

37. *A sátán Füreden*, 103.

38. *A sátán Füreden*, 104.

39. *A sátán Füreden*, 105.

40. 1. Tesz 3,5

41. Jel 12,9

42. A novella hatásának jellemző jege, hogy az olvasó szöveghez való viszonya leképezi a munkásoknak az utashoz fűződő viszonyát: az értetlenségtől és a csodálkozástól a racionalizálás mozzanatán át a tanácstalansággal vegyes elcsábulásig...

DÖMÖTÖR EDIT

Nyomozás és olvashatóság

TAR SÁNDOR: SZÜRKE GALAMB

Bán Zoltán András és Mosonyi Aliz a *Beszélőben* hirdették meg a „bűnregénypályázatot”. A műfajmegnevezés Bán Zoltán Andrástól származik: „Először is ez egy krimi, annak készült a *Beszélőben*, aztán folytatódott az *ÉS*-ben. Mi, Mosonyi Alizzal azzal a szándékkal hirdettük meg még a hetilapban ezt a pályázatot, hogy felderítsük, lehetséges-e magyar krimi írni. Olyan krimi tehát, amely a magyar világot ábrázolja.”¹ Ez az igény annál inkább figyelemre méltó, mert e műfajt értelmezve számos író veti föl a „sematikusság” vádját, kísérletet téve arra, hogy „visszavigyék az utcára” (Chandler). A valóságábrázoló, referencializáló olvasásmód lehetőségét fölvetik a szerző szociográfiai művei is. „[A] szerzői név implikálta [...] ismeretek és közvetlen olvasói tapasztalatok [...] egy hangsúlyosan szociografikus-referenciális vonatkozású történetmesélés irányában keltenek elvárásokat.”² Voltaképpen Bán Zoltán András szavai egyfajta „szociografikus krimi” műfajának elképzelését rajzolják ki. A pályázat ismertetése azért látszik nélkülözhetetlennek, mert a regény egyik értelmezői keretét képezi. „Előre” értelmezi a művet, eleve adott műfaji hagyományban helyezi el. A pályázaton kívül ezt szolgálja az alcím műfajmegjelölése is, márpedig Genette is felhívja a figyelmet, hogy az architextualitás erőteljesen befolyásolja a befogadást.³ A *bűnregény* megjelölés és a hátsó borítón olvasható paratextus⁴ egyszerre helyezi el egy hagyományban (a Chesterton- vagy a posztmodern irodalomban a Muriel Spark-féle metafizikus krimire lehet gondolni) és hangsúlyozza ahhoz képest újszerűségét, egyediségét. Ezzel a retorikai fogással az Irodalmi kvartett beszélgetőtársai olyan értelmezői stratégiát ismételnek meg, amely a krimi diskurzusában Sklovszkij Doyle-tanulmánya óta (1929) meghatározóan érvényesül. Sklovszkij ugyanis Doyle történeteinek tematikus „alapsémáját” írja le, majd az 1930–40-es években krimiírók (köztük Stefan Brockhoff) fogalmazták meg a műfaj „törvényeit”, melyek – írja S. S. Van Dine – talán íratlanok, de nem kevésbé kötelezőek. Ezek a szövegek azt feltételezik, hogy az egyes mű csak a krimivonulat egészében értelmezhető. Az adott regény nem mint „egyes mű”, hanem mint a műfaj egy darabja definiálódik. Különösen e két szerző fogalmazza meg markánsan az elgondolást, hogy a krimi akkor „jó”, ha a műfajba (egy bizo-

nyos módon definiált műfajba) problémátlanul beilleszkedik.⁵ Hasonló álláspontot képvisel Todorov: a krimi a populáris irodalom mesterdarabja, mivel az egyes művek a műfajba tökéletesen illeszkednek.⁶ A „műfaj egy darabja” értelmezői stratégia lehetőségét a pályázat szövege eleve fölkinálja, így merül föl, hogy Tar regénye „mozaikszerű”,⁷ „montázszerű szerkesztésű”⁸, „szétesett, szétzilálódott szöveg”.⁹ Angyalosi Gergely szerint nem lehet „minden egyes betoldást vagy elemet a központi sztorinak alárendelni”.¹⁰ Ezek a megjegyzések valamiféle „organikusságot” feltételeznek: lennie kell egy „központi sztorinak”, célirányos történetnek, mely a narratíva „egységét” adná. A szöveg tipográfiai értelemben is, azaz materialításában mozaikokat képez, így a „városi életképsorozat”¹¹ mozaikossága szorosan összefügg a mű anyagiságának „töredezettségével”.

A „központi sztori” igénye a klasszikus detektívtörténetet tekinti alapnak. Az idézett értelmezői reakciók azt világítják meg, hogy a krimi a narratíváról alkotott elképzeléseinkre, narratíva fogalmunkra kérdez(het) rá. A strukturalista narratológia bizonyos alapvetéseit megkérdőjelező Peter Brooks is a detektívtörténetet nevezi a cselekmény allegóriájának („an allegory of plot”): a nyomozás során a detektív megismétli a tettes lépéseit, és éppen ez a cselekmény. A detektívtörténet így a szűzsé és a fabula szerepét dramatizálja, ezért „a narratívák narratívája”.¹² A keresés története találja meg vagy hozza létre ugyanis a bűntény történetét: ez azokat a koherenciához szükséges mozzanatokat nyújtja, amelyeket megoldásnak hívunk, miközben a szöveg állítása szerint a megoldást a bűntény kívánta meg.¹³ Vagyis a megoldás legalább annyira megkívánja a bűntényt, mint fordítva, s a végpontnak ezt a sajátosságát, ezt a kettős logikát terjeszti ki Brooks a narratívára.

Angyalosi Gergely „vádként” fogalmazza meg: „nem minden rész funkcionális”, „nincs egyetlen cselekmény”, elsősorban a klasszikus krimivel szemben állóként tekintve a művet. Szavai arra mutatnak rá, hogy az értelmező oly módon kívánna