté családján keresztül a francia ételek és italok) egy vágyott, nyugati típusú életmód lehetőségének egy-egy elemét jelenti. A szereplői interakciók és fogyasztói kultúra találkozási pontjai a tanúvallomások: a rendőrök által meg- és kihallgatottak gyakran kínálják például kávéval az előbbieket, de ilyen funkciója van a cukrászdákban, éttermekben sorra kerülő találkozásoknak is.

Mindez a harmadik regényben interkulturális dimenzióval is bír: Irina, a gyilkossági ügyben Magyarországra küldött szovjet rendőrnő kezdetben gyanakodva, majd egyre

¹⁰ Uő, *Haragos Balaton*, i. m., 92.

nagyobb kíváncsisággal vesz részt itteni kollégái mindennapjaiban, megtapasztalja azt, hogy a magyarok mennyire „Nyugat-imádók”, és meghódítja őt is a hazájához képest valóban „nyugatiasabb” tárgyi kultúra és fogyasztói szemlélet.

2. Női szerepek

Ahogy azt már jeleztük, mindegyik regény prologusa meggyilkolt fiatal nőket visz színre, akikre gyakran meztelenül bukkannak rá: az első regényben a fiatal lányon (Kozák Edit, az egri tanítóképző hallgatója, aki a táborban vállalt nyári munkát) átázott fehér ruha van, a két NDK-beli lány és Riina Luik holtteste viszont meztelen. Az első regény másik szála egy eltűnt francia lány, Marion Morel köré épül, aki pedofil erőszak áldozata lesz, a második regényben pedig a történetek egy korábbi esetre, egy csepeli lány évekkel korábbi eltűnésére irányítják a rendőrök figyelmét. A negyedik regényben Aradi Flóra meggyilkolását követően egy következő bűntény is történik: Budapesten találják meg egy fiatal nő holttestét, és a két eset nyilvánvalóan kötődik egymáshoz. Nincsenek, illetve alig vannak férfi áldozatok, viszont az elkövetők szinte kivétel nélkül férfiak, kivéve a harmadik regényt, amelyben a leszbikus színésznő hirtelen felindulásból öli meg partnerét, a negyedik regényben pedig a titkos nyilvános házba klienseket közvetítő nő öli meg Janulát, aki a balatonaligai haláleset ellenére sem akar óvatosabb lenni. A hirtelen felindulásból elkövetett gyilkosság oka, hogy az áldozatot és az elkövetőt is a pénz motiválja, mindketten ragaszkodnak a luxushoz.

A nyomozást férfiak végzik, a budapesti csoport egyes tagjai hol előtérbe, hol háttérbe kerülnek a regényekben. Ezt a részben a korabeli viszonyokban rejlő aránytalanságot ellensúlyozza az a megoldás, hogy Laura, aki az első regényben még egyetemista, a másik két regényben pedig már a Lipótmezőn dolgozik, részt vesz a nyomozásban. Részben elhunyt apja miatt érdekli a rendőrségi munka, különösképpen az akkor még nyugaton is újdonságnak számító profilozás. A lány az első regényben amatőr detektív, a saját szakállára nyomoz, majd (fél)hivatalosan is a nyomozást vezető Adorján Máté társa lesz (később a magánéletben is). A másik két regényben epizódszereplővé válik, de segítőként továbbra is számíthat rá a rendőrség, ő a profilalkotó, és ily módon a helyes útra állítja a rendőröket. A negyedik regényben a még 16 éves Laura bukkan fel, aki azonban már ekkor is kitűnik nyomozói képességeivel. Irina a harmadik regényben segíti a magyar rendőrök munkáját, és az ösztönei, a megérzései miatt küldik éppen őt Magyarországra. A második regényben pedig egy tanárnő lesz az egyik nyomozó segítője.

Az áldozatok és a nyomozók mellett több epizódszereplőt is kiemelhetünk. A második regény egyik szála két asszonyt, Mártikát (aki Pesterzsébeten lakik egy családi házban) és Olgát (aki viszont egy csepeli lakótelepen él) kapcsolja össze azzal, hogy beteg férjeiket látogatják a kórházban. Az egyikük férje a Csepelen eltűnt lány gyilkosa.

A két, teljesen átlagos életet élő nő (dolgozó nők, akik buszon jönnek a kórházba, anyák és beteg férjük miatt családfenntartók is) között barátság szövődik.

Ugyanebben a regényben tűnik fel Sarusi Kata, aki viszont egy Tanács körúti polgári ház egyik lakásában lakik, szülei pedig a Szovjetunióban dolgoznak. A lány az orvosi egyetemre jár, erős, akaratos, akit a regény fikciós világában szinte senki nem tart szimpatikusnak. Gyanúsítottból majdnem áldozat lesz, és a trauma következtében „megjavul”. A harmadik regényben pedig az észt függetlenségi mozgalom támogatására létrejött futárlánchban több magyar és szovjet nő is részt vesz, különféle motivációkkal. A *Gyilkos Balaton* befolyásos férfiakból élő nők csoportjának dinamikáját viszi színre: innen kerülnek ki az áldozatok, és ide kötődik az elkövető is.

A fentiek alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a regényekben a szerzői képzelet, a korabeli viszonyok rekonstrukciója és a kortárs tendenciák tiszteletben tartásának ötvözete egy némileg ellentmondásos genderreprezentációt teremt, ami sokat merít a Balaton-imaginárius egyik eleméből, a „csajozás”-ból. A nők ugyan sokféle szerepet betöltenek, de ennek ellentmond, hogy különösen az első és a második regény borítója tárgyiasító módon ábrázolja az áldozatot vagy leendő áldozatokat. Laurának meghatározó szerepe van a trilógiában: ő tudományos alapon, kurrens nyugati módszerek segítségével nyomoz, hozzá képest viszont Irinát a jó megérzései és ösztönei (vagyis „női” tulajdonságai?) miatt küldik Magyarországra. Ami viszont összeköti e két fiatal nőt, az a ruhák iránti rajongás. A regényekben a divat – ahogy az hagyományosan lenni szokott – „női dolog”: Máté ezt mondja Irináról: „De le sem tagadhatná, hogy az álarc mögött igazi nő. Láttad az arcát, amikor a párizsi divatról kérdezett? Az többet mondott minden szónál.”¹¹ Bogdán viszont – aki Irinával együtt végzi a nyomozást – rosszul öltözködő férfi, de ez „nem baj, őt ilyennek szeretjük”.¹²

3. Geopolitikai összefüggések

A geopolitika terminus a 20. század során ideológiailag rendkívül terhelte fogalomként vált.¹³ Napjainkban a terminus a politikai hatalmak és a terek közötti dialektika vizsgálatát jelenti, Yves Lacoste szerint az új geopolitika azoknak a kapcsolatoknak a tanulmányozásából áll, amelyek egy nemzet vagy egy társadalmi csoport által folytatott hatalmi politika és azon földrajzi keretek között léteznek, amelyek között ezt a politikát gyakorolják.¹⁴ Az utóbbi években egyre gyakrabban találkozhatunk olyan elemzésekkel, amelyek arra

¹¹ Uő, *Dermesztő Balaton*, i. m., 162.

¹² Uo., 272.

¹³ Mindehhez l. például Friedrich Ratzel vagy Karl Haushofer tevékenységét (Cédric TELLENNE, *Introduction à la géopolitique*, Paris, La Découverte, 2019, 1. fejezet).

¹⁴ Yves LACOSTE, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, La Découverte, 2013.

kíváncsiak, hogy a populáris kultúra termékei milyen módon reprezentálnak geopolitikai összefüggéseket,¹⁵ és ehhez kapcsolódóan a média geopolitikája abból az alapfeltevésből indul ki, hogy a média egyszerre tekinthető a geopolitikai folyamatok aktorának és az ezen folyamatokról alkotott reprezentációk termelőjének.¹⁶

A Zajácz-regények egyik hangsúlyos eleme a geopolitikai relációk felvázolása – több szinten, többféle módon. Az egyik regény színre lépteti a rendszer kulcsfiguráját: „Bogdán csak most ismerte meg a szürke kalapos férfit: Kádár János volt, az MSZMP Központi Bizottságának első titkára. Még innen, távolról is látszott, hogy mennyire öreg és meggyötört.”¹⁷ A jelenet nyilvánvalóan szimbolikus: a titokban – bár fekete Mercedesszel – érkező, beteg vezető a rendszer válságát jelzi.

A regények történései arra utalnak, hogy ugyan a Vasfüggöny létezik, a határok egyre inkább átjárhatók: a tetralógia a Kelet és a Nyugat¹⁸ közötti relációk modulációira szolgáltat sokféle példát. Ilyen például a következő narrátori információ: „A Jehova Tanúi illegálisan működött Magyarországon, 1979-ben azonban született egy hallgatólágos megállapodás a belügyminisztérium és az egyház között, amelyet a brooklyni központ is jóváhagyott. A mérőfldkőnek számító találkozára titokban, egy fővárosi hotel egyik szobájában került sor.”¹⁹ A narrátori diskurzus egyik eleme az ilyen típusú tudásközvetítés, amely a regények eseményeit nemzetközi kontextusba helyezi. A geopolitikai összefüggések megvilágításának egyik módjaként tekinthetünk tehát az ehhez hasonló, világpolitikai eseményekre vonatkozó allúziókra (a harmadik regény egy pontján például a szereplők Észak-Ciprus török megszállásáról beszélgetnek).

Az utazás és ezen belül a turizmus mint jelenség szintén a határok fellazulásának példája. Azontúl, hogy az utazás lehetővé teszi a szereplők szétosztását, mozgását, a fentebb azonosított tudásközvetítéshez is kapcsolódik: a második regény például pontosítja – elsősorban azon olvasók számára, akik még nem éltek a történések idején –, hogy egy magyar állampolgár csak háromévente egyszer utazhatott Nyugatra. Az első regény elszórt információi a mobilitást hangsúlyozzák: lengyel turisták vannak Brüsszelben és a Balatonon is, ahová rajtuk kívül a Vasfüggönyön túlról (nyugatnémetek) is érkeznek. A negyedik regény első áldozata tulajdonképpen baleset miatt hal meg: a nyugatnémet turistáktól kapott MDMA-val adagolja túl magát, és a magyar kutató csak nyugatnémet kollégája segítségével tudja azonosítani a drogot. A nyomozások miatt külföldről

¹⁵ Klaus DODDS, *Geopolitics*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 2019, különösen a 4. fejezet: *Popular Geopolitics*, 71–97.

¹⁶ Philippe BOULANGER, *Planète médias: Géopolitique des réseaux et de l'influence*, Paris, Armand Colin, 2021.

¹⁷ ZAJÁ CZ, *Dermesztő Balaton*, i. m., 191.

¹⁸ Jelen esetben Keleten és Nyugaton a hidegháborús időszak alatt megszállárdult reprezentációkat és azok működését értjük. Mint majd látni foguk, a regényekben a szereplői reflexiók egyik fontos eleme az eme reprezentációkhoz való viszony.

¹⁹ ZAJÁ CZ, *Haragos Balaton*, i. m., 43.

Magyarországra vezényelt rendőröket a második és a harmadik regényben is elviszik a Balatonra, hiszen a bűntények ide kapcsolódnak, ennek ellenére a külföldiek számára a tó turisztikai látványosságként válik érdekessé. A második regényben a turizmus jelensége a fő cselekményszálhoz kapcsolódik: a két lány Karl-Marx-Stadtból titokban jön a Balatonhoz, mert félnek, hogy a szülők azt hiszik, hogy innen akarnak emigrálni. A szülők úgy tudják, hogy a lányok Lengyelországba mennek nyaralni – vagyis már a szabadidő eltöltésének megtervezése sem nélkülözi a geopolitikai megfontolásokat. A harmadik regényben pedig a szilveszter napján a Forum hotelben sorra kerülő esemény illeszkedik a nemzetközi méreteket öltő turizmus körébe: „A mai egyébként különleges napnak ígérkezett, hiszen a szinte kizárólag nyugati országokból érkezett vendégek a szálloda éttermében óhajtották elbúcsúztatni az óvet. A hotel vezetése különleges produkciókkal készült az estére. A legjobb hazai illuzionisták, táncosok, táncdalénekesek alkották a műsor gerincét, sőt egy világhírű japán akrobata és egy kubai táncsoport is színpadra lépett. Az étterem séfje, Tuzson Tamás is ki akart tenni magáért: olyan egzotikus menüsört állított össze, ami a szocialista tábor országainak ízeit vonultatta fel.”²⁰ Egy újra globalizálódó világban Nyugat és Kelet keveredése a látványosság dimenziójába illeszkedik.

A turizmus miatti helyváltoztatáson túl a regényekben vannak olyan szereplők, akik munkájuk miatt utaznak (vagy kénytelenek utazni): rendőrök, diplomaták (Adorján Máté apja brüsszeli nagykövet), stewardessek (akik éppen az állandó helyváltoztatás miatt lehetnek alkalmasak arra, hogy részt vegyenek a futárláncban), művészek. Más szereplők viszont helyhez kötöttek, a turizmusból csak indirekt módon tudnak profitálni: ilyen Kepics László, a füredi kemping karbantartója, helyi lakos, akinek a problémái nem csupán dadogásából, hanem abból is adódnak, hogy a neki tetsző lányok csak időlegesen, néhány napig vannak ott, s akinek a helyváltoztatása később csaknem tragédiához vezet. Ebből a szempontból Adorján Máté, az egyik főszereplő családi és professzionális háttere alapvetően meghatározza a regény értéktulajdonító mechanizmusait. Máté diplomata családban nő fel (hozzá kötődnek az első regény párizsi és brüsszeli fejezetei), az apja párizsi, majd brüsszeli nagykövet, és a történelem kezdetén Máté egyik feladata egy megállapodás előkészítése a magyar és a belga rendőrség között. Máté személyes tapasztalata a szabadság relativitását helyezi előtérbe: „A gimnáziumi éveimet Párizsban töltöttem. Azt mondják, ez az ember életének az egyik legfogékonyabb időszaka. Ezek az évek kitágították a látókörömet. Amikor anyám halála után hazajöttünk, sokáig nem is értettem, mi történik Magyarországon. Felfoghatatlan volt, hogy az emberek nem utazhatnak szabadon oda, ahová akarnak. Felfoghatatlan volt, hogy nem lehet szabadon vállalkozni, hogy nincs vélemény szabadság, hogy nincsenek szabad választások.”²¹ A második regényben Máté hasonló típusú megnyilatkozása arról tanúskodik, hogy szét tudja választani a munkáját

²⁰ ZAJÁCS, *Dermesztő Balaton*, i. m., 41.

²¹ Uő, *Véres Balaton*, i. m., 169.

és egyéni meggyőződéseit: „És ne feledd, te meg én nem azért vagyunk rendőrök, hogy tüntetéseket oszlassunk vagy ellenzéki szervezkedést leplezzünk le, hanem azért, hogy megtaláljuk az elrabolt Marion Morelt, vagy letartóztassuk Kozák Edit gyilkosát.”²² Máté azért vonul háttérbe a harmadik regényben, mert egyfajta diplomata szerep vár rá is: ő lesz az Interpol magyar irodájának vezetője. Máté (és vele együtt Laura) idealizált figurák, a regény világában privilegizált helyzetben vannak, nemcsak jó nyomozók, hanem éleslátók is, és így nem véletlen az sem, hogy a regény ideológiai horizontján a nyugati típusú demokrácia jelenti azt, amihez minden más rendszer mérhető.

