

az égben. Üzletet kötünk veled is, Uram, mert kereskedő vagy te is. Ámen.”; „Azt hiszem, a szívemre tette az egyik lábát az Isten, és majd csak akkor veszi le róla, ha elvégeztem a dolgomat.” „Isten először elvesz, ürességet támaszt, mert másként ő sem tudna adni. Isten kifoszt, hogy helyet csináljon benned magának.”). A szakralitásnak ez a fajta közvetlen, hol kedélyt, derűt, hol némi melankóliát, tompa keserűséget árasztó, alapvetően antropomorfizáló megidé-
zése a Darvasi-prózában a Szív Ernő-tárcákkal veszi kezdetét (pl. *A világ dolgai, Kritikus riport az Úristennel, Vettem Istenből egy darabkát*). A mágikus realista írásmód poétikáját idézik azok a részek, melyekben a mágikus kauzalitás formái jelennek meg, olykor úgy, hogy a figuratív jelentésekben kifejeződő képi tartalom „valós tényé” változik át, mondhatni referencializálódik (pl. „Valami szerb ének megsebezhetette, mert szírom alakú folt sötétlett a vállán... gyermekkorában román baptisták sziklaalakú jajkiáltásai közé szorulhatott, s ahogy kiszabadították... ragacsos üszköt hagyott a hajában.”; „Már a levelek hasa nyálás is a fékeveszett szóbeszédtől”; „károgó varjú szállt Julek Bambam vállára, úgyhogy megkíméltük az életét”; „Ha valaki nem harangozik rendesen, bűnt követ el, mert elrontja az eget.”; „reggelre mindig kupacokban álló szemétre ébredtünk. Úgy lehet, az álmainkból ömlött ki az a rengeteg mocskok.” stb.)

Szólni kell még a novellák referenciális utalási tartományáról, arról, hogy mennyiben olvashatók a délszláv háború tapasztalatai felől. Darvasi nem a háborúról ír, abban az értelemben legalábbis nem, hogy konkrét, történelmileg igazolható, hiteles eseményeket rekonstruálna, s oltana fiktív történetekbe; a háború csak közvetetten, elrettentő következményei révén jelenik meg, akkor sem mint az ábrázolás központi „tárgya”, hanem inkább a szereplők magatartását, tetteit magyarázó lét-közeg, olyan szereplőként, akik már a háború neveltjei, s az ott szerzett tapasztalatokat lemoshatatlan bélyegként hordozzák magukon és magukban. Akik már nem találhatnak vissza a „normális élet” keretei közé, vagy ha igen, gyakran csak a valós és tettetett téboly árán. Darvasi főként a személy- és helynevek, illetve idegen nyelvű mondatok segítségével idéz meg egy már-már kulturális toposzként működő balkáni tér-atmoszférát, táj-hangulatot, mely *A Borgognoni-féle szomorúság* által megkezdett, majd a *Könnymutatványosok...*-kal folytatott közép-európai történelmi apokrifjeinek tágabb kontextusába illeszkedik. A *Szerezni egy nőt* egyes darabjai olyan értelemben mondhatók „balkáni novelláknak”, ahogy a *Szerelmem, Dumumba elvtársnő* című kötet novellái „magyarnak”, mivel világuk egy „szimulákrum, egy sosem-volt, mégis-van ország” (Bombitz Attila, Jelenkor 2000/2., 185.).

Egyenruhás madárjósok

(Tar Sándor: Szürke galamb. Budapest, Magvető 1996.)

A vízben oldódó vér színére emlékeztető optikán át látunk egy szürkületbe burkolózó városi utcarészletet. A „vértől” iszamós égbolt élénkvrörésén a lemenő nap, az autók és az utcai lámpák tejesen vakító fénynyalábjai ütnek át. A képen a repülő földi árnyékát idéző madáralakok kissé elmosódott, fekete kontúrjai cikáznak keresztül. Középen egy emeletes bérház, előtte autók sorakoznak, a háttérben egy daru látható. Tar Sándor: Szürke galamb. Bűnregény.