A bűntényeknek mindegyik regényben nemzetközi dimenziója van, így a Balaton hangsúlyos geopolitikai tényezővé válik. Az első regényben a zánkai táborba nem csupán a szocialista tábor országaiból érkeznek diákok (akár Kubából vagy Vietnámból is), hanem – mivel 1979-et az ENSZ Nemzetközi Gyermekévvé nyilvánította – nyugati országokból is jönnek táborozók, „persze szigorúan az ottani kommunista pártok vezetőinek jóváhagyásával.”²³ Így utaznak gyerekek Olaszországból, Franciaországból és Spanyolországból a Balatonhoz. Mivel az egyik francia lány, Marion Morel, aki ráadásul a párt vezetőségi tagjának lánya, eltűnik, nemzetközi botrány lehetősége van a levegőben: a rendőrség hírzárlatot rendel el, a nyomozás folyamatába implicálódik a Belügy- és a Külügyminisztérium is. Mint láttuk, az, hogy keletnémet lányok tűnnek el (akiket először tehát Lengyelországban keresnek, így ez magyarázza, hogy a nyomozás Magyarországon csak ősszel kezdődik), nemzetközi nyomozáshoz vezet: egy keletnémet rendőr érkezik, aki nagyon rövid ideig van Magyarországon, mivel a német hatóságok csak arról akarnak megbizonyosodni, hogy a lányok nem disszidáltak. Ahogyan az első regényben Marion szülei, úgy itt a lányok szülei kénytelenek Magyarországra (és így a Balatonra) utazni. A harmadik regény esetében a szálak részben a múltba vezetnek. Az áldozat, Riina anyja az ötvenes években mérnökként Sztálinvárosban dolgozott. Lánya – titokban – Magyarországon fogant, Riina pedig később itt próbálja megtalálni magyar apját, akit nem ismer. Ebben az esetben Irina Grigorenko őrnagy, „a moszkvai életvédelmi osztály egyik legtehetségesebb nyomozója”²⁴ érkezik Budapestre. A regény hangsúlyos eleme az interkulturális helyzet színre vitele: Irina (és így a magyar olvasó számára, aki kénytelen behelyezkedni a külföldi rendőrnő perspektívájába) Magyarország jelenti a másságot, amellyel már utazása előtt szembesül: „Így volt ezzel a középiskolai barátnője, Galina katonatiszt nagybátyja is, aki évekig egy Debrecen nevű városban teljesített szolgálatot. Azt mondta, a boltok tele voltak áruval, a világon mindent lehetett kapni a húsfélétől a kávéig át a legfinomabb illatszerekig.”²⁵ Ittléte alatt Magyarország

²² Uő, *Haragos Balaton*, i. m., 48.

²³ Uő, *Véres Balaton*, i. m., 14.

²⁴ Uő, *Dermesztő Balaton*, i. m., 116.

²⁵ *Uo.*, 124.

egyre vonzóbb lesz számára a szabadság nagyobb foka és az egyre inkább fogyasztóivá váló társadalom előnyei miatt. A negyedik regény felütésében Fidel Castro 1972-es magyarországi látogatására gondol vissza az egyik szereplő – a történelem alulnézeti perspektívából jelenik meg: Aliga I. kertészének nem adatik meg a lehetőség, hogy legalább megpillanthassa a kubai vezetőt, de „Balogh Dani, aki Aliga II.-n dolgozott karbantartóként, sokkal szerencsésebb volt nála. Őt és az egyik kollégáját küldték el egy kisteherautóval Siófokra, hogy hozzanak egy pingpongasztalt, mert Castrónak kedve támadt játszani. Aztán, amikor kiderült, hogy Dani úttörő korában országos negyedik volt asztalitenisben, még játszhatott is vele egy szettet.”²⁶

A geopolitikai relációk egyik lehetséges módja a kémkedés. A sorozatban három olyan regényt is találunk, amelyben a kémtevékenység többé vagy kevésbé hangsúlyos. Az első és a negyedik regény esetében csupán mellékszálról beszélhetünk: a Marion utáni nyomozás során a rendőrök egy nyugatnémet rendszámú Opel Commadore-ra figyelnek fel. A hajó büfése a futár szerepét játssza egy nemzetközi kémhálózatban – „[i]pari kémkedés, katonai objektumok megfigyelése”²⁷ –, amelyet aztán az elhárítás le is leplez. A negyedik regényben pedig egy gyanús haláleset miatt Adorján Máté épül be a Gyógyszerkutató Intézet munkatársai közé: ebben az esetben is ipari kémkedést kell leleplezni. A mód, ahogyan a fiatal nyomozó felfedi a tettesek kilétét, illetve ahogyan később Balatonfüreden egy verekezésbe keveredik, Mattyasovszky Jenő Hód-történeteit, illetve az Ötvös Csöpi-filmeket idézheti meg az olvasó számára.

A harmadik regényben viszont a kémkedés lesz az egyik főszál – Riina kapcsán az észti függetlenségi törekvések és az ehhez kapcsolódó futárlánc működése hangsúlyos szereppel bír. A Szovjetunió és Svédország (ahová a független észti kormány menekült) között szerveződő lánc működése leginkább a hotelben dolgozó Mártán és a könyvtáros Horváth Andoron keresztül jelenik meg. Márta nagybátyja 1956 után elhagyja az országot, majd Svédországból látogat haza 1974-ben, és egy fonyódi villában szervezi be unokahúgát, aki a családja előtt is titokban tartja e tevékenységét. A futárláncban Riina is egy láncszem, csakúgy, mint Borislava, a szovjet stewardess, akihez a moszkvai fejezetek kapcsolódnak. Boriszlavát letartóztatja a KGB, és innentől kezdve Magyarországon is az elhárítás veszi át a nyomozást. A regény az elhárítás és a rendőrség közötti ellentéteket is ábrázolja, és ez lesz a regény végi suspense alapja: vajon sikerül-e megmenekülnie a futárlánc magyar tagjainak? A fentebb már érintett értéktulajdonítás fontos eleme, hogy a magyar rendőrök az észtek mellett állnak (ennek

²⁶ ZAJÁCSZ, *Gyilkos Balaton*, i. m., 10. Ez a regény tanúskodik leginkább arról, hogy a rendőrség és a politika között milyen szoros viszony van: Kádár János engedélyére van szükség ahhoz, hogy a halott lány ügyét felgöngyölítse a rendőrség.

²⁷ Uő, *Véres Balaton*, i. m., 199.

köszönhető Laura beavatkozása is). Az epilógus a szereplők további sorsát is összefoglalja (először börtön vagy szibériai munkatábor, majd amnesztia, rehabilitáció).

A fentiek alapján látható, hogy a geopolitikai összefüggések (amelyeknek tehát egyik kulcseleme a „magyar tenger”) több szinten töltenek be szövegszervező funkciót: a világépítés szintjén (aminek fontos elemét jelentik a tudásközvetítés különféle módjai, pl. a narrátori szólamba integrált információk szétosztása); strukturális elemként, összekapcsolódva a nyomozás folyamatával; a szereplői életutak, identitások, illetve a szereplők csoportba rendezésének szintjén; a kémregény kódjainak aktiválásával műfaji elemként; és nem utolsósorban axiológiai szinten, a szöveg értéktulajdonító mechanizmusait tekintve. A regények hangsúlyossá teszik azt, hogy a szereplők térfoglalásának, térhez való viszonyának társadalmi és (geo)politikai implikációi is vannak.

Nosztalgia?

Zajác D. Zoltán regényei a magyar krimi két, fontos hagyományát folytatják: az egyik a történelmi krimi, a másik pedig a rendőrségi krimi. Egy nyomozóteam munkáját követhetjük végig a regények során, a szerzői intenció pedig folyamatosan változtatja a szereplők jelentőségét (egyes szereplők egyszer előtérben, máskor háttérben vannak). A nyomozóteam munkájához más, de azokhoz végül kapcsolódó szálakat illeszt: a második regényben ilyen a beteg férjükhöz kórházba járó asszonyok összekapcsolódó története, míg a harmadik regényben a futárlánc történetszála. A team nem csupán egy, hanem több ügyet derít fel: az első regényben három eset is van (Marion eltűnése, Kozák Edit halála és a Soós Lajos-féle, valóban megtörtént gyilkosságok), a második regényben a keletnémet lányok esete felszínre hoz egy korábbi, megoldatlan ügyet, míg a harmadik regényben Riina ügyéhez kapcsolódik több szál (a család révén a múlt felderítése, a morfium kapcsán a kábítószer-terjesztés, illetve a kémügy). A negyedik regényben az ipari kémkedés leleplezése mellett a főszál a két fiatal nő halála körülményeinek kiderítését jelenti. A narráció menetét időnként megtöri egy-egy, elsősorban a még nem ismert elkövető (vagy ritkábban az áldozat) nézőpontjára fókuszáló fejezet, amely suspense-elemként működik.

Ahogy azt már korábban is említettük, felfedezhető némi ellentmondás a paratextusok és a szöveg között. A poétikai vizsgálat ugyanis arról győző meg, hogy a regények nem csak a retró (és a hozzá kapcsolódó nosztalgia)²⁸ elvén működnek (bár ez a faktor

²⁸ A retró működésének megértéséhez segítséget adhat a retró és a *vintage* közti különbségtétel: „In sum, retro items are new creations with designs that recycle the past in new ways and styles that bring forgotten visions of the future into the present. Today, vintage is mainly something that was created in the past and whose qualities remain in the present despite or thanks to signs and traces of the passage of time (material deterioration or colour changes, for example) but also narratives that locate and authenticate the item

sem elhanyagolható, de ennek elemzése egy másik tanulmány tárgya lehetne). A geopolitikai elemek hangsúlyos volta miatt inkább történelmi krimiről, semmint retró krimiről beszélhetnénk. A szerző láthatóan nem akarja ugyanazt a sémát többször reprodukálni, így változtat azon: előtérbe vagy háttérbe helyez szereplőket (akár főszereplőket), módosít a topográfiai szerkezeten (ami miatt fokozatosan csökken a Balaton szerepe, és ily módon feszültség keletkezik a paratextusok által keltett elvárások – amelyek a „magyar tengert” állítják fókuszba – és a szövegvilágok között). A geopolitikai relációk mellett a társadalmi és politikai összefüggések diszkrét felvázolása ambiciózusabb programot sejtet, mint ahogyan azt a szövegek olvasása előtt a paratextusokkal (cím, borító, műfaji megjelölés, fülszöveg) való első találkozás sejtetni enged.

A paratextusok által helyeződik egy szöveg kommunikációs dinamikába, és ebben az esetben a regények paratextusai a Balatonhoz kötődő társadalmi imagináriusra apellálnak: vízpart, nyaralás, gyerekkor – mindezt a Kádár-korba helyezve. „A mindvégig izgalmas, fordultatos történetben megelevenedik a Kádár-korszak Magyarország, a hetvenes évek végének tipikus karaktereivel: párttitkárokkal, örökké elégedetlenkedő hivatalnokokkal, vadászgató, jachtot és szeretőket tartó, a nyugati életstílust majmoló nagyvállalati vezetőkkel” – olvasható az első regény fülszövegében, amely elsősorban azt ígéri, hogy a regény szórakoztatni fog. A retró logikájának megfelelően a regénysorozat – vagy legalábbis annak marketingkommunikációs stratégiája – egyfajta transzgenerációs emlékezet működésére is apellál: a moly.hu-n található olvasói értékelésekből az derül ki, hogy olyanokat is „megcsap” a nosztalgia, akik a regények által színre vitt korban még nem is éltek. Érdemes tehát mindezen megfontolások alapján belátnunk azt, hogy nem (csak) a szöveg, hanem az azt kísérő diskurzus apellál a nosztalgiára, a regényeknek nem inherens tulajdonsága a nosztalgikusság.

A paratextusok logikája alapján a műfaj alárendelődik a kereskedelmi szempontoknak, és ez lesz az alapja annak, ahogyan a kiadó az egyik első magyar krimiszerzőjét népszerűsíti. A regények közül az első, a nyári történet apellál leginkább a Balaton-reprezentációk konstans elemeire. Mindegyik kötetről elmondható, hogy könnyen olvasható: például Kondor Vilmos vagy Cserhádi Éva regényeihez képest, amelyek egyik fajsúlyos eleme a múlt szociografikus rekonstrukciója, Zajácz elbeszéléseinek egyik jellegzetes szövegszervező eljárása – ahogyan arról szót is ejtettünk – a leíró szekvenciák rövidsége.²⁹ Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Zajácz Balaton-regényei ne lennének képesek társadalmi kérdéseket problematizálni.

as being of the past.” Katharina NIEMEYER, *A theoretical approach to vintage: From oenology to media*, European Journal of Media Studies 2015, 4 (2), 85–102, 91.

²⁹ Az összehasonlítás nem értékítéletet jelent, hanem a műfaji választásokból adódó poétikai eljárásokra történő rámutatást: Kondor esetében a *hard-boiled*, Cserhádi esetében a társadalmi problémákra reflektáló krimi, Zajácz esetében pedig mindenekelőtt a *storytelling*en alapuló krimi műfaji kódjainak dominanciáját látjuk.

Így érünk vissza a geopolitikai kérdésekhez – egy másik szinten. Mint láttuk, a regények mindegyike a Kelet és a Nyugat közötti határ porózusságára reflektál. Magyarország a másság megtapasztalásán keresztül szembesül önmagával, a szereplők történeteiben keresztül a regények arra is keresik a választ, hová tartozik az ország. A nyugati demokráciákhoz képest Magyarország szabadságdeficitben szenved, ám a szovjet rendőrnő végül kénytelen belátni, hogy itt valóban nagyobb bőség és nagyobb szabadság van, mint otthonában. A balatoni történeteken keresztül a regények nem csupán geopolitikai problémákat reprezentálnak, hanem – bizonyos értelemben – állást is foglalnak. Azzal, hogy hangsúlyosan reflektálnak a korabeli fogyasztási kultúrára, hogy a Balaton-reprezentáció életmódajánlatként is funkcionál, illetve hogy az első regény Tihany-reprezentációjának nem csupán a régmúlt, hanem az ország Nyugathoz kötődése szempontjából is jelentősége van, a regények a Nyugat-orientációt erősítik.³⁰ Napjainkban, egy olyan geopolitikai kontextusban, amikor ismét felerősödik a hovatarozás kérdése, és amikor a politikai szándékok inkább a keleti orientációt propagálják, a regénysorozat állásfoglalása – jóllehet hatása nyilvánvalóan korlátozott – szimptomatikus lehet.

³⁰ Érdekes egybeesés, hogy Kondor Vilmos 2022-ben induló *Második magyar köztársaság* című alternatív történelmi regénysorozata más módon, de végeredményben hasonló kérdést, Magyarország hovatarozását problematizálja.

Horváth Csaba

A valószínűség reménye

(Az erkölcs mint sejtés
András László *A vörös korona* című regényében)*

A rejtélyesnek látszó bűncselekmény logikus megoldását elbeszélő bűnügyi regény kialakulása óta elsősorban a 19. századi pozitívizmus optimizmusára épült. A szakirodalom a klasszikus krimitől a hard-boiled vagy noir verzióig át a társadalomrajz hagyományába illeszkedő bűnügyi regényig vagy a posztmodern intellektuális játékáig számos korszakot és alfajt különít el, de a műfaj a világ megismerhetőségének s így felderíthetőségének gondolatával alapvetően mindig azonosult. Dupin a romantika kliséinek mintapéldánya lehetne, de ugyanúgy a logika alapján deríti ki a legbonyolultabb ügyeket is, ahogyan Sherlock Holmes, Conan Doyle külön hőse is a természetfölöttinek, megmagyarázhatatlannak tűnő bűncselekményeket demisztifikálva ad logikus választ. És távoli párhuzamként abban sem lehetünk biztosak, hogy Porfirij kezében ne lenne jogi bizonyíték Raszkolnyikov ellen, miközben Dosztojevszkij egyértelműen a jó és a rossz etikai harcára és a lélektanra helyezi a *Bűn és bűnhődés* hangsúlyát.

Az igazság relatív voltának tudatosítása, sőt az igazság és a jog összeegyeztethetlensége már Conan Doyle *Az apátsági major* című novellájában is megjelenik, amikor Holmes és Watson a bíróság kompetenciáját vindikálva maguknak ítéletet hoznak a jogilag bűnös, erkölcsileg viszont felmenthető főhősről. Inkább engedelmeskednek saját igazságérzetüknek, mint Anglia törvényeinek. A műfaj talán legismertebb példája a *Gyilkosság az Orient expresszen*, ahol Agatha Christie Poirot-ja nem csekély lelkifurdalással, de hasonló okokból elengedi a gyilkosokat.

Az amerikai hard-boiled krimik már alapvető szkepszissel szemlélik a jog és az igazság összefüggéseit. Hőseiknek egyre inkább azzal kell szembenézniük, hogy a bűncselekményeket felderíthetik ugyan, de a bűnt nem győzhetik le. A bűnös leleplezésének motívuma a szövegek végén már nem a megbomlott világrend helyreállításának az igényét – vagy illúzióját – hordozza, inkább pusztán műfaji kellékké válik, s így sem az eredményesség illúziója, sem a közösség éthosza nem hajtja őket. Ahogyan maga Chandler fejt ki egy teoretikus írásában: „A tettesnek bűnhődnie

* A tanulmány első megjelenése: HORVÁTH Csaba, *A valószínűség reménye*, Partitúra, 2022/1, 95–104.

kell. Mindegy hogyan, nem fontos, hogy a bíróság előtt. Ennek, bármit is mond a közvélemény, nincs köze a morálhoz. Ez a műfaj logikus alkotórésze.”²

S ahogyan a műfaj egyre problematikusabbá teszi az igazság éthoszáét, úgy lesz egyre kérdésesebb a világ megérthetőségének logikai vetülete. Az egyre fontosabb szerephez jutó félreértés, a világ félreinterpretálása az erkölcsi ambivalencia párhuzamának is tekinthető.

Ráadásul ahogyan a műfaj szabályait a többi epikus forma is átveszi, úgy terjednek el a szálat elvárhatóságát az információk megbízhatatlanságával felváltó bűnügyi történetek. Borges iskolát teremt azzal, hogy bűnügyi novelláinak cselekményébe és így az olvasás folyamatába a félreértést, a megértés ellentétét is belekódolja. A bűnügyi regény nyom- és információkereső attitűdjével szemben a bűnügyeket ugyanannyira az intuíciók és a véletlen segítenek megoldani, mint a logika.

Sőt, a megérzések és a magyarázat igénye ugyanannyira segíthetik a megértést, mint a félreértést. Svetlana Boym szerint az összeesküvés és az elbeszélő szöveg terminusai átfedik egymást, mivel mindkét esetben cselekményekről és cselvetésekről folyik a beszéd.³ Cikke szerint a cselekményt konstruáló értelmezés, a Roland Barthes által „a jelentésadás szenvedélyének” nevezett olvasat az értelmezések sokszerűségében lakozik, a vizsgált szövegek arra nyújtanak példát, amikor a „jelentésadás szenvedélye” a jelentésadás ellen fordul. Borges egyik legismertebb novellájában, *A halál és az irányítás*ben (1944) a szövevényes bűncselekményeket feltételező nyomozó túlzott spekulációja nem pusztán a rendőri munkát viszi félre, de egyben a rendőrtiszt halálához is vezet. Umberto Eco 1988-as regénye, *A Foucault-inga* is ezt a hamis értelemadást modellezi: „És hiába mondom, hogy térképek márpedig nincsenek, nekik az a térkép csak azért is kell majd.”⁴

András Lászlónak a Kalligramnál 2021-ben megjelent *A vörös korona* című regényében⁵ a világ működése már nem közelíthető meg jobban a sejtésnél. Sőt, a műfaj szabályai szerint a nyomozás során igazolódó vagy elvetendő feltételezések egyben a jó és a rossz megítélésre is rávetülnek. S ha a bűn fogalma sem vehető minden helyzetben bizonyosnak, akkor a létezés erkölcsi alapvetései is csupán a valószínűségeken alapuló sejtések lehetnek.

A több felvázolt cselekményszál közül András regényében is a leginkább váratlan vezet el a megfejtéshez, ám annyi valószínű indítékot és elkövetőt sorakoztat fel a szöveg, hogy a valószínűségek kioltják egymást. Sőt, maga a valószínűség fogalma lesz az értelmezés fókuszában.

² Raymond CHANDLER, *A gyilkolás egyszerű művészete*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-gyilkolas-egyszeru-muveszete-1949> [Letöltés: 2025. május 2.]

³ Svetlana BOYM, *Az összeesküvéselemletek és az irodalmi erkölcsiség: Umberto Eco, Danilo Kis és A Cion Bölcséinek Jegyzőkönyve*, ford. ÜLKEY Zoltán, https://docplayer.hu/11997391-Az-osszeeskuveselemletek-es-az-irodalmi-erkolcsiseg-umberto-eco-danilo-kis-es-a-cion-bolcseinek-jegyzokonyve.html#show_full_text [Letöltés: 2025. május 2.]

⁴ Umberto ECO, *A Foucault-inga*, ford. BARNA Imre, Budapest, Európa, 1994, 492.

⁵ ANDRÁS László, *A vörös korona*, Budapest, Kalligram, 2021.

Egy nagyváros melletti kisvárosban bűncselekmény történik, és *sejthetjük*, hogy a megoldás napjaink Magyarországnak tipikus történeteit *valószínűsíti*. Egy pitiáner család lenne az ok? A helyi kocsmá alkalmazottjai a tulajdonost megkároosítva saját alkoholkészletüket árulják, s ők teszik zsebre a hasznót. A gyilkosság gyűlölet-bűncselekmény is lehet, mert a két csaló pincér egy homoszexuális párt alkot. *Valószínűleg* köze lehet a gyilkossághoz a kisvárosi politikának is, a helyi és az országos politikai elit közös, mert az EU-s pénzek szervezett elcsikkasztására alapozott környezetvédelmi-gazdasági csalása is az. És felmerül a féltékenységből elkövetett gyilkosság, de a rendszerváltás múltjában gyökerező családi-titkosszolgálati történet valószínűsége sem zárható ki. A cselekmény előrehaladtával ráadásul a bűncselekménytípusok valószínűsége a hullák számával egyenes arányban növekszik.

A történet nyomozója, Harmath Endre egyrészt hivatalnok, hiszen az ember- és eszközhiánnyal küzdő magyar rendőrség tisztje, másrészt azonban tévésorozathős is lehetne: az FBI képezte ki profilozónak Amerikában, s bár folyamatosan lúzernek mutatja magát, minden kényes helyzetből gyakorlatlan vágja ki magát. Elsősorban azonban értelmiségi, aki akár olvashatná is a regényt, hiszen otthonosan mozognak annak asszociációs és intertextuális utalásai között. *A vörös korona* párbeszédei említik Őze Lajos híres monológját a *Megáll az időből* – „aki kérdez, az faggat, mert őt is faggatják”⁶ – s ezzel a gyilkosság lehetséges okai közül a magyar múltban megbúvó indíték tűnik a legvalószínűbbnek. Szóba kerül Camus harmadik regénye, *A bukás* is, ez inkább a személyes okból elkövetett bűncselekményt sejteti: „ez nekem is afféle vezeklés”⁷. A Rilkére tett utalás („változtasd meg élted, mondja egy kolléga, de ugyanez a kolléga más helyütt meg azt mondja, akinek nincs háza, nem épít, de ez utóbbit nem gondolja a nagytiszteletű úr, mindössze megtörténik vele.”⁸), illetve az a lehetőség, hogy a *Műveleti terület* szalag feliratát akár *Művészeti fesztiválnak* is lehetne olvasni, a regény szépirodalmi allúzióit erősíti. A bűncselekmény így nem a szociológiai-logikai, hanem az egzisztenciális-ontológiai világmodell felől lenne megérthető. Ezt a valószínűséget erősíti, hogy a nyomozó mindent elkövet, „hogy helyre tudja tolni a kizökkent időt”⁹.

Harmath Endre azonban elsősorban „néhai matematikus” is, sőt saját bevallása szerint a „néhai legalább olyan fontos, mint a matematikus”¹⁰. Etikái-lélektani okokból végül nem futotta be a matematikusi pályát. A rendszerváltás előtt az elhárításnál lett kódfejtő: dekódolni akar, azaz egy ismeretlen jelrendszert szeretne ismertté és így érthetővé tenni. A kódfejtőt éppen a valószínűségi számítás segíti a munkájában,

⁶ *Uo.*, 20.

⁷ *Uo.*, 22.

⁸ *Uo.*, 190.

⁹ *Uo.*, 343.

¹⁰ *Uo.*, 12.

sőt az információelmélet maga is részben az algebrai kódoláselméleten, részben a Shannon-féle valószínűségszámításon alapul.

Hősünk a rendszerváltás után rendőrnymozó lesz, immár a világosabb oldalon, de sötét múlttal. És a kettő nem választható el egymástól: „Egy matematikus, aki ügynök, vagy egy ügynök, aki matematikus? Valahogy nem fért össze a kettő.”¹¹

A *vörös korona* a rendszerváltásra visszatekintő szál alapján felvillantja a félmúlt történelmi regényének és az arra épülő politikai kriminek a lehetőségét, bár a krimi szabályai szerint ennek a történetszálnak a regény végéig háttérbe kell szorulnia. Ráadásul András László a krimi műfaji sajátosságait ironikusan megőrizve s ezzel éppen ki is üresítve mutatja meg a múlttal való szembenézés elmaszatólását. A magyar krimiben a német Wende-roman helyett a személyes és a közéleti szálat a bosszúdrámával ötvöző s így a tragédia felé elmozdító olvasat szinte mellékes marad. S amikor a regény végén kiderül, hogy mindennek egy generációval korábbi, a nyolcvanas évek hatalommal és ellenzékkal összefüggő története áll a középpontban, ez sokkal inkább a műfaji szabályok automatizmusát, mint a valódi erkölcsi jóvátételt hordozza. Az igazságtétel helyett csupán annak az emléke jelenik meg, s a bosszú is csak egy kiüresedett narratív forma továbbélése lehet.

Ahogy egy párbeszédben elhangzik, „nem vesz elő csak úgy minden ok nélkül harmincéves történeteket az ember. [...] Ha nem sikerült akkor, lendületből, már nem is fog soha.”¹² Ahogyan a 20. század másik totalitárius diktatúrája, a fasizmus kapcsán Sylvie Germain idézi Aharon Applefeldet a *Magnus* mottójában: „amit nem mondtak ki ott és akkor, a későbbiekben szükségszerűen fikció lesz belőle.”¹³

András László regényében két párhuzamos szálon fut a krimi jelene és a rendszerváltás elvesztegetett múltja: „Harmath agyán ekkor átvillant egy sejtés. [...] akármit is lát itt, mindennek két értelme van. Egy itt és most, amit konkrétan jelent, és egy a múltban. Egyszerre zajlik két történet. Egy régi és egy új. De mielőtt ebből a sejtésből bizonyosság lett volna, megszólalt a telefonja, és az iménti gondolat elillant.”¹⁴

Az igazságot a narratív struktúra szabályai ugyanannyira vagy még jobban alakítják, mint a bennük foglalt tények. Sőt, mintha a struktúrák rendező erejére ugyanolyan ontológiai igénye lenne az embernek, mint az azokban megmutatkozó magyarázatokra: „Ön kedveli a válaszokat, ha jól látom. Ha értelme van a dolgoknak. Pedig azt legtöbbször csak mi tulajdonítjuk nekik, nem bírván az értelmetlenségből fakadó feszültséget.”¹⁵

¹¹ *Uo.*, 18.

¹² *Uo.*, 19.

¹³ Sylvie GERMAIN, *Magnus*, ford. NAGY Viktória, Budapest, Helikon, 2012, 5.

¹⁴ ANDRÁS, *i. m.*, 303.

¹⁵ *Uo.*, 20.

A vörös korona krimiként egy bűnügy történetét és annak megoldását nyújtja át az olvasónak. Ám a legkomolyabb kérdése nem az, mennyire bizonyosan deríthető fel egy bűnügy, sokkal inkább az, mennyire lehet a világban eligazodni és létezni a valószínűségek alapján.

S ez a leginkább fundamentális kérdésekre is igaz. A könyv mottóul választott Pilinszky-idézete¹⁶ mellett a szöveg többször is utal a teremtésre, sőt kezdősoraival magára a Teremtés könyvére: „Isten lelke lebegett a vizek fölött, a vízen pedig egy női holttest piros orkáncabátban, farmerban és edzőcipőben.”¹⁷ De máshol is találunk hasonló példát: „Olyan volt, mintha a víz fölött lebegne az ég közepén, mint Isten lelke, és még világosság is volt, és annak ellenére, hogy a gyomrát szorította a görcs, azt érezte, hogy nagyon megérte.”¹⁸ Sőt, még a hétköznapi reggelek kapcsán is a teremtett világ monotonitása merül fel, megkérdőjelezve a teremtést: „Nem is lenne rossz, de jó sem, semmilyen nem lenne, egyszerűen csak nem világosodna tovább az ég, ő meg nem venné föl a fekete fehéreneműt, és nem indulna el a fürdőszobába meginni az első pohár vizet, nem kapcsolná be a teafőzőt és a szendvicssütőt, nem ballagna vissza ablakot nyitni”.¹⁹

Sőt, a teremtés értelmet ad és értelmezés tárgya lesz egyszerre: „Figyelje meg, hogyan gondolkodnak az emberek! A világ teremtéséről, például. Sokkal többször vitatkoznak azon, ki csinálta, mint azon, hogy miért. Hiba. Először mindig azzal találkozunk, mi történt. Ezt vizsgáljuk, közben egyre többet tudunk meg a hogyanról. A harmadik, pontosabban az első igazi kérdés tehát nem a ki, hanem a miért. Ami mindjárt két dolgot is rejthet magában. Egy okot és egy célt.”²⁰

A fenti mondatban nem csupán a felszínen érinti egymást a heideggeri „Warum” és a wittgensteini nyelvfilozófia. A szövegben a megismerhetőség végtelensége és a tudás befejezhetetlensége is felbukkan: „Minden kérdés mögött egy újabb kérdés. Nincs jó válasz, csak saját válasz. Mindenki nyomoz, mindenki más részét látja a világnak.”²¹

A fenti mondatok *A vörös korona* esetében egyensúlyt biztosítanak a posztmodern disszemináció és a krimi műfaji szabályaiból eredő koherens cselekmény igénye között. Sőt, a regény elején kataforaként ismertetett Harmath-féle sejtés a megismerés és a megértés szükségszerűen történetté összeálló struktúrái kapcsán arra is rákérdez, hogy a tapasztalaton nyugvó valószínűség vajon mindig érvényes-e, azaz mennyire lehet a szabályszerűség ismétlődésének valószínűségében megbízni.

¹⁶ „Itthon vagyok. Engedd, hogy lepihenjek és meggömbülve elaludjak végre.”

¹⁷ ANDRÁS, i. m., 9.

¹⁸ *Uo.*, 53.

¹⁹ *Uo.*, 186.

²⁰ *Uo.*, 237.

²¹ *Uo.*, 101.

„Mindannyian hiszünk a valószínűségeinkben”²² – mondja a szöveg. És valóban, az emberek többsége azokat a narratív struktúrákat preferálja, melyek a számára leginkább valószínű világot építik fel. Ezt mutatják a bűncselekmények megértésre kreált történetek, amelyekkel a helyiek a számukra leginkább elfogadható verziót egyben a legvalószínűbbé is teszik:

Ritkaság, hogy a hivatalos változat ennyire hasonlítson a nép szája íze szerintire. De ezúttal ez volt a helyzet. Többfordulós szerelmi dráma. A feleség szeretője megöli a férj szeretőjét. Bosszúból. A férj megöli a feleség szeretőjét. Bosszúból. A feleség szeretőjének titkos szeretője öngyilkos lesz. Bánatában. Meghaltak még: Palkó, hajléktan, Farkas Jakab János, lelkész. Főbányai betöréses rablásról nem esett szó. Volt egy-két újságíró, aki megpróbálta belevenni azt is, de így is annyira bonyolult volt a sztori, hogy a szerkesztő kihúzta, mert fogaszthatatlanul soknak találta az információ mennyiségét. „Szorítkozzunk a lényegre, jó?”²³

De a gyilkosság előtti, átlagos napok magyarázata is hasonlóan történik: „Igen, Karcsi fönn járt a tónál reggel, már megint tökrészeg ez az ember, szegény Klára meg az a két aranyos gyerek, édes istenem, na, azok is megérik a pénzüket, az apjuk vére, különösen a nagyobbik, a lány, az a hogyishívják.”²⁴

A filozófus hajlamú exmatematikus nyomozó, Harmath viszont úgy kreál történeteket, hogy közben a megértés matematikai és filozófiai struktúráit vizsgálva reflektál is azokra. És ezért indul ki abból, hogy ő nem tud, hanem sejt. S a sejtéssel a nyomozás elbeszélésének műfaji és a megértés filozófiai eldönthetetlen kérdésénél vagyunk: vajon a tények irányítják a sejtést, vagy a sejtés találja meg a tényekben saját igazolását?

A sejtés matematikai fogalomként a tétellé válás előtti állapot. A matematikai logika eszközeivel formálisan nem bizonyítható, mégis erősen valószínű állítás. S mivel a matematikában nem lehet minden sejtést egyértelműen igazolni vagy cáfolni, a regény elején említett Harmath-féle sejtés a megismerés valószínűségére, nem pedig a bizonyosságra vonatkozik.

A regény nyomozója fiatal matematikusként azt vizsgálta, hogy „a baráti szám-párok mindkét tagja egyszerre páros vagy egyszerre páratlan”.²⁵ A fiatal pályaelhagyó matematikus életében a barátságos számokról szóló kutatásokat – miszerint az egyik szám osztóinak összege megegyezik a másik számmal, és fordítva – a tökéletes

²² *Uo.*, 15.

²³ *Uo.*, 326.

²⁴ *Uo.*, 149.

²⁵ *Uo.*, 14.

számokkal való foglalatосkodás követte, s érdeklődése végül a kevésbé tökéletes barátságos számok felé haladt tovább.

Barátságos, tökéletes, kevésbé tökéletes, de barátságos. Ezek a jelzők a nyomozóra és az általa vágyott világra is ráillenek: „továbléptem azok felé a barátságos számok felé, amelyek kevésbé tökéletesek, de jobban megfelelnek az alkatomnak, amelyet barátságosnak, barátkozásnak mondhatok, és, azt hiszem, ebben ön is megerősíthet, és hát már fiatalon ilyen voltam, azóta ez nem sokat változott.”²⁶

Hősünk matematikusi karrierje azért törik meg, mert a bizonyosság hiányával nem képes megbirkózni. Amikor Harmath megírja Erdős Pálnak – egyébként Erdős beemelése a regénybe a szerző egyik legjobb ötlete –, hogy nem bírja a bizonyosság hiányát elviselni, s ez nem bizonyításra sarkallja, hanem kétségbe ejti, a jeles matematikus egy táviratot küld mindössze, amelyben szakmailag temeti el tanítványát: „Tragikusan korai halála mélyen megrendített. Együttérzésemre ne számíton.”²⁷

Erdős Pál visszautasítása annak szól, hogy Harmath a kétségei miatt kilépett a tudomány paradigmáiból, és érzelmileg viszonyult egy tisztán logikai problémához. A nagy matematikus úgy viselkedik a fiatal tanítvánnyal, ahogyan majd Harmath fog azokkal az emberekkel, akiknek a világ kohéziójára irányuló vágyát képtelen lesz megérteni: „Haragudtam az emberekre és a jól formált valószínűségeikre, amiket bizonyosságnak hisznek. [...] Abban találtam meg az új célokat, hogy bebizonyítsam az embereknek: nincs bizonyosság.”²⁸

A tétellé még ki nem kristályosodott sejtés mint modell egyszerre érvényes a világ matematikai és etikai szabályaira. Harmath a valószínűségszámítás matematikai tudományán alapuló elméletének számunkra két fontos vetülete is van. Az egyik a szerencsejátékok modellezése: a játék, a lehetőség, az elképzelhetőség az irodalom és a posztmodern gondolkodás területén kiemelt fontosságúak.²⁹ A másik pedig az emberi gondolkodás leginkább fundamentális kérdéseire kapott biztos válaszok esetlegessége vagy bizonyossága. S ezt a két területet Pascal személye és munkássága köti össze.

Blaise Pascal nem csupán az európai filozófia egyik meghatározó gondolkodója, Kant és Nietzsche előfutára, de az egzisztencializmus olyan képviselőivel is kapcsolatba lehet hozni, mint Kierkegaard, Heidegger, Sartre vagy Camus. Ugyanakkor a modern valószínűségszámítás elméletének kezdetét is Fermat és Pascal egyik levelében szokás kijelölni.

Ezért érdekes számunkra, vajon összefügghet-e a játékelméletben megfogalmazott valószínűség a világ megismerhetőségével, illetve a fundamentális létkérdésekre adható válaszok bizonyosságával.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 15.

²⁸ Uo., 16.

²⁹ Lásd: SZABÓ Gábor, *A valószínűség interpretációi*, Budapest, Typotex, 2013.

András László bűnügyi regényében ez a problémahalmaz a megismerhetőség gyakorlati és ontológiai szintjein egyaránt megjelenik. *A vörös korona* első szinten arra kérdez rá, hogyan lehet a bűncselekmény felderítéséhez szükséges sejtéseket egy tétel bizonyosságával felruházni egy olyan világban, melynek éppen a bizonytalanság és a véletlenszerűség a legfontosabb attribútuma. Második szinten a félmúlt és a jelen etikai kérdései kapcsán felmerülő igazság, a szembenézés vagy a bosszú egyaránt a bizonyosság hiánya felől jelennek meg a szövegben. S legvégül ezt a kettőt összekapcsolva azt vizsgálja a könyv, hogy a logikai kiismerhetetlenségek és az erkölcsi bizonyosság hiánya ellenére miért lehet egy megismerhető és etikus világ *sejtését tételnek* elfogadni, illetve hogyan képes az ember a létezés fenti bizonytalanságait elviselni.

A valószínűségek a regény leginkább kiszámítható pillanataiban sem vehetőek biztosra. A műfaji szabályoknak megfelelően akciódús utolsó jelenetben Harmath nem tudja megsaccolni, hány töltény maradt ellenfele pisztolyában: „Egy golyó van a tárban, vagy egy sem. Nem mindegy.”³⁰ S mivel a jó és a rossz egzakt fogalma is kérdéses lett, a kisváros rejtett erővonalait s így a bűncselekmény mozgatórugóit sem lehet feltérképezni: „nem olyan kis rózsaszín sütemény ez a városka, mint gondolná első látásra”.³¹

S az utolsó pillanatban újra elhangzik a regény mottója. A Pilinszky-idézet³² ontológiai sejtésként, de nem bizonyossággként fogalmazza meg a hazatérés vágyát: „Itthon vagyok. Engedd, hogy lepihenjek” (*A pokol hetedik köre*). A már idézett Rilke-sor hangsúlyos szerepeltetése ugyanis éppen a tétel általános érvényét vonja vissza: „Akinék nincs, már nem épít házat.”

Pascal szerint a gondolkodás csak megalapozza, de nem bizonyíthatja a vallási igazságokat. Bár az ember tudásra vágyik, ez a tudás sohasem lehet teljes, miközben az ember méltóságát éppen a gondolkodás, sőt a bukás lehetőségének a valószínűsége adja. A gondolkodó ember nem lehet biztos az értelmezői struktúráinak megkérdőjelezhetetlenségében, sőt még a legalapvetőbb paradigmákat is csak a sejtés, de nem a tétel szintjén fogalmazhatja meg. Jól mutatja ezt, hogy a *Gondolatok* egyik töredéke a szerencsejáték nyerési valószínűségét és Isten létezésének bizonyosságát állítja párhuzamba:

Mérlegeljük, mit nyerhet vagy veszíthet, ha feje, vagyis arra fogad, hogy van Isten. [...] ha nyer, mindent megnyer; ha veszít, semmit sem veszít. Fogadjon hát habozás nélkül arra, hogy van [...] ha kénytelenek vagyunk

³⁰ ANDRÁS, *i. m.*, 348.

³¹ *Uo.*, 180.

³² PILINSZKY János: *A pokol hetedik köre* = Uő, *Szálkák*, <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00001/pilinszky00116/pilinszky00116.html>. [Letöltés: 2025. május 2.] Első megjelenés: *Új Írás*, 1971/12, 58.

játszani, akkor nem szabad az ész nevében ragaszkodnunk az élethez, ahelyett hogy inkább kockára tennők a végtelen nyereségért, amely éppúgy bekövetkezhet, mint a semmi elvesztése.

Minden játékos biztosan kockáztat a bizonytalan nyerésért; és bár biztosan kockáztatja a végest, hogy ha bizonytalanul is, de megnyerhesse a végest, mégsem vét az észszerűség ellen. Nincsen ugyanis végtelen távolság a kockáztatás bizonyossága és a nyerés bizonytalansága között; [...] Végtelenség tulajdonképpen a nyerés bizonyossága és a vesztes bizonyosság között van. De a nyerés bizonytalansága a várható nyereség és veszteség esélyeinek megfelelően arányos a kockázat bizonyosságával.³³

A filozófus Pascal nem pusztán szembeállítja egymással az észérveken és a belső sugallaton alapuló gondolkodást. A valószínűséget és a sejtést – mondaná a matematikus Pascal. S ez a töredék egyben azt is megelőlegezi, hogy: csak nyerhetünk, ha úgy teszünk, mintha létezne Isten, felruházza ezáltal a létet az általa képviselt értelemmel és értékkel.

Pascal és Kant bizonyosságot szeretnének. Ám háromszáz évvel a francia és százötven évvel a német filozófus után Camus a bizonyosság lehetősége helyett már csak a bizonytalanságot konstatálhatja. Tarrou kérdése a *Pestisben* közel van a bűnügyi regénynek a tanulmány elején érintett műfaji problémájához: „Lehetséges-e, hogy az ember szent legyen Isten nélkül, ez jelenleg az egyedüli konkrét probléma, ami érdek.”³⁴

Isten a modernitás kezdetén nagy valószínűségű sejtéssé változott. A modernitás végén, Camus-nél már a hiánya fogalmazódik meg tételként, miközben a szentségben megnyilvánuló értékek sejtése mégis megmarad. Ám ha a jó és a rossz fogalmai legfeljebb a valószínűség alapján osztályozhatóak, és nem lehetnek egzakt kategóriák, a sejtésük egyben a bizonytalanságot is magában foglalja.

András László *A vörös korona* című regényében az utolsó mondat Kantra utal. Ám a „csillagos ég felettem és az erkölcsi törvény bennem” éjszakai képe itt egyneműen boldog, világos, nappali látványra vált: „– Utánanézttem, mi is az a Harmath-féle sejtés. Szép gondolat. És valószínűleg igaz. Csak be kellene bizonyítani. És ültek tovább a vakító tavaszi napsütésben a fölöttük húzódó halványkék alatt.”³⁵

³³ Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÖDÖR László, Szeged, Szukits, 1996, 64.

³⁴ Albert CAMUS, *A pestis*, ford. GYÖRÝ János = Uő, *Albert Camus regényei*, Budapest, Európa, 1970, 311.

³⁵ ANDRÁS, *i. m.*, 350.

IV.

„E fölosztott föld körül...”

—

Világ – krimi – irodalom

Ritz Szilvia

A titok mint a kortárs regény szervezőeleme. Két osztrák példa*

1. Bevezető

A bűnügyi irodalommal foglalkozó nemzetközi szakirodalom egyre gyarapodó tömege egyértelműen bizonyítja, hogy a krimire ma már nem feltétlenül csak mint a sémairodalom egyik műfajára tekintünk, hanem számos példát láthatunk arra is, hogy a bűnügyi regények olyan esztétikai többlettel rendelkeznek, amely irodalmi értéket kölcsönöz nekik. Azonban nem csak az tarthat számít tudományos érdeklődésre, hogy hogyan irodalmiasul a krimi, miben áll a műfaj befogadó jellege, és milyen elemeket kölcsönöz az úgynevezett magas irodalomból, hanem ennek fordítottja is. A kortárs osztrák regénytermés rávilágít arra, hogy nemcsak a krimi igyekszik feljebb kerülni a műfaji ranglétrán azáltal, hogy távolodik sémairodalmi jellegétől, hanem ezzel párhuzamosan a szépirodalomban is tapasztalható egy elmozdulás a krimi könnyűnek tartott műfaja felé.

Utóbbi nem teljesen új jelenség, hiszen voltak már a huszadik század második felében is osztrák kísérletek arra, hogy egy kényes témához, a nemzetiszocialista múlt irodalmi feldolgozásához a krimi felől közelítsenek. Peter Handke, Gerhard Roth vagy éppen Elfriede Jelinek is használta a krimit. Roth több regénye is a krimi sémáján alapul. Marieke Krajenbrink megállapítja, hogy az 1960-as és 1970-es években kísérletező írók, mint Peter Handke és Gerhard Roth azáltal dekonstruálták a krimit, hogy felborították a műfaj konvencióit, szembementek az olvasói várakozással, és labirintusszerű szövegeket alkottak, melyekben nem működnek a jelentésalkotás és -felfedezés szabályai.¹ Az osztrák irodalomra oly jellemző érzékenység a nyelv iránt, amint ezt Krajenbrink is kiemeli: „kifejezett érzékenység a nyelv iránt, reflektálva annak regionális sokszínűségére, érzékelésünket formáló képességére és reprezentációs korlátaira – összhangban az osztrák irodalommal és a Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus és Hugo von Hofmannsthal által példázott nyelvfilozófiai hagyományokkal”,² a krimiben is tetten érhető. A műfaj

* A tanulmány itt jelenik meg először.

¹ Marieke KRAJENBRINK, *Austrian Crime Fiction: Experimentation, Critical Memory and Humour = Crime Fiction in German: Der Krimi*, szerk. Katharina HALL, Cardiff, University of Wales Press, 51–67, 54.

² „a marked sensibility for language, reflecting on its regional diversity, its ability to shape our perceptions and its representational limitations – in keeping with Austrian literature and traditions of language philosophy exemplified by Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus and Hugo von Hofmannsthal”. *Uo.*, 51–52.

számára különösen izgalmas lehetőség a nyelvben rejlő többértelműséggel való játék, hiszen a felderítésnél fontos szerepet kapnak az egyes szereplők által elbeszélte történetek, amelyek elterelő vagy elfedő jellege sok esetben nyelvi megformálásukon is múlik.

A kortárs regényirodalom tehát már jó ideje kölcsönöz alapvető struktúrákat és mintákat a bűnügyi irodalomtól, és mozgatja, építi be ezeket kreatívan úgy, hogy közben túllép a populáris műfaj sematikus határain. A következőkben azt vizsgálom, hogyan válik szervező erővé a bűnügyi irodalom kulcsfontosságú eleme, a titok, két, nemrégiben megjelent, kriminek nem igazán nevezhető regényben. Raphaella Edelbauer 2019-es *Das flüssige Land* és Eva Menasse 2021-es *Dunkelblum* című, magyarra eddig még le nem fordított regénye is a fenti mintát követi, amennyiben mindkét mű egy-egy titok köré épül, amely az elhallgatott, náci múltba vezet vissza. A cselekmények helyszíne két osztrák kisváros, ahová a Bécsben élő központi alakok azért utaznak, hogy szüleik halála után temetésükről intézkedjenek, illetve a hagyatékot rendezzék.

A múlthoz kötődő titok miatt a szövegekben kitüntetett szerepet játszik az idő, a múlt és a jelen viszonya rendkívül bonyolult, és a cselekmény előrehaladtával egyre inkább szétválaszthatatlanná válnak az idősíkok. Míg Menasse tradicionálisabb módon és sok iróniával ütközteti, de fonja is össze a múltat a jellel, addig Edelbauer a karkai hagyományt erősíti olykor abszurd helyzetekkel és a központi alak által folyékonynak és kronotopikusnak érzékelt idő- és térbeli határokkal.

Az idővel való foglalatosság a kortárs osztrák irodalom esetében nem választható el a múlt feldolgozásának és az ezzel járó emlékezésnek a kérdéskörétől. A *Das flüssige Land* és a *Dunkelblum* nemcsak a második világháború alatt elkövetett náci bűnökkel konfrontálja az olvasót, hanem – és ez a mozzanat talán még ennél is fontosabb – azokkal a mechanizmusokkal, amelyek az elhallgatást és az eltitkolást működtetik. A regények mélyén lappangó titok és annak kiderítése pedig strukturálisan a bűnügyi regény közelébe helyezi ezeket a szövegeket. A titok jelentőségére mint a kortárs irodalom szervezőerejére Emmanuel Bouju is felhívta a figyelmet tanulmányában, amelyben javaslatot tesz a modern, a posztmodern és a kortárs irodalom kapcsolatának leírására.³ Az általa epimodernnek nevezett irodalomra vonatkozóan hat „érték”, hat jellemzőt állapít meg, amelyek meglátása szerint lefedik a jelenlegi irodalmi tendenciákat.⁴ Ezek

³ Emmanuel BOUJU, *Search for Tomorrow: An Epimodernist Future for Literature*, Dibur Literary Journal 2018/6, 1–8, 5.

⁴ A hat epimodern „érték”: 1. superficiality, nemcsak mint felületesség, hanem mint könnyedség, a mélység láthatóvá tétele a felszínen; 2. secrecy, 1. fent; 3. energy, amely láthatóvá teszi, hogy az írás vagy a reprezentáció mint működtető erő mit tart lehetségesen valósnak. Így megkérdőjelezi/megkérdőjelezheti az összes identitásra vonatkozó meghatározást, hozzárendelést; 4. acceleration, amely új időérzékeléseket állít szembe a felgyorsult idővel, mint például az anakronizmust vagy az alternatív és kontrafaktuális történelmi narratívák esetében az idősíkok keverését, logikus sorrendjük megtörését, felfüggesztését; 5. credit, amely az elbeszélések megbízhatóságát, hitelességét helyezi szembe a diszkreditált intézményekkel, a felesleges diskurzusokkal és a gazdasági egyenlőtlenségekkel; 6. a consistency pedig a posztmodern

közül most csak a másodikat, a titoktartást (*secrecy*) emelem ki, amely az *epi*-előtag „eredet” jelentéséhez kapcsolódik, és jelen kontextusban azért lényeges, mert Bouju szerint ebben a fogalomban kapcsolódik össze a családi és történelmi genealógia az eltűnéssel és árulással, illetve az epigenetikus átalakulással. Utóbbi egy gén információjának egyik generációból a másikba történő átadása, átterülése.

2. Az ingoványos múlt

A művek megjelenésének kronológiáját követve, elsőként Edelbauer művében vizsgálom a titok szerepét. A jelenben játszódó cselekmény főhőse, a tablettafüggő Ruth Schwarz elméleti fizikus, aki az időt, pontosabban az eternalizmust kutatja, amely a múltat, jelent és jövőt téridőszerűen, egyszerre adottnak és reálisnak fogja fel. Éppen habilitációján dolgozik, amikor a rendőrség telefonon értesíti, hogy szülei autóbalesetben életüket veszítették. Ruth, kívánságuk szerint, szülővárosukban, Groß-Einlandban akarja eltemettetni őket. Ő maga még sosem járt ott, de azonnal útra kel. A dolgot nehezíti, hogy azt sem tudja, merrefelé induljon. A város nem szerepel egyetlen térképen vagy nyilvántartásban sem, és Ruth szülei korábbi történetei alapján próbálja betájolni a helyet. Viszontagságos, autóját totálkárossá tevő, napokig tartó, ténylegesen árkon-bokron át vezető útja végén utolsó erővel begurul egy városba, amelyről kiderül, hogy maga Groß-Einland. Hamarosan megtudja, hogy a város azért nem szerepel a hivatalos nyilvántartásokban, mert teljes egészében egy grófnő magántulajdona. Az eredetileg tervezett rövid tartózkodás helyett végül éveket tölt el ott, meglepően hamar beilleszkedik a közösségbe, és szülei múltja után kutatva szembesül a várost övező titokkal.

Groß-Einland úrnője, a rejtélyes Knapp-Korb-Weidenheim grófnő alakja a kafkai hagyományokra utal vissza. Mint Westwest gróf, ő is egy, a város felett trónoló kastélyban él, magához hívja Ruthot, és munkát ajánl neki. Mivel bányászati célból évszázadokkal korábban teljesen koncepciótlanul járatokat és tárnákat vájtak a föld alatt, egy hatalmas lyuk készül beszippantani a várost. Ruth feladata abban áll, hogy kikísérletezzon egy töltőanyagot, amellyel a süllyedés megállítható és a város eltűnése megakadályozható. A grófnő a feltöltést pedig a Robert Musil *Tulajdonságok nélküli ember* című regényéből ismert „párhuzam-hadműveletre” emlékeztető nagyszabású ünnepség keretében kívánja végrehajtani.

A töltőanyag kifejlesztése során Ruth nemcsak Groß-Einland geológiai adottságaival, hanem fokozatosan annak múltjával is megismerkedik. A lakosokkal folytatott

kimerültség és a diszkontinuitás meghaladására irányul, magában foglalva a jelenkor digitális irodalmi és művészeti kultúrájának megnyilatkozási formáit is, mint a többes szerzőséget vagy a transzfikcionalitást. Vö. *uo.*

beszélgetésekből megtudja, hogy szülei hetente jártak vissza Bécsből, mert szülővárosuk és annak lakói második világháborús szerepét kutatták. Ruth akkor fedez fel egy komoly ellentmondást, amikor egy teljesen elhanyagolt emlékművet talál, amelyet a föld alá vezett embereknek állítottak, és amely 43 halottat említ.⁵ Egy nyilvánosan hozzáférhető brosúrából ugyanakkor megtudja, hogy 1945 áprilisában egy nap alatt 800, Mauthausen koncentrációs táborból kivезényelt zsidó kényszermunkást végzett ki benzinjekcióval néhány ór, illetve sokukat élve temettek el. 1200 foglyot pedig erőltetett menetben indítottak vissza a lágerbe, ők útközben haltak meg. A rabokat Groß-Einland földalatti repülőgéppalkatrész-összeszerelő üzemében dolgoztatták, ahol Mauthausen egyik melléktábora működött. Ruth nyomozni kezd, hogy miért ilyen kevés embernek állítottak emléket, és hogyan tudott csupán néhány ór 800 foglyot kivégezni.

A repülőgép-összeszerelő gyár, ahol a kényszermunkások dolgoztak, a Knapp-Korb-Weidenheim család tulajdonában volt. A gyáros elérte, hogy szolgálataiért nemesi címet kapjon, amikor pedig a háború után nyomozás indult a tömegsírok ügyében, ezt megakadályozandó a család szisztematikusan felvásárolt minden olyan területet a városban, amelyre a nyomozás kiterjedt volna. Így gyorsan korlátlan hatalomhoz jutottak, hiszen az egész várost ők birtokolták. A város lakói ugyanis segédkeztek a 800 zsidó megölésében, szinte minden hátsó kertben hantoltak el áldozatokat. Az előzőtt zsidó lakosok házait pedig az SS kifosztotta, és a romokat a többi lakos a városban tátongó lyukba dobta. A grófnő korlátlan hatalomra tett szert a város felvásárlásával, nemcsak anyagi szempontból függtek tőle a lakosok, hanem egyben bűneik felett is uralkodott.

A múlt feltárása ebben a regényben részben archeológiai, részben írott és szóbeli forrásokra alapuló munka. A kettő között metonimikus kapcsolat áll fenn, mert a titok egyszerre létezik elvont és konkrét alakban. A város és a grófi család bűnössége a holttestek formájában a föld alatt rejlik, és irattárakon, illetve elbeszéléseken át vezet hozzá az út. Az irattári anyagokból Ruth megtudja, hogy apai ágon maga is zsidó család sarja, nagyszülei eltűntek, apját is anyja szülei nevelték fel.

Mind Ruth, mind a grófnő története illeszkedik a Bouju által felállított *secrecy* kategóriába, hiszen ezek hiányos, megszakadt és átalakult családtörténetek, amelyekben a mikrotörténelem összekapcsolódik a makrotörténelemmel. Az utód a családtörténetek fragmentáltsága és a történelem csak narrációkban létező, eltérő változatai miatt nem tudja egyértelműen rekonstruálni a múltat. A *secrecy* fogalmához, a megszakadt családtörténetekhez kapcsolódik az is, hogy a feltöltési ünnep előtt a város lakói éjszakánként a lyukba hordják mindazt, amitől szabadulni akarnak. Ruth kiemel néhány bedobott tárgyat, egy elvált pár jegygyűrűit és egy Down-szindrómás fiú képét, akit anyja otthonba adott, és aki néhány évvel ezelőtt ott meg is halt. „Olyan dolgokat dobtak

⁵Vö. Raphaela EDELBAUER, *Das flüssige Land*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2019, 129.

a lyukba, amelyek miatt bűnösnek érezték magukat. Nem csoda, a Groß-Einland-iakat szinte misztikus viszony fűzte a földalathoz, gondoltam, és frusztráltan visszadobtam a skatulyát és zsákot a lyukba. És így elveszett a nyom.”⁶

A sülyledést megállítani hivatott anyag végül elkészül ugyan, de annyira mérgező, hogy a talajban minden életet kiolt. Ha betöltik, mindent, ami a föld alatt van, így a tárgyakat és a holttesteket is, örökre és visszavonhatatlanul körbevesz. Mivel a feltöltés a kollektív felejtéssel egyenértékű, Ruth még a töltőanyag földbe juttatása előtt, az ünnepség megnyitóján, a sajtó jelenlétében nyilvánosságra akarja hozni, amit kiderített a grófnő és a város bűneiről. Hézagos információit a szülei által Bécsbe szállított további dokumentumokkal akarja kiegészíteni, de azok helyén csak üres dossziékat és fehér lapokat találnak a bécsi rokonok. Tehát ez esetben is, csakúgy, mint a föld alá dobott emléktárgyakéban, elvész a nyom. Végül mégsem áll ki a nyilvánosság elé, hanem úgy dönt, a lyukba dobja bizonyítékait, nem várja meg a nagy feltöltést, hanem autójába ül, és titokban elhagyja Groß-Einlandot. Döntését maga előtt azzal indokolja, hogy a feltöltés ünnepe ismerősei számára egy új kezdetet jelent „egy fél évszázad után, amelyre személyes katasztrófák nyomták rá bélyegüket”, ő pedig tönkretenné „az ünnepet, amelynek a közösség képét kellett volna a nyilvánosság előtt helyrebillentenie”.⁷

A múlt teljes feltárása és a bűnösök leleplezése tehát elmarad, csak az olvasó kap némi fogódzót a bűn mibenlétéről. Ha a töltőanyag a föld alá kerül, ami már csak a cselekményen kívül valósulhat meg, az egész város szoborszerűen, élettelenül konzerválódik. Vele konzerválódik bűne is, tehát tovább hordozza múltját, melybe belekövesedik. Ruth, aki az eternalizmus kutatójaként a városba érkezéséig folyamatos jelenben él, Groß-Einlandban konfrontálódik a múlttal, és rájön, hogy az idősíkok egymáshoz kapcsolódását nem lehet kiiktatni. A múlt a jelenben élőkön, a leszármazottakon keresztül jelen van, és hat a jelenben.

A bűnügyi regény struktúrája egyértelműen visszaköszön a *Das flüssige Land*-ban. A középpontban álló bűn és az azt övező titok szervezi a regény cselekményét. A nyomozás és a feltárás folyamata is hangsúlyosan megjelenik archívumi és archeológiai munka formájában. Ugyanakkor hiányzik a bűnügyi irodalomból hagyományosan megszokott nyomozó és a megnyugtató végkifejlet, az igazság kiderítése és nyilvánosságra hozatala, valamint a bűnös, a bűnösök megbüntetése. Ezek az elemek azonban egyáltalán nem idegenek a kortárs krimiől, és szinte kötelezővé váltak az elmúlt húsz, huszonöt év bűnügyi regényeiben. Sorra olvashatjuk azokat a műveket, amelyek éppen a világ rendjének helyreállíthatatlanságát helyezik középpontjukba.⁸ A klasszikus detektívregény

⁶ *Uo.*, 316. (A regényből vett idézeteket saját fordításban közlöm.)