A hátsó borítón három további paratextus. Idézet egy kritikustól, mely a *vér* és a *krimi* szavak játékos megforgatásával próbál kedvet ébresztetni az olvasóban: „Mondhatjuk rá, hogy vérbeli krimi, de annál ez több, mondhatjuk, hogy regény – de annál ez *vérbelibb*. Mondjuk, hogy bűnregény; hozzá hasonló a magyar irodalomban eddig nem született.” Középen csupa nagybetűvel szedve egy mondat a regényből: „POKOL PEDIG A FÖLDÖN VAN, ÉS ÉLETNEK HÍVJÁK.” Végül pedig Bodor Ádám szavai: „Fura ez a Tar. A férfinak férfiszaga, a nőnek nőszaga van, a helyiségnek Danubius-rádió szaga van. Aztán szinte észre sem vesszük, a nőnek férfiszaga van, a férfinak nőszaga van és nekünk erős Danubius-rádió szagunk van. És nem tudjuk, mitől.”¹

Mint látható, a verbális és képi elemek által közvetített információk elég nyomatékosan „előolvastatják” a szöveget. (Nem beszélve a szerzői név implikálta azon ismeretekről és közvetlen olvasói tapasztalatokról, melyek egy hangsúlyosan szociografikus-referenciális vonatkozású történetmesélés irányában keltenek elvárásokat.) Jó néhány olyan – ha nem is feltétlenül irányadó, de mindenképp megfontolandó – szempontot vetnek fel ugyanis, melyek megalapozottsága, érvényessége az első és a második, reflektáltabb olvasás folyamatában „mérettetik” majd meg. A borító két dolgot állít: egyrészt, hogy olyan könyvet burkol, takar, mely egyedi vonásokkal bír a magyar irodalomban, jelentős innovatív erővel rendelkezik, s ez az „újszerűsége” teljesen meg nem magyarázható; másrészt elbizonytalanít a műfaját illetően, hisz *megengedi*, hogy kriminek minősítsük (ráadásul „vérbelinek”), ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez a mű *több* annál, s ezt a semlegesnek mondható „bűnügyi regény” helyett alkalmazott, nagyobb felhívó erővel bíró „bűnregény” kifejezés is demonstrálja. Mintha a szöveg műfaji tartományai túlhaladnák a populáris műfajok hagyományos kereteit, s maguk hívnák elő egy ugyancsak egyedi műfaji megnevezés „kitalálásának”² az igényét.

Mielőtt tényleges műközelbe kerülén, figyelmesebben is szemügyre veném a regényt, szükségesnek tartok néhány megjegyzést a – nyelvi és tematikai elemek szemiológiai egységeként felfogott és sajátos esztétikai célzattal megformált – szöveg hatását, élményszerűségét illetően, ami František Miko szerint a stílus jellegadó esztétikai minőségeiről, kifejező értékeiről árulkodik (az irodalmi mű stílusa mint szövegiség, mint nyelvi és tematikai eszközök által indikált minőségegyüttes). Elemzésem ennek a primér tapasztalatnak volna részletesebb kibontása, szövegszerűen argumentált indoklása. Tar Sándor regényét olvasva már első alkalommal is feltűnt az a zavarba ejtő együttállás az alapvetően akcióra alapozott, több szálon futó, „komoly(an vett)” krimicselekmény *brutalitása* és az elbeszélés érzékelhető *ironikus* modalitása, sőt *morbid* humorra való hajlama közt, ami olykor *groteszkbe* futó túlzásokkal is párosult. Ez egyrészt a „valódi”, „komoly” bűn(ügyi) regény és annak paródiája közti műfaji széttartást jelzett, másrészt zavarba ejtő volt, mert az elbeszélő „hangjában”, illetve a szereplők beszédében olyan helyzetek kapcsán villan meg a már-már a cinizmus határát súroló fekete humor, amelyek – az erre vonatkozó kulturálisan kódolt határok tilalmi erejének köszönhetően – tabunak számítanak: a halál különböző formái, a gyilkosság és még inkább a gyermekgyilkosság esetei. Nem kívánok itt etikai alapon számonkérésekbe és rosszallásokba bocsátkozni. Az említett jelenségek az ábrázolt világ (környezet, szereplők) és létélmény jellegéből, attribútumaiból következnek, jelzem csupán, hogy a ke-

mény krimikre, kisebb mértékben pedig a klasszikus detektívtörténetekre rájátszó s azok eljárásait egyúttal gúnyosan kiforgató vagy a hiperbola segítségével nevetségessé tevő regény helyenkénti *hideg stilizációja* kissé meglepett. Annak ellenére, hogy az irodalmi tradíciót tekintve abban bizonyára nem egyedülálló a *Szürke galamb*, hogy az ember végső dolgait, s az erőszak különböző megnyilvánulási formáit ironikusan reflektálja (Maldoror énekei, Akasztófa-dalok, Ambrose Bierce novellái, American Psycho). Talán a regény – bizonyos mértékig aktualizált – szociografikus hagyományelemeinek szomszédsága miatt tűntek a második olvasás alkalmával is furának ezek a modalitásbeli kilengések. („Fura ez a Tar...”) Ezen ambivalens hatás oka leginkább a *szereplők jellemében, élethelyzetében és megnyilatkozásaik stílusregiszterében* keresendő, az szövegnek ezen összetevői érdekelték leginkább az említett cinizmussal, morbid humorral átszőtt ironikus effektus előhívásában. De talán még ennél is fontosabb megjegyezni, hogy a szereplők belső történéseit (mentális folyamatait, érzelmi reakcióit, hangulatváltásait) a Tar-novellákra is olyannyira jellemző *szabad függő beszéd* (style indirecte libre) vagy más néven *elbeszél monológ* közvetíti, azaz egy olyan, természetét és az olvasóra gyakorolt hatását tekintve ambivalens, nyugtalanító, „Janus-arcú”³ narratív eljárás, amely lehetőséget teremt a szerzőnek, illetve az általa alkalmazott elbeszélőnek a szereplővel (annak véleményével, értékítéleteivel) való azonosulás, illetve az attól való elhatárolódás (szinte) észrevétlen játékhöz. Ennek eredményeként olykor nehezen lokalizálható (legalábbis az élvező olvasás „haladtában”), mikor beszél „csak” a szereplő, s mikor „hangzik ki” a protagonista szólamából, mikor „folyik” bele az elbeszélő „hangja” is. Az „elbeszélő hangját halljuk, s ebben hol beleiktatva, hol azon keresztül, hol jelölve, hol jelöletlenül, abba beleivódva hallatszik a szereplő(k) beszéde” – írja a szerző novellái kapcsán Kálmán C. György.⁴ A finom áttűnések, rafinált szólamcsúsz(tat)ások és megsokszorozások, a lappangó elkülönböződések technikája ez, melyet Tar Sándor oly előszeretettel és oly mesterien használ, működtet, s ez lehet a *Szürke galamb* nyugtalanító, morbid iróniájának is egyik narratív oka. S egyúttal arra is kénytelen vagyok ráébredni, hogy az elbeszélőnek nehezebben bocsátom meg ezt a tónust, mint a szereplőknek.

A regény első két fejezete egy *mozaikszerű történetépítés* keretében kibontakoztatott városi életkép-sorozat, mely „útjának indít” a cselekmény későbbi alakulásában is szerepet játszó motívumláncokat, illetve néhány olyan szereplőt is felléptet, akik csupán marginális funkciót töltenek majd be vagy többször fel sem bukkannak már. Egy meglehetősen erős, brutális kezdet után (egy kislány a születésnapjára rendezett családi ünnepségen váratlanul meghal, elvérzik) különböző irányokba futnak szét az elbeszélт események. A motívumláncok szét tartását ellenpontozza, hogy az egymással egyébként semmilyen kapcsolatban nem lévő személyek mind áldozatok, egy városban pusztító ismeretlen eredetű járvány áldozatai; illetve olyan emberek, akik valamilyen módon éppen megszabadultak megunt, gyűlölt hozzátartozójuktól, vagy legalábbis forgatnak ilyen dolgot a fejükben. Tar a familiáris⁵ gyűlölet és félelem hideg-lélő képeit montírozza egymás mellé: egy apa, aki megmérgezte a lányát (120.), egy anya, aki hidegvérrel gyilkolja meg betegeskedő fiát (23.), egy fiú, aki megpróbálja megmérgezni alkoholista apját, egy férj, aki, élve az alkalom kínálta lehetőséggel, kilöki az erkélyről túlsúlyos feleségét (99.), egy másik, aki