⁷ *Uo.*, 340.

⁸ Erről bővebben: RITZ Szilvia, *A világ helyreállíthatatlansága a kortárs német nyelvű bűnügyi irodalomban*, 2000, 2021/1, 50–79.

sémájával ellentétben az Amerikából induló hard-boiled már lényegesen másképp láttatja a valóságot: a bűnügy felderítése nem jár együtt a rend helyrebillentésével. A regények végén kiderül ugyan a tettes személye, de a társadalom bűnnel való áthatottsága ettől nem enyhül.

3. A sötét múlt

A titoktartás második példában is szervezőelemmé válik. Eva Menasse nagyszabású regénye egy eddig nem teljesen feltárt történelmi bűnt állít a középpontba, de a valós helyet, a burgenlandi Rechnitzet (magyar nevén Rohonc) a fiktív Dunkelblum városkával helyettesíti, és a cselekményt egy másik történelmi pillanatba, az 1989-es osztrák–magyar határnyitás idejébe transzponálja. A történelmi háttér pedig a következő: A második világháború legvégén, 1945. március 24-ről 25-re virradó éjjelen a nácibarát Batthyányné Thyssen-Bornemisza Margit nagyszabású estélyen látta vendégül a helyi SS és a Volksbund tagjait. A mulatozás közben legkevesebb 180 zsidó kényszermunkást lőttek agyon, akiket a birtokon lévő gazdasági épületben, a Kreuzstadlban tartottak fogva. Másnap a külön e célból megkímélt foglyok temették el őket, majd őket is agyonlőtték. Eddig csak az utóbbiak sírjait találták meg, a tömegsírokat mindmáig nem sikerült feltárni. A rohongi mészárlás talán legismertebb irodalmi feldolgozása Elfriede Jelinek *Rechnitz. Der Würgeengel* című drámája.

A nyugatnémet irodalomban elég későn, csak 1980 körül kezdik el a szerzők, ahogyan Achim Saupe fogalmaz, a „retrospektív nyomozási sémát” részben arra használni, hogy nemzetiszocialista bűncselekményeket tárjanak fel, részben arra, hogy ennek társadalmi feltételeit vizsgálják a háború utáni NSZK-ban.⁹ Saupe szerint elterjedt volt az a nézet, hogy a detektívregényre jellemző racionális feltérképezési folyamat a koncentrációs táborokkal szemben csődöt mond, így nem teljesülhet a detektívregény célja, a polgári világ rendjének helyreállítása.¹⁰

Saupe könyvében kitér a történelmi bűnügyi regényre mint a műfaj egyik sajátos formájára. Ebben a detektív a történész vagy a történelmi idő tanújának szerepébe kerül, amikor a múlt eseményei után nyomoz. Teszi ezt kérdésekkel, beszélgetésekkel, olykor reflektálva ezekre, vagy éppen kommentálva a megszerzett információkat.¹¹ Eva Menasse regényének központi alakja ugyanígy, a városka lakóival beszélgetve, kérdéseket feltéve, elbeszéléseket hallgatva próbálja feltárni az 1945-ben történteket.

⁹ Achim SAUPE, *Der Historiker als Detektiv - der Detektiv als Historiker: Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*. Bielefeld, transcript, 2015, 374.

¹⁰ *Uo.*, 376–377.

¹¹ *Vö. uo.*, 463.

Nehéz dolga van, mert egyre kevesebben élnek azok közül, akik valódi információkkal rendelkeznek, éppen azért van ő maga is Dunkelblumban, mert anyja, aki szintén a múlt tisztázásán dolgozott, nemrég meghalt. A tisztánlátást folyamatosan akadályozza emellett a makacs kollektív hallgatás, amely a múltbeli eseményeket övezi.

Eva Menasse regénye többszörösen is a krimi alapvető szerkezeti elemeire támaszkodik. Először, a mű eleve egy valós, megoldatlan történelmi bűntettre épül, melynek tisztázására többször is történt kísérlet, a fő bizonyítékok, a tömegsírok azonban máig nem kerültek elő. Másodszor, a cselekmény során a tömegmészárláson kívül további gyilkosságokat is elkövetnek a háború végén, illetve közvetlenül utána, de a tettest vagy tetteseket ezekben az esetekben sem sikerül azonosítani. Csupán sejtések élnek arra nézve, hogy a kisváros egyik legkegyetlenebb lakója lehetett a bűnös, aki minden politikai rendszert tevőlegesen kiszolgált. Felelősségre azonban már nem vonható, mert a cselekmény idejéhez képest évtizedekkel korábban nyomtalanul eltűnt. Harmadszor, itt is felbukkan a krimiből ismert rejtélyes idegen, akinek kiléte találgatásokra ad okot, de akit nyilvánvaló kötelek fűznek Dunkelblumhoz. Funkciója egyrészt abban áll, hogy az állóvizet felkavarja, másrészt, hogy az őt és családját ért sérelmeket felfedje és a holtakat eltemesse. A titokzatos dr. Gellért sorra járja a burgenlandi falvakat és kisvárosokat, hogy megtalálja a zsidó kényszerszermunkások sírjait, a végére hagyva saját városát, melyet zsidóként az Anschluss után el kellett hagynia. Arra készül, hogy szembesítse a város lakóit az elhallgatott igazsággal.

Az izgalom fenntartásához járulnak hozzá azok a cselekményszálak is, amelyek első látásra friss bűncselekményeknek tűnnek, amelyekről azonban kiderül, hogy a krimiből ismert hamis nyomok, „red herringek”. Ilyen a közösségből kilógó, öntörvényű fiatal tanárnő eltűnése, aki néhány nappal később visszajön, és kiderül, hogy valójában egy Ausztriába szökött keletnémet férfi családtagjait kereste a magyar oldalon, hogy autójában átcsempéssze őket a határon. Mivel az 1945-ös események felidézése nyugtalanságot keltett, a városban mindenki a meggyilkolt kényszerszermunkások utáni kutatással hozza tévesen összefüggésbe az eltűnést.

A regény multiperspektivikus szerkezete miatt az olvasó kis részletekből próbálja összerakni az igazságot. Egy igazság azonban nincs, mert minden érintett számára más-képp jelenik meg az ominózus éjszaka. Kialakul persze egy képünk arról, hogy a részeg vendégek megfogták a házigazda által egy raktárhelyiségbe előre kikészített fegyvereket, és a multság részeként teherautókkal kivitték a zsidó rabokat az erdő szélére, ahol egyenként tarkón lötték őket. Hogy a Hitlerjugend tagjainak kellett segédkezniük a sírok megásásában és a rabok őrzésében. Hogy némelyiküket a bíróság utána börtönbe záratta. Hogy a főkolomposok büntetlenek maradtak. Hogy Thyssen-Bornemisza grófnő és családja időben Svájcba emigrált, ahol azóta is zavartalanul élnek. Hogy a tanúkat megölték vagy megfélemlítették. De a kisváros lakóinak szubjektív emlékei tovább árnyalják ezt a képet. Az évtizedes hallgatásnak és felejtésnek ugyanis számos

egyéb oka is volt. Vannak, akik kényszerből cselekedtek, vannak, akik gyengeségből. Vannak, akik felbujtók voltak, vannak, akik csak beálltak a sorba. Vannak, akik profitáltak a zsidótlantításból, és antiszemiták voltak, vannak, akik csak nem akarták, hogy visszajöjjenek, és visszavegyék ellopott tulajdonukat. Egy erős kapocs összetart mindenkit: senki sem érdekelt abban, hogy fény derüljön annak az éjszakának az eseményeire.

Nemcsak közösségi, hanem generációs probléma is ez. Jellemzően húszas, harmincas éveikben járó fiatalok fáradoznak az igazság kiderítésén. Feltáró munkájuk, hasonlóan Ruth igazságkeresési folyamatához a *Das flüssige Land*-ban, ebben a regényben is archeológiai és archivális, azaz részben konkrét és materiális, amikor egy egyetemistákból álló csoport a lezárt és elvadult zsidó temetőt takarítja ki és újítja fel, részben írásos dokumentumok és szóbeli beszélgetések útján történik. Utóbbi azonban nem hoz egyértelműen pozitív eredményt. A csoport egyik tagja például interjút készít a város egyik megbecsült és nagy informális hatalommal bíró idős polgárával, aki a beszélgetés közben újra hangoztatni kezdi náci meggyőződését. Az interjú közlése után pedig az ügy országos visszhangot kap. Ugyanakkor az is nyilvánvaló az interjúból, hogy az idős férfi elméje már zavart, és képtelen megkülönböztetni a múltat a jelentől, a látványos leleplezés tehát valójában önleleplezés, és nem az interjú készítőjének érdeme.

A teljes kép nem áll össze azok számára sem, akik a regényben elkötelezetten a múltat kutatják. 1989-ben, a cselekmény idején még élnek azok az emberek, akik továbbra is a hallgatást tartják a legjobb megoldásnak. A regény vége is azt sugallja, hogy nem lehet végérvényes igazsághoz jutni, mert a csoport erősebb, mint az egyén lelkiismerete, illetve az egyes ember szörnyen gyenge, szemben a csoporttal, „védtelen, mint a fáról lehullott levél”.¹² Az utolsó mondat – „Das ist nicht das Ende der Geschichte”¹³ – pedig kétértelmű, egyfelől azt jelenti, hogy ez nem a történelem vége, másfelől, hogy ez nem a történet vége. Így nyitva marad, hogy a múlt legalább részleges feltárása milyen további következményekkel jár a városra nézve, de azt is magában hordozza, hogy a múlt a jövőben akár meg is ismétlődhet. A város lakóinak egzisztenciája kibogozhatatlanul összefügg a zsidó vagyon eltulajdonításával, a második és harmadik generáció tagjai, akik sokszor nem is ismerik a családi vagyon eredetét, már sajátjuknak tekintik a házat, a szállodát, a céget vagy a vagyont, amely bűnös úton került szüleik vagy nagyszüleik birtokába. A hallgatás tehát létfontosságú a közösség számára, teljesen áttörni azt szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnik.

¹² Eva MENASSE, *Dunkelblum. Roman*. Köln, Kiepenheuer&Witsch, 2021, 511. (A regényből vett idézeteket saját fordításban közlöm.)

¹³ *Uo.*, 512.

4. Összegzés

Az általam vizsgált két regényben nem professzionális detektívek nyomoznak, hanem a titok felderítésében valamilyen módon személyesen érintett emberek. A szülők, illetve az édesanya halála miatt kényszerülnek arra, hogy áttekintsék, megértsék és rendezzék a szülői hagyatékot, amely nem csak materiális eredetű. Mindkét regényben a szülői házba térnek vissza a felnőtt gyerekek, és ott olyan ellentmondásokra lesznek figyelmesek szüleik halálával kapcsolatban, hogy mindenképpen szükségesnek érzik annak tisztázását. Mindkét esetben a kisváros történelmével kapcsolatos kutatások nyomaira bukkannak, maguk a szülők is a múlt eseményei után nyomoztak, majd hirtelen meghaltak. A gyilkosság feltételezése azonban végül sem itt, sem ott nem igazolódik.

E két osztrák regény, úgy vélem, jól illusztrálja a szépirodalom és a zsánerirodalom közeledését. A krimi struktúrája és a titok mint központi szervezőelem a regény műfajához eleve közel áll, hiszen az izgalom fenntartása és a cselekmény bonyolítása minden regény elengedhetetlen része. Mindkét regény helyszíne egy-egy zárt közösség, melyben bűnöket követtek el, és amelyeket évtizedekig kollektíve titkoltak. A kisvárosok és lakói egyfelől modellezik a vidéki Ausztria viszonyát nemzetiszocialista múltjához, másfelől általánosabb értelemben is modellként szolgálnak az emberi reakciók leírására, amikor a biológiai, anyagi vagy társadalmi érdek ütközik az erkölcs normáival, és felülírja azokat. Az egykori bűn felfedése az idő előrehaladtával nem pusztán a bűn elkövetőjét hozná kilátástalan helyzetbe, hanem a bűn elkövetésében ártatlanokat is magával rántana. Az idő előrehaladtával a bűn és az ártatlanság fogalma egyre relatívabbá válik. A kortárs prózában az igazság töredezettségének megfogalmazása és a helyéből kifordult világ visszaállíthatatlansága tekintetében a szépirodalom és az igényes, esztétikai értékkel bíró bűnügyi regény egyértelmű kölcsönhatásban áll egymással.

Bánki Éva

A „tökéletes város” bűnei
a brazil hard-boiled krimikben*

A mai Brazília területén nem voltak indián magaskultúrák, így a brazil metropoliszoknak nincsenek előzményeik: mondhatni, a „semmiből születtek”. Ráadásul Brazíliában a „helyihez”, a „sajáthoz”, a nyomokban felfedezhető indián kultúrához nagyon sokáig (még a 19. században is!) a bizarrság, a degeneráltság, az elmaradottság bélyege társult. Erre a frusztrációra, erre az öngyarmatosításból eredő feszélyezettségre Gilberto Freyre is gyakran utal az *Udvarház és szolgaszállás* című nagy művében.¹

A kontinensnyi ország első fővárosa, Salvador, a szintén az óceán partján felépült Rio de Janeiro, a jezsuita iskolaközpontból kifejlődött São Paulo amolyan papírvárosok, a nyugat-európai nagyvárosok simulacrumai.

A lassan érlelődő nemzeti büszkeség és a gazdasági szempontok már a 18. században is egy tengerparttól távoli, új főváros megalapítására ösztönöztek.

Egy portugál szolgálatban álló kartográfus térképén már 1751-ben feltűnt egy, a brazil fennsík középpontjába tervezett nagyváros, az *Új Lisszabon*.² Ez az új főváros persze még évszázadokon át utópia maradt. 1922-ben, Epitácio Pessoa elnöksége alatt – csillagászati számításokat is figyelembe véve – lerakták a tervezett főváros alapkövét is,³ José Pessoa marsall pedig meghatározta a főváros pontos helyét, melyet ő a nép vallásos érzületét és misztikus kinyilatkoztatásokat⁴ tekintetbe véve Vera Cruznak akart nevezni.

* A tanulmány átdolgozott változatának megjelenése: BÁNKI ÉVA, *Egy múlt nélküli város emlékezete: Brazília-város a történelem és a kultúra tükrében*, Disegno, 2023/2, 188–199.

¹ Minderről l. BÁNKI ÉVA, „Elevenünkbe vág ez a múltba merülés”: A társadalomleírás esztétikuma: Gilberto Freyre, a szociográfus, Orpheusz Noster, 2014/1, 44–51.

² Riccardo FONTANA, *Francesco Tosi Colombina*, Brasília, Charbel, 2004, 50–51.

³ Az új főváros megalapításáról l. BÁNKI ÉVA, *Szakralitás és kommunista eszmeiség a brazil templomépítészetben*, Orpheusz Noster, 2023/1, 71–83.

⁴ A brazil identitásnak mindig is része volt a messianisztikus küldetéstudat, a spirituális kiválasztottság eszméje. Ez nem csak népi hiedelmekben élt, megalapozói közé tartozott a nagy jezsuita tudós, író, Antônio Vieira is. Az olasz Don Bosco 1883-as látomásában is megjelent a brazil fennsík mint tejjel-mézszel folyó Kánaán, a középpontjában pedig az emberiség új spirituális központja: egy szent város, az új Jeruzsálem. Ráadásul az Amerikát nem ismerő szerzetes meglehetősen pontosan ki is jelölte a brazil Planaltón az új főváros helyét. Ezért is lehetett Brazíliaváros első – nyilván emblematisztnak szánt – épülete az *Ermida dom Bosco*, egy piramis alakú, apró kápolna. És ezért övezheti a szalézi rendet ma is példátlan tisztelet Brazíliában. (Don Bosco Brazília hivatalos védőszentje.) A brazilok Kubitsekhez hasonlóan Don Boscót is városlapítónak tekintik. (Don Bosco álmáról l. még: Tiago

De milyen legyen az új főváros? A „nagy terv”, az emberi együttélés átalakítása a racionális tételrendezés segítségével régóta kísérti az emberiséget. A racionális város-tervezés gyökereit Földényi F. László a reneszánsz individualizmusban véli felfedezni.⁵ Az áttekinthető geometriai rendet tükröző „ideális városok” nem is mind maradtak papírvárosok, többet meg is építettek (Palmanova, Piacenza, Ferrara).⁶ A brazil főváros-alapítás szempontjából nem elhanyagolható körülmény, hogy az „ideális városok” alapításai micsoda lendületet kaptak a két világháború közötti Itáliában.⁷

A 20. századi brazil nemzettudat különleges kapcsolatban áll Rómával és egyáltalán a Római Birodalommal. Brazíliaváros már megalapítása pillanatában Róma és a nyugati kereszténység riválisaként vagy beteljesítőjeként tekintett önmagára. Egyáltalán nem véletlen, hogy a város megalapításának napja éppen Róma születésnapjára esik. „Érdekes, hogy az olasz történelem egyik legnagyobb építettőjének, Mussolininek még eszébe sem jutott magát a templomépítészet is »forradalmasítani« – ez a feladat (kis iróniával) majd a brazil kommunistákra maradt.”⁸

Ám egy új főváros megteremtése egy „ideális városénál” jóval határozottabb kormányzati akaratot igényel. A városfejlődés Nyugat-Európában oly szervesen alakult, hogy itt alig találunk példákat nagyvárosok átköltöztetésére. Velence az egyetlen olasz nagyváros, melynek nincs antik előzménye – és csak azért épült cölöpökre, mert a lovasnomádok ellen másképp nem tudtak védekezni. Pétervár óvárosa is szinte teljes egészében cölöpökre épült, ám ez a nagyváros már teljes egészében egyetlen ember, Nagy Péter akaratát tükrözi.⁹ Uralkodói „intésre” született fővárosokat persze Európán kívül is ismer a történelem. Al-Manszúr kalifa 762-ben egy kis perzsa falu helyén építette fel az új fővárosát, Bagdadot, melynek központja, a Kerek Város joggal tekinthető egyfajta mohamedán „tökéletes városnak”.¹⁰

Bagdad alapítását világalmai szándék, Velencéét katonai kényszer, Pétervárét a felzárkóztatás vágya inspirálta. A brazilok a mindössze negyvenegy hónap alatt megépült Brazíliavárossal nem külső ellenséggel szemben kívántak védekezni, és nem is akartak a „világra ablakot nyitni”. Az ország szívébe telepített fővárossal a brazilok önmagukat szerették volna felfedezni és létrehozni egy európai mintáktól független, Brazília küldetését¹¹

MENDES, *Um sonho profético de Dom Bosco*, Católica. 1995. <https://ucb2.catolica.edu.br/portal/noticias/um-sonho-profetic-de-dom-bosco/> [Letöltés: 2025. május 2.]

⁵ FÖLDÉNYI F. László, *Az eleven halál terei*, Budapest, Jelenkor, 2018.

⁶ HAJNÓCZI Gábor, *Az ideális város a reneszánszban*, Budapest, Akadémiai, 1994.

⁷ Paolo NICOLOSO, *Mussolini architetto*, Torino, Einaudi, 2008, 280–284.

⁸ BÁNKI, *Szakralitás és kommunista eszmeiség...*, i. m., 74.

⁹ HAJNÁDY Zoltán, „A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban”, *Modern Filológiai Közlemények*, 2004/1, 62–73.

¹⁰ Andrew PETERSON, *Dictionary of Islamic Architecture*, London – New York, Routledge, 1999.

¹¹ Deis SIQUEIRA, „*Novas religiosidades na capital do Brasil*”, *Tempo Social*, 2002/1, 177–197, <https://www.scielo.br/j/ts/a/tsjF7zgs6kkjTVvSRsdJBm/?format=pdf&lang=pt> [Letöltés: 2025. május 2.]

kifejező „nemzeti fővárost”. Ezt sugallja a város neve is. Brazíliaváros „fáraója”, Juscelino Kubitschek de Oliveira államelnök már megválasztása előtt megígérte a brazil belső területek fejlesztését és a már régóta tervbe vett új főváros megalapítását.¹²

A kommunista várostervező Lúcio Costa nyilván olyan jövőt képzelt el, ahol minden végletekig szabályozott. Brazíliavárosban nem lehet sétálgatni, nyüzsgögni, lófrálni – hiszen nincsenek európai értelemben vett utcák. A gyalogosan nehezen átjárható szektorok és a rossz tömegközlekedés épp a *városiasság* lényegét lehetetleníti el.¹³ Ám a Brazíliaváros megalapításához fűződő gazdasági elvárások hamar igazolódtak, a Planalto lett a gazdasági fejlődés motorja.

A városalapítókat éltető társadalmi utópia már az ötvenes években léket kapott. Az eredeti terv szerint Brazíliaváros csak az ország vezetőinek adott volna otthont, ám hamarosan több ezer szegény áramlott Brazília más vidékeiről az új városba. Ám a kommunista tervezők által megálmodott főváros a munkásosztálynak szinte megfizethetetlen, ahol a szegények a főváros környéki szatellitvárosokból járnak be dolgozni. A bűnözés elviselhetetlenül magas. Ceilândiában található Brazília második legnagyobb favelája, a drogkereskedelmet irányító (a bűnügyi regényekben és crónicákban sokszor felbukkanó) Sol Nascente közösség. Ráadásul a papíron gyönyörű „álomváros” elviselhetetlen lett a mindennapokban. A Burle Marx tervezte tavak, szökőkutak, zuhatagok elmocsarasodtak, a szűnyogok komoly betegségeket terjesztettek. Brazíliaváros ma is egyike a világ legegészségtelegebb városainak.

Ám ez a Le Corbusier elvei alapján tervezett város mégsem egy gigantikus, Kelet-Európából ismerős betonkolosszus. A maga bizarr módján Brazíliaváros a mediterrán városépítészeti egyik távoli tükörképe: Lúcio Costa tervezőcsapatát a Római Birodalom városépítészete és mindenekelőtt maga Róma inspirálta.

A modern építészet Nyugat-Európában született, de a saját építészeti hagyományokkal nem rendelkező Brazíliában lett „nemzeti stílussá”. A város főépítész, Oscar Niemeyer (1907–2012) kialakította a modern építészet „brazilos változatát”. Más modern építészekkel ellentétben ő vonzódott az érzéki hurkokhoz, ívekhez: úgy hirdette, hogy a sok betonhullám, betonhurok az óceán és a brazilos női formák inspirációját tükrözik.¹⁴ Ez a „hajlékonyság”, festőiség teszi ízig-vérig brazillá a Niemeyer-féle modern építészetet.¹⁵

Sokan Niemeyer épületeit csodásnak, a város koncepcióját elhibázottnak tartják. A negatív hangok már Brazíliaváros átadása előtt felerősödtek: a szkeptikusok közül többen „kafkai rémálomnak” minősítették a várost.¹⁶

¹² Richard J. WILLIAMS, *Brazil: Modern architectures in history*, London, Reaktion, 2009, 22.

¹³ Marcel BURSZTYN, Carlos Henrique ARAÚJO, *Da utopia à exclusão: vivendo nas ruas em Brasília*, Geneva, Labor et Fides, 1997, 26–31.

¹⁴ Oscar NIEMEYER, *As Curvas do Tempo: Memórias*, São Paulo, Editora Revan, 1999, 251–320.

¹⁵ Yves BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Perspectiva, 2010, 181–195.

¹⁶ Styliane PHILIPPOU, *Modernism and National Identity in Brazil or How to Brew a Brazilian Stew*, National Identities, 2005/3, 245–264.

Brazília város leghíresebb építménye a *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida*. Elgondolkodhatunk azon, hogy miképp szimbolizálhat egy kommunista utópia nevében született betondzsungelt egy székesegyház. Hivatkozhatunk a latin-amerikai baloldalnak az európaiótól eltérő sajátságaira, de tudnunk kell, hogy Brazília város nemcsak Új Lisszabon, a portugál világ centruma, hanem a kereszténység reménysége, Új Róma, sőt egy don Bosco által megjövendőlt spirituális főváros is.

A város alaprajza nemcsak repülőgépre, hanem keresztre is hasonlít.

Brazília város, az Új Jeruzsálem, és Planalto, az Ígéret földje a brazil népi vallásságban is fontos szerepet játszik. A Brazília város mellett található a Hajnal-völgye, ahová a világ minden kontinenséről érkeznek beavatottak.¹⁷ A szinkretista tendenciák különösen jellemzőek erre a régióra, a Brazília városban letelepedett írók, filmesek, zenészek gyakran a Planalto misztikus kisugárzásából inspirálódnak.¹⁸

Egy város története ritkán témája a bűnügyi regényeknek – noha Párizs elválaszt-hatatlan a Maigret-történetektől, a viktoriánus London Sherlock Holmes kalandjaitól, Kalifornia Raymond Chandler regényeitől. A város a krimikben többnyire csak mozgalmalmas díszlet, amely előtt megvalósul a bűncselekmény, és lezajlik annak aprólékos felderítése. (Ennél nehezebb a történelmi krimik írójának dolga, aki kénytelen aprólékos gondossággal megrajzolni a múltban játszódó események színhelyét, az ókori Rómát vagy a két világháború előtti Budapestet.)¹⁹

Egyetlen olyan, a zsáner határait feszegető krimi ismerünk, ahol a nagyváros (a szerző jelen idejében létező nagyváros) nem pusztán díszlet, hanem már-már tevékeny szereplő: „megőrül”, összeomlik, bűnhődik, ez Tar Sándor *Szürke galambja*. Eme regény kapcsán érdemes megvizsgálni, miként képezi meg a szöveg a város terét, és felvetni, hogy lehetséges-e a műben szereplő várost (a *Szürke galambban* amúgy nem hangzik el a település neve) szöveggént, amolyan elbeszélésként olvasni.²⁰ Már ebben a regényben is megfigyelhetjük, hogy a teret ilyen mértékben fókuszba helyező elbeszélésekben a nyomozómunka veszt a klasszikus detektívtörténetekre jellemző profizmusából, pl. a detektív nem fejt meg minden rejtélyt, a megfejtésben és a nyomozásban „civiliek” is részt vesznek, és nem a nyomozás, hanem a bűn válik hangsúlyossá az elbeszélésben.

Egy város is lehet egy bűnügyi regény főszereplője. Brazília városnál, ennél az egyszerű Új Jeruzsálemnek és kommunista mintavárosnak szánt betondzsungelnél kevés rendkívülbb város létezik, ám ez a metropolisz a maga sajátos komplexitásában mégis meglehetősen későn jelenik meg a brazil elbeszélésekben. Mi lehetett ennek az oka? A brazilok nem az irodalmat tartják a legsajátabb, legbrazilosabb önkifejezési formának,

¹⁷ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43411162> [Letöltés: 2025. május 2.]

¹⁸ SIQUEIRA, i. m.

¹⁹ BÁNKI Éva, *Idő és elbeszélés a történelmi krimikben* = Uő, *A bűn nyelvét megtanulni: Tanulmányok a képmény krimiről*, Budapest, Napkút, 2014, 67–75.

²⁰ DÖMÖTÖR Edit, *Nyomozás és olvashatóság: Tar Sándor: Szürke galamb*, Alföld, 2007/7, 70–84.

hanem a zenét és a táncot? Hiányoztak a város ábrázolását megkönnyítő narratív minták? Tény, hogy a brazil irodalom a hatvanas években nem lép a latin-amerikai *boom* során fénykorát élő „csodás való”, az ún. mágikus realista ábrázolásmód útjára, hanem visszafordul a brazil irodalom harmincas-negyvenes éveinek realista-naturalista hagyományaihoz.²¹ Meglehet, ez az irodalmi hagyomány, a neorealizmus divatja kevés fogódzót adott egy „misztikus város” bemutatásához. A Brazíliavárosról regénytrilógiát szerző João Almino híres esszéjében ki is fejti, hogy a rengeteg szimbolikus-mitikus jelentéssel terhelt, de lényegében történelem nélküli város ábrázolása milyen nehéz írói feladat.²²

A mindennapok Brazíliavárosa persze élen jár a bűnügyi statisztikákban és a neofavelásodásban. (Neofavelának – Paulo Lins 1997-ben megjelent *Cidade de Deus* regénye után – azokat az új típusú favelákat nevezik, ahol a drog, a prostitúció, a bűnözés szervezi a közösségi életet.) De a brazíliavárosi társadalmi jelenségek sokáig nem jelentek meg a krimikben, ahogy a brazil krimi atyjának, Rubem Fonseca-nak (1925–2020) a brazil prózát (is) forradalmasító novelláiban sem.

Thomas Pynchon barátja, a legendás Fonseca magas beosztású rendőrtiszt volt, aki a partvidéken játszó, minimalista stílusú, (amúgy szinte elviselhetetlenül brutális) kriminovelláiban mutatta be a hetvenes-nyolcvanas évek Brazíliáját, a szinte mindenütt jelenvaló (neo)favelásodás és társadalmi szétszakadás valóságát. (Fonseca felbukkanásáig a brazil társadalomábrázolás leginkább a vidékre és falvakra koncentrált, a nagyvárosi miliő, a favelák és a metropoliszok világa csak a Rio de Janeiróban alkotó író kisprózáiban nyerte el a fontosságát.) De talán a hetvenes-nyolcvanas években szinte mindenhol diadalmaskodó, Fonseca által is preferált novellaforma nem is volt alkalmas egy olyan múlt nélküli és mégis mitikus város bemutatására, mint a brazil főváros.

De milyen is a brazil krimi? Létezik-e egyáltalán klasszikus brazil detektívtörténet, teszi fel a kérdést Flávio Moreira da Costa brazil író, krimiszerző is.²³ A brazil bűnügyi történetek jellemzően nem regények, hanem kisprózák, de ha hosszabbak lennének, akkor sem bűnügyi regényeknek, hanem magyaros terminussal „bűnregényeknek”²⁴ kellene nevezni őket. Ugyanis szinte soha nem a bűncselekmény felderítése áll az elbeszélés fókuszában, hanem annak elkövetése. A professzionális nyomolvasókat, rendőröket, magándetektíveket nem különbözteti meg semmi élesen az amatőr nyomolvasóktól – az igazságot mindenki tudni szeretné (vagy elrejtteni). A megfejtés (ha

²¹ Karl Erik SCHÖLLHAMMER, *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2009.

²² João ALMINO, *O mito de Brasília e a literatura*, Estudos Avançados, 2007, vol. 21, n. 59, 299–308, <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10224/11838> [Letöltés: 2025. május 2.]

²³ Flávio Moreira da COSTA, *Existe uma literatura policial brasileira?*, Biblioteca Pública do Paraná, 2023, <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Capa-Existe-uma-literatura-policial-brasileira>. [Letöltés: 2025. május 2.]

²⁴ A Magvető Kiadó reklámozta így Tar Sándor *Szürke galambját*.

van egyáltalán ilyen) sokszor nem deduktív eszközökkel, hanem intuícióval „tárul fel”, ezért a brazil krimik „formátlanabbak” (nagyon sok közbevetéssel, pl. átomleírással haladnak a kifejtet felé), és jóval több mindent bíznak az olvasókra, mint a klasszikus, Agatha Christie-féle detektívtörténetek. És mondani sem kell, a brazil irodalomban a gyilkosságok is sokkal többek.

A brazil bűnügyi történet nagyon szorosan kötődik a *crônica* műfajához. (Nem lenne szerencsés ezt a műfajelnevezést „krónikának” fordítani, egy archaikus hangulatú, régies zamatú kifejezéssel illetni ezt a kifejezetten kortárs elbeszélő műfajt.) Míg a legtöbb novella egy alapvetően zárt, fiktív szereplőkből és helyszínekből felépülő világot mutat be, addig a brazil *crônica* szándékosan a szövegen kívüli valóság egy-egy szeletére reflektál. A *crônica* a faktualitást és fikcionalitást ötvöző, a tárcához hasonló átmeneti műfaj, amely egyként közel áll a szépirodalomhoz és az újságíráshoz, és jellemzően a *vida ao rés do chão*-t, a „földszinti életet”, azaz a mindennapokat veszi górcső alá.²⁵

Nemcsak a brazil krimi forrásának tekinthető neorealista és brutalista irodalom kedveli ezt a műfajt.²⁶ A brazil mininovella meghonosítója, Dalton Trevisan 2013-as *Até você, Capitu?* (Még te is, Capitu?) című kötetében kísérletet tesz a fantasyszerű világteremtésre, a mágikus realista látásmód és a *crônica* hagyományainak ötvöztetésére. A *Lamentações de Curitiba* (Curitiba siratása) egy fikcionális világban játszódik, ám archaizáló narrációja a brazil olvasóknak ismerős *crônica*-ra, annak narratív paneljeire utal, és egy kitalált város (talán Rio de Janeiro?) pusztulását, „végítéletét” festi le.

Talán ezek a trevisani műfajkísérletek hatottak a Brazíliavárost bemutató Sergio M. Alves *crônica*-ira. Ezek a rövidprózák egy-egy rejtélyt (többnyire brutális gyilkosságot) mutatnak be – többé-kevésbé hitelesnek tűnő újságírói kommentárokkal. Alves kisajátítja Paulo Lins „Isten városa” (Cidade de Deus) metaforáját (ami kétséggel kívül jobban illik Brazíliavárosra, mint Paulo Lins regényének színhelyére, São Paulóra). Alves *crônica*-iban is mesterien keveredik a fikció és a dokumentarista jelleg. A *Viagem de Arturo Pym* (Arturo Pym utazása) című, már a címében is Edgar Allan Poe regényére utaló kisprózában Brazíliavárosban eltűnt turisták után nyomoznak, akiket elnyel a Fekete Ország, a brazíliavárosi kormányhivatalok és katedrális alatt terjengő metafizikai vákuum és döbbenetes romlottság. A H. M. Henriques-zsel közösen írt *crônica*-iban keveredik a disztópia és a krimi elemei. A brazíliavárosi Sol Nascente (szó szerint Felkelő nap) közösség – mely nemcsak egy messianisztikus tanokat hirdető ezoterikus szekta, hanem egy kábítószer-kereskedelmet irányító neofavela (bűnözőcsoport) – megszerzi Brazíliaváros alapítóinak titkos tervét, felfedi a lakószektorokat összekötő alagutakat,

²⁵ Antônio CANDIDO, *A vida ao rés do chão, = A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, szerk. Antônio CANDIDO, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, 13–22.

²⁶ Alkotott ebben a műfajban Clarice Lispector, a brazil novella talán legnagyobb klasszikusa, az ún. „intimista”, női irodalom legrangosabb képviselője is. Lásd: Clarice LISPECTOR, *Todas as crônicas*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2018.

és átveszi Brazíliaváros irányítását. Az európai olvasó ezekben a crônicákban José Saramago esszéisztikus disztópiáinak (*Kötutaj, Minden egyes név* stb.) hatását is felfedezheti. Mindezek mellett a „brazíliavárosi szál” a klasszikus terjedelmű, hagyományos rendőrségi nyomozást bemutató bűnügyi regényekben is felbukkan. Edyr Augusto *Os Éguas* (Kancák) című, Belémben játszódó regénye bemutat egy NOPAVAC nevű nagyvállalatot, amelyet egy Brazíliavárosból jött misszionárius alapít, aki ígéri, hogy folyamatos imádkozással és ügyesen elnyert pályázatokkal visszaállítja a város (Belém, azaz a „trópusi Párizs”) régi fényét. A regénybeli nagyvállalatban nem nehéz felismerni Juscelino Kubitschek államelnöknek az új főváros megteremtésére létrehozott NOVAPAC-ját. A terv egyfajta kommunisztikus közösség megteremtésére is garanciát nyújt. Sajnos ebből semmi nem lesz, mert Caco atyát, a misszionáriust lánykereskedelem miatt letartóztatják.

A „város alatti város”, a „föld alatti főváros”, a fantasztikum és a bűnügyi regény közös inspirációja ott kísért a teljes egészében Brazíliavárosban játszódó regényekben is. (A „föld alatti főváros” amúgy talán nem is olyan történelmietlen elképzelés. Az ókori Rómának is volt egy föld alatti, „titkos” élete, föld alá menekített lakóházai, templomai, az ún. Roma sotteranea.)

A Brasília Sotteranea, azaz a láthatatlan város fontos mellékszála Daniel Barros 2019-es *Canto Escuro* (Sötét sarok) című regényének. A főszereplő egy átlagos brazil köztisztviselő, aki egy csúnya korrupciós ügy nyomaira bukkan a munkája során. A szálak felgöngyölítése során tönkremegy a magánélete, hiszen ráébred arra, eddig szinte mindent „félreolvasott”, nemcsak a munkahelyi kimutatásokat, hanem saját házasságát is. A magánéletével meghasonló, az átlagosnál is átlagosabb főhős mintha a skandináv krimik detektívjeire hasonlítana, de a társadalmi környezet egészen más. A *Sötét sarokban* feltárul egy disztópikus (utópisztikus?) alternatív valóság – megismerjük például a *Plano Piloto*, a várost tervező Lúcio Costa munkatervének titkos záradékát is, a föld alatti utak teljes rendszerét, mi több, a főváros „legigazabb nevét”. Ez az alternatív valóság olyan ígézetes, olyan felkavaró, hogy a főszereplővel együtt mi, olvasók is beleszédülünk. Kiderül, hogy fogják hívni a tereket és az utcákat, ha Brazíliaváros ténylegesen is a teljes emberiség fővárosa lesz. „A múlt még nem kezdődött el” – hirdetik a regényben.

Ezeket a messianisztikus képzeteket természetesen a brazíliavárosi spirituális valóság²⁷ ihleti: a minden lakónegyedben megtalálható örült szekták, próféták, táltosok, forradalmárok – a „jövő kufárainak” örült forgataga.

De a *Sötét sarok* nem egy misztikus utópia, hanem egy bűnügyi regény. Az *Ordem de Deus*, a szegények felszabadítását hirdető szekta vezére a szegények gyerekeire pályázik, belőlük amolyan prostituált-hadsereget szervez, és segítségükkel a politikai hatalmat is megpróbálja megkaparintani. A droggal, pénzzel, kislányokkal megvesztegetett városi tisztviselők már mind az ő „szárnysegédei”. Ám nem mondhatjuk, hogy a ráció a mű

²⁷ SIQUEIRA, i. m.

végén diadalmaskodik. Az igazságot ebben a brazil krimiben (sem) csak „kinyomozzák”, hanem különféle álmok és látomások révén lassan, fokozatosan tárul fel a szereplők előtt. A megfejtésben szinte mindenki részt vesz, hiszen ők is foglyok ebben a csodálatos városban, ahol a „múlt még nem kezdődött el”.

A bűnösök természetesen megbűnhődnek. A szélhámosok lelepleződnek. De ettől még az *Ordem de Deus* (az isteni rend) nem szélhámosság. Nem is puszta fantazmagória. Hiszen itt van velünk. Itt van a levegőben. És mi alig várjuk, hogy bekövetkezzen. Daniel Barros krimije a bűnöseket leleplezi, de az utópia lehetőségét nem veti el.

A kötet szerzői

Bánki Éva (1966): József Artila-díjas prózaíró, a Károli Gáspár Református Egyetem Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének docense. Kreatív írást és világirodalmat tanít. Legutóbbi kötetei: *A bűn nyelvét megtanulni: Tanulmányok a kemény krimiről* (Napkút, 2014), *Apjálánya* (regény, Jelenkor, 2025).

Benyovszky Krisztián (1975): a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének oktatója, egyetemi tanár. Kutatási területei: populáris kultúra és irodalom, kiemelten a detektívtörténet műfaja, közép-európai irodalmi kapcsolatok, narratológia, szemiotika, szöveg és illusztráció kapcsolata. Legutóbbi könyve: *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább* (Kalligram, 2016).

Horváth Csaba (1967): a Károli Gáspár Református Egyetem Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: kortárs irodalom, irodalomelmélet, populáris kultúra. Legutóbb megjelent írásai: *Hozott egérrel: a történelem ábrázolása a kortárs magyar regényben* (L'Harmattan, 2024.); "...to draw circles for an endless length of time on the same surface": *On Time and Space in Epimodern Novels*, co-author Szilvia Ritz, *Revue de littérature comparée* - N°1-2025; *L'Épimodernisme. Circulations et circonstances*.

Kálai Sándor (1974): a Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének habilitált egyetemi docense. 2010 óta kutatásai az európai médiakultúra történetére és a népszerű irodalom műfajaira, különösen a krimire koncentrálnak. Legutóbb megjelent kötete: *Irodalom és médiakultúra* (Erdélyi Múzeum Egyesület, 2019).

Körömi Gabriella (1968): az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Tanszékének egyetemi docense, az *Acta Universitatis de Carolo Eszterházy Nominatae. Sectio Litterarum* folyóirat egyik szerkesztője, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Heves Vármegyei Tagozatának tagja. Főbb kutatási területei a 19. és a 21. századi francia próza – különös tekintettel Guy de Maupassant elbeszéléseire és Atiq Rahimi regényeire –, valamint a kortárs magyar ifjúsági krimi. Több mint negyven magyar és francia nyelvű tanulmány, szakcikk szerzője.

Lovas Anett Csilla (1987): a Sárospataki Református Hittudományi Egyetem tudományos segédmunkatársa, a Tiszáninneni Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményeinek múzeumpedagógusa. Kutatási területe a kortárs gyerek- és ifjúsági irodalom. 2025-ben szerzett PhD-fokozatot a Debreceni Egyetemen.

Ritz Szilvia (1971): a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének habilitált egyetemi docense. Kutatási területe elsősorban az osztrák irodalom, különös tekintettel a 19-20. század fordulójának irodalmára, a kortárs regényre, és a bűnügyi regény. Legutóbb megjelent, Bombitz Attilával és Horváth Mártával közösen szerkesztett tanulmánykötete: *Unter drommetenrotem Himmel. Geschichte, Fiktion, Identität im Werk von Leo Perutz* (Praesens Verlag, 2024).

Szabó Erzsébet (1970): a Szegedi Tudományegyetem Német Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék adjunktusa, a Kognitív Poétika Kutatócsoport tagja. Kutatási területei: irodalomelmélet, kognitív irodalomtudomány, narratológia, a 19. század német nyelvű irodalma, a modern krimi. Legutóbb megjelent, Detlef Haberlanddal szerkesztett tanulmánykötete: *“Apparat und Inszenierung”: Eine Tagung zum Werk Theodor Fontanes* (Georg Olms, 2024.).

Szilvássy Orsolya (1969): a Gál Ferenc Egyetem Pedagógiai Kar Nemzetiségi és Idegen Nyelvi Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára. Kutatási területei: gyermekirodalom, kognitív poétika, irodalmi literáció, képekonyvek. A legutóbbi, szerkesztésében megjelent tanulmánykötet: *Tradíciók és jövőképünk: Pedagógiai megoldásokkal a nemzetiségi értékeink megőrzéséért: a Gál Ferenc rendezésében tartott X. és XI. Nemzetiségi Konferencia előadásai* (Gerhardus, 2025).

Török Lajos (1970): a Károli Gáspár Református Egyetem Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének docense. Kutatási területei: klasszikus magyar irodalom és a Kádár-kor bűnügyi irodalma. Legutóbbi könyve: *Detektívtörténet és szocializmus: Fejezetek a Kádár-kori bűnügyi irodalom történetéből* (KRE – L'Harmattan, 2024.).

Z. Kovács Zoltán (1970): habilitált egyetemi docens, a MATE Neveléstudományi Intézetének tanszékvezetője. Kutatási területei: a magyar irodalmi romantika és utóromantika, illetve a narratológia, etikai kritika. Legutóbbi könyve „*Mert vesztni fog, bizony, ki nyer*”. *Etikai narratívák a magyar romantikában (és a romantika után)* (Ráció, 2017).

Zsámba Renáta (1977): az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Anglisztika és Amerikanisztika Intézet egyetemi adjunktusa, angol-amerikai irodalmat és kultúrát tanít. Kutatási területei a 19. és 20. századi amerikai gótikus és angol és amerikai bűnügyi irodalom, valamint a szocialista és a kortárs magyar krimi.

A tanulmánygyűjtemény a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Régi és Klasszikus Magyar Irodalmi Tanszékének 2022. november 25-én és 2023. november 24-én megrendezett Körkörös nyomok című krimikonferenciáin elhangzott előadások írott változatait adja közre. A szimpóziumokon a bűnügyi irodalom jelenkori hazai recepciójának meghatározó kutatói vettek részt. A kötet a tanulmányok tematikai és módszertani sokszínűségének köszönhetően számos oldalról közelít a bűnügyi irodalom jelenségéhez. Nemcsak diakrón és szinkrón metszetet ad a zsáner ismert és kevésbé ismert szerzőinek, alkotásainak világáról, de gyakran túl is lép a krimire jellemző poétikai normák keretein. Az írások egyszerre erősítik, frissítik és módosítják a műfaj hazai és világirodalmi, továbbá történeti és kortárs jelenségeit magában foglaló kánont, és egyszerre mutatnak rá a detektívtörténet szépirodalmi hasznosításának sokféleségére.