bérgyilkossal teteti el láb alól milliomos, de zsugori párját, egy orvosságoktól delíriumos feleség, aki leszúrja a férjét (138.), s egy nyugdíjas ügyvéd, aki miután kihajított az erkélyről az alant várakozó tömegre egy homokkal-zöldséggel teli lavórt, hirtelen elhatározással maga is leugrik (228.). Ezt tovább fokozzák az érzelmileg és szexuálisan frusztrált, alkoholista, s olykor szadista hajlamoktól sem mentes rendőrök és a földalatti odúkban embertelen körülmények között, összezsúfolódva élő, bűnre predesztinált gyerekek, Angyalosi szavaival „apró vidám kis gyilkosok”⁶ portréi. E „véresen komoly” és szociografikus hitelességgel megrajzolt epizódokat közvetítő elbeszélői szólam és/vagy a szereplők beszéde nem nélkülöz ugyanakkor egy cinikus „noir komikum”-szerű attitűdöt sem. Két esetet emelnék ki. A regény egyik, a nyomozás szempontjából kulcsfontosságú figurája csak hajsza hűján menekül meg a haláltól, mivel a járvány miatt csupán felületen kivizsgálásnak vetik alá, a tünetek alapján fertőzöttnek nézik, holott még él, s majdnem fel is boncolják. Csupán az menti meg, hogy magához tér, előmászik a hullahalomból és kéri a ruháit. Második alkalommal az illuminált boncmester, mintegy bosszúból a korábbi ijedségért, visszavág: „Most megvagy, mondta elégedetten, és böföntett. A testet a szokott módon nyitom fel, recsegte aztán hivatalos hangon a szája elé húzott mikrofonba, majd gyakorlott kézzel vágott. Bocsánat, szaladt ki a száján, mert megint böföntett.” (235.) Az említett férfi, miután kidobja feleségét az erkélyről, ezekkel a szavakkal jelenti be fiának a hírt: „anyád meg kiesett az erkélyről, hát hallottál már ilyet?” (99.) Az erőszak-jelenetek és a nyomor vigasztalan, dermesztő képei az egymás utáni sorjázásnak és az ezzel együtt járó fokozásnak, illetve az említett cinikus humor jellemezte elbeszélői modalitásnak köszönhetően egyre inkább veszítenek iszonyatosságukból, s eltolódnak a morbid komikum és a félelmet némiképp oldó groteszk irányába. A regény világát egyoldalúan uraló, s feltartóztathatatlanul terjedő bűn kapcsán vetődik fel a négy kritikus idézett beszélgetésében egy olyan értelmezési szempont is, mely szerint a galambok révén terjedő halálos kör, s a nyomában elszabaduló gyilkos indulatok metafizikus mozzanatként, „a metafizikaivá növesztett bűn”⁷ apokaliptikus illusztrációjaként foghatók fel, amely Beck András szerint a *Szürke galambot* Krasznahorkai műveihez teszi hasonlatossá.⁸

A montázszerű szerkesztés a mű egészére jellemző marad, s az egyes szereplők által reprezentált cselekményszálak későbbi kereszteződései a dinamikuság, a véletlennel parolázó fordulatosság (Néger összeütközése a rendőrökkel, melyet menekülés követ, s a fiú a boncteremben köt ki: 193–195.) és a szituációk drámai kiélezésének narratív előfeltételét teremtik meg, s olykor nézőpontváltó alternatív történetmondást (152–154 – 162–165.) is motiválnak. Az Irodalmi kvartett résztvevőinek a regény szűzszerkezetéről alkotott véleménye gyökeresen eltér egymástól. Bán Zoltán András szerint a kezdetben folytatásokban közölt regény „rettentően mozaikos, bizonyos értelemben szétesett, szétzilálódott szöveg”, Angyalosi Gergely viszont épp abban látja a mű zsenialitását, hogy benne „nem minden rész funkcionális”, hogy nem lehet „minden egyes betoldást vagy elemet a központi sztorinak alárendelni”, ami a várost lassanként uralma alá hajtó Rossz „szerteágazó jelenléte”-re utal.⁹ Számomra szintén nem tűnt zavarónak ez a szerkezet, nem úgy a *Szürke galamb*ra vonatkozó utalásokkal (galamb-motívum, helyenkénti naturalisztikus jelenetek, városi életképek füzére) is élő Bartis-regény, *A nyugalom* esetében.¹⁰

A regénynek a különböző irodalmi (műfaji) tradíciókhoz való viszonya ambivalensnek mondható. Noha a rejtélyközpontú detektívtörténethez való viszonyulását a negáció és a parodikus stilizáció eljárásai határozzák meg, ez a viszony mégsem egyoldalúan kiforgató, destruáló jellegű; mint ahogy a társadalmi jelenségek iránt is érzékeny akcióközpontú amerikai kemény krimik, illetve a sötét, depressziós miliő és életérzés jellemezte roman noir műfaji elvárásainak sem tesz teljes mértékben eleget a könyv, még akkor sem, ha a bűn(ügyi) irodalom műfajai közül ezekhez áll a legközelebb. Tarnak a kemény krimik (és az ettől nem függetleníthető bűnügyi akciófilmek) műfaji hagyományához való affirmatív viszonyáról a regény egyik főszereplőjének bemutatkozása árulkodik a legjobban. Az éppen lefokozott és „rendelkezési állományba” helyezett Molnár hadnagynak már az első felbukkanása szimbólumértékű: másnaposságtól bódult fejjel, gyűrött ruhában elnyúlva fekszik „rendetlen és bűdös” lakásának padlóján, s az erős vizelési inger kínjaitól egy keze ügyébe kerülő váza nem rendeltetésszerű használatára révén szabadul meg. Megtudjuk, hogy lesújtó véleménye van a munkatársairól és az emberekről általában, akik viszont hasonlóan vélekednek róla. A mizantróp, összeférhetetlen és alkoholista rendőr filmekből (túlságosan is) jól ismert figurájának érkezését „jelenti be” az epizód, a történet későbbi alakulása pedig csak megerősíteni látszik ezt az első benyomást. A befogadóban az olvasás folyamatában Molnárról fokozatosan kialakuló kép hitelességét nyomozótársa, Sági Éva alias Malvin őrmester is megerősíti: „az akciókban önző volt, magánéletében kissé pökhendi vagy inkább lekezelően cinikus, a pletykák szerint nőügyekben állhatatlan, és ivott is, de azt szakadatlanul.” (102.) Molnár karakterének további markáns vonása hol védekező, hol támadó cinizmusa, amelyet több példa is igazol. Íme kettő: „Egy csomó ember vérzik errefelé két napja, ma reggel pedig valahogy kiesett a nő a Sárga Templom tornyának ablakán” – mondja a főnöke, Borbán ezredes, mire a hadnagy azt feleli: „Szegény, szaladt ki Molnár száján, megütötte magát?” (51.) Egy besúgó vérbefagyott holtteste láttán, aki a rendőrségen hal meg a városban pusztító járvány következtében, a hadnagy így szól: „ez meg Ficsúr! Nahát! A bélyeges! *Hogy megváltozott!*” (55.) A negatív tulajdonságok ilyen mértékű halmozása természetesen (?) ellentétes irányú várakozásokat kelt: sejtetni engedi Molnár mindezek ellenére kiváló nyomozói képességeit is. Ezek az elvárások a későbbiekben aztán be is igazolódnak, legfőképp persze azzal, hogy a rendelkezésre álló nyomok révén sikerül eljutnia a tetteshez, ugyanakkor az is kiderül, hogy a nyomozásban segítségére van nagyobb fokú szenzibilitása, különös érzéke ahhoz, hogy mások ösztöneire ráhangolódjék. Ezért is lehetett tagja valamikor egy titkos rendőrségi osztagnak (Apostolok). Módszerei tehát egyrészt irracionális természetűek, ami az aktualizált műfaji hagyományokat tekintve meglehetősen szokatlan elemnek mondható. Molnár bizonyos helyszíneken (általában a tethelyeken) érzi a „bűn kisugárzását”: „ahogy belépett az ajtón, megcsapta orrát és szinte minden érzékszervét a bűn jól ismert, sajátosan édeskés kisugárzása. Itt történt valami, gondolta, valami megfordíthatatlan, és ami talán örökre homályban marad.” (203.); „a környék látszólagos csendje és nyugalma ellenére valami feszült várakozást gerjesztett, baljós eseményeket sejtett meglapulni a havas táj süketségében, és mintha megint azt az érzékeibe maró, élmélyítően nem evilági kisugárzást érezte volna, mint Négerék utcájában, és mint egy vadászkutya, ő is nyomra lelt.” (208.) A

legalábbis Holmes óta ismert vadászeb-metaphora újabb variációja, de ezúttal egy szalonképesnek semmiképp sem mondható detektívre vonatkoztatva, aki tönkrement házasságát, a jogban és az igazságban való csalódását reflektálva kijelenti, „olyannyira giccses ez az egész, hogy még szégyellni sem lehet rendesen.” (230.) Sajátos feszültség van tehát a bűnregény „szociális” s helyenként „szociografikus”¹¹ érdeklődése és a megoldási módszerek irracionálisága közt. A kemény krimik hősei ugyanis általában a bűnözők üldözésében tanúsított szívósságuknak, testi erőnlétüknek és az ügyes taktikázásnak köszönhetően jutnak valamilyen eredményre, nem pedig szürke agysejtjeik „tornáztatásával” (Poirot és társai) vagy tudatalatti emlékek felélesztésével és magyaráztatásával (a Čapek-novellák némely szereplője). Tar Sándor egyfelől demisztifikálja a rendőri munka klasszikus krimik által indikált „hamis” védettségét, az esetek titokzatosságát, bizarrságát, egyszóval „regényességét” és a nyomolvasás elmélet-jellegét (nem beszélve a kiábrándító rendőr-portrékról), másfelől azonban a *Szürke galamb* reménytelenül értékvesztett, „pokoli” világában mégsem a gondos terepmunka, a nyomok lelkiismeretes begyűjtése és rendszerezése vagy az alvilági kapcsolatok mozgósítása bizonyul célravezető módszernek (a túl sok adat éppenséggel gátja a nyomozásnak), hanem az intuíciót és a logikai következtetést együttesen érvényesítő műveletek, melyek előfeltételét a félálomszerű, a tudat által alig kontrollált állapotok adják. Nemcsak az ezredes ironikus morfondírozása utal erre („Van egy sereg információ... csak éppen nem halad előre semmi... Aztán majd jön a megvilágosodás boldog pillanata, mikor minden szépen elrendeződik, logikai sorrendbe áll, a dolgoknak okuk lesz, céljuk, értelmük, és ismét szép lesz az élet.” – 130.), hanem az esetet megoldó Molnár szavai is: „...ebben az ügyben mindezek a rutinmegoldások valószínűleg semmi eredményt nem fognak hozni, a megfejtés valahol az intellektus merőben más tartományában rejtőzködhet, ahol például az örület, a tehetség vagy a gyerekek és az amatőrök rögtönzései, az ösztönök, és még a szándékosság sem biztos.” (69.) Molnár sejtése igazolódik is, hisz Borbánt követően egy – idejét épp az elmeosztályon töltő – nyugalmazott énektanár kerül a legközelebb a megoldáshoz: „Szűts István énektanár letette kezéből a rántott húst, és ahogy ült a folyosón, hirtelen világosság szállta meg az agyát, egy sereg dolog a helyére került, anélkül, hogy különösebben erőltette volna... aztán azok az újságcikkek is eszébe jutottak, amiket a felesége fennhangon olvasott, észre sem véve, hogy a férje figyeli, ugyanakkor ő sem tudatosan hallgatta az asszony motyogását, talán épp ezért maradt meg az emlékezetében úgy, ahogy relaxálással, félálomban állítólag nyelveket tanulnak... Ha még néhány percig kitartóan hagyja magát gondolkozni, talán mindent megfejt, amin most egy sereg ember töpreng a városban...” (169.) E mellett azonban a regény legerősebb része mégis egy üldözés (89–98.) története, nem is annyira az akciók izgalma, hanem sokkal inkább a *félelem szemiózis*a miatt: Tar nagyon érzéketlenül képes a nyelv kínálta lehetőségeken és határokon belül felkelteni az olvasóban a félelem és rettegés fiziológiájának nemcsak képzetét, hanem „érzését” is. Vizsont túlzott brutalitásával az üldözés ismételen egy, a nevetségesség határait súroló jelenetbe torkollik, mely parodikus célzatú műfaji utalást is hordoz. Miután Súlyom zászlós egy lépcsőházi üldözést követően „hatástalanítja”, azaz kidobja egy lakás erkélyéről a veszélyes bűnözőt, egy éppen tévész család nappaliján keresztül próbálja meg elhagyni a

helyszínt: „Egy kis ideig ott ácsorgott még a megriadt családi körben az arcát törölgetve, krimit néznek, kérdezte, hogy oldja egy kicsit saját feszültségét, és azt a Julcsit megkúrta már valaki? Nevetni próbált, de amazok csak egy vigyorgó, vértől csatakos halálfejet láthattak, akinek véres nyál bőfög a szájából, hatalmas seb van az arcán, a zsebében kitépett testrészek, és még akkor sem tértek magukhoz, mikor az a rettenetes látomás bevágta maga mögött az ajtót. Előtte még mintha olyasvalamit mondott volna, hogy köszöni a szíves vendéglátást, ne is erőltessék, munka közben nem iszik.” (97.)

A klasszikus detektívtörténet eljárásait travesztáló mozzanatok közül a nyomozók „megvilágosodása” tűnik a legnyilvánvalóbbnak. A műfaj klasszikus darabjaiban kiemelt jelentőségű pillanata ez a nyomozásnak, fordulópont, melyet követően a nyomok addig kaotikusnak tűnő viszonylataiban lassan valamiféle rend kezd körvonalazódni. Ebben nemegyszer a véletlen siet a Nagy Detektív segítségére. Egy ilyen magasztos pillanat ígéretét hordozzák Borbán ezredes szavai is: „...valami nincs rendjén, gondolta, és lassan lehúzódt az út szélére, majd megállt. Érezte, hogy valami mindjárt eszébe fog jutni, valami, ami nagyon fontos, csak ki kell várni türelemmel. De mi?” (144.) Nemsokára össze is áll a kép, az ezredes rájön, ki van a gyilkosságok mögött: „néhány pillanat múlva súlyosan rendeződtek el a dolgok, minden bekattant a helyére, a szeme hirtelen könnybe lábadt, és vastag, gőzölgő sugárban tört ki belőle a vizelet, anyám, nyögte hangosan, csak el ne felejtsem!” (145.) Jellemző, hogy az ezredes épp vizezés közben „világosodik meg”. A felfejtés alapvetően intellektuális teljesítménye fokozódik le ezáltal, „testi” magyarázatot nyer, ami némi groteszk jelleget is kölcsönöz a szöveg(hely)nek. A regény viszont – a részlet minden parodikusága ellenére – annyiban mégiscsak a klasszikus detektívtörténet konvenciórendszerén belül marad, hogy nem iktatja ki, hanem megtartja a nyomok eredményes és „ihletett” interpretációjának a lehetőségét. Némi elmozdulás figyelhető meg a rejtélyközpontú bűnügyi történetek irányába a tekintetben is, hogy felvetődik, tematizálódik a nyomozás műveletének szemiotikai, retorikai jellege. Borbán ezredes egyik megjegyzéséről van szó: „a bűn világában minden csupa jelkép, metafora.” (43.) Később ez a talányos kijelentés megismétlődik a galamb lehetséges jelképes interpretációja kapcsán (72.), a szöveg azonban semmilyen további fogódzóval nem szolgál a mondat értelmezhetőségét, jelentésszorosozó irányát illetően. Az ezredes elszólása sajnos csonka, kifejtetlen marad, s ezzel együtt a (bűn)regény egy értelmezésbeli távlatlaltal is szegényebb lesz. Vagy Tar csak játszik velünk? Feldobja a labdát, itt-ott meg is pöccinti (277.), de az általa leírt ívben semmilyen konkrét célzat, irányzék nem fedezhető fel? Meglehet. Nem elhanyagolható ellenben az sem, hogy a tettes neve – amit itt most fedjen diszkrét homály – mindvégig a nyomozók „szeme előtt van”, mégpedig egy szójátékba bújtatva, amit egyik áldozata a halála előtti pillanatban kiált bele az éjszakába. A későbbiek pedig igazolják, hogy alapvetően a nyelvvel, a szavakkal való játszadozás vezeti el mind az áldozatot, mind Molnárt a tettes személyéhez, tehát a jelek, metaforikus értelmű kifejezések értelmezésének *nyomvonala* következetesen végigvonul a szövegen, s nem elhanyagolható szerepet játszik a bűnügy felgöngyölítésében. Ugyancsak a szavak játékos ismétlését használja ki Tar a madárnevekkel kapcsolatban is. A főszerepet játszó, s helyenként Hitchcock klasszikus thrillerjére¹² emlékeztető jeleneteket produkáló galambokon, az őket idomító

„Galambos emberen”, illetve annak „Szürke galamb” című füzetén¹³ kívül a ragadozó madarak neveit használja fel egy ironikus effektus előhívásához: a Súlyom zászlós által üldözött késelőt és bérgyilkost Rókának hívják, a korábban már említett, egyébként névtelen és csupán epizódfiguraként felbukkanó mafiózó újjagdagot először azzal jellemzi az elbeszélő, hogy a „rókafélék családjába tartozott” (228.), később már „héjaképű alak”-ként (229.) emlegeti. Tar ezzel az összevonással mintha relativizálná a rendőr és bűnöző közti – a regényben egyébként is összemosódó – határokat, különbségeket. Bár az is meglehet, hogy ez csak az én spekulatív magyarázatom. De hát mi más az értelmezés, ha nem játék és spekuláció.

Jegyzetek

1. Elemzésemben a regény 1996-os második kiadására támaszkodtam, erre vonatkoznak a zárójelben közölt oldalszámok is.
2. A fogalom Bán Zoltán András leleménye. Lásd: Irodalmi kvartett. Tar Sándor Szürke galamb című regényéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András és Radnóti Sándor. *Beszélő* 1996/4., 88–94. A továbbiakban: IK. Nincs tudomásom róla, hogy a Beszélőben meghirdetett regénypályázat alkalmára (melyre Tar műve is íródott) született fogalom mennyire volt tudatos rájátszás a filmes irodalomból ismert „bűnfilmre” (erről a műfajról egyébként a Filmvilág 1998/6-os és 2000/10-es számában olvasható néhány írás), mindenestre ez egy új, összehasonlító – interszemiotikai szemponttal gazdagíthatná a regény értelmezési tartományát.
3. M. M. Bachtin – V. N. Vološinov: *Marxizmus, freudizmus, filozofia nyelve*. Bratislava, Pravda 1986, 359.
4. Kálmán C. György: Szabad, függő. (Tar Sándor: Lassú teher) *Alföld* 2000/1, 82.
5. A Lassú teher c. kötet kapcsán fejti ki Kálai Sándor, hogy a Tar-novellák egyik visszatérő, különböző variációkban újraíródó motívumkörét képezik a gyakran hatalmi, intézményes attribútumokkal bíró, törésekkel és elfojtásokkal teli közegeként megjelenő családi viszonyok. Az *apa és a gyár* (Tar Sándor prózájáról). *Alföld* 2000/3, 50. A Szürke galamb epizódjai tehát ezt a vonulatot folytatják.
6. IK: 91.
7. Beck András, 91.
8. Az igazsághoz hozzá tartozik az is, hogy ezt nem tartja a regény erényének, mondván, mindkét szerző (Tar és Krasznahorkai) műve(i)vel szemben a teljes világképet eluráló kárhozát és a pusztulás *télszerűsége* miatt emelhetők kifogások.
9. IK: 88.
10. Lásd a könyvről írott kritikámat: *Psycho-dráma* (Bartis Attila: A nyugalom). *Szörös Kő* 2002/3, 57–58.
11. A regény legjobban kidolgozott, legmarkánsabb és ezért „legjobban felismerhető” társadalmi típusát rajzolja meg Tar az éjszaka „hiénáinak” nevezett lecsúszott munkátlanok, „álmatlan alkoholisták, lepusztult bűnözők” (140–142.) és az alvilági kapcsolatoktól bűzlő bunkó újjagdagok (228–229.) személyében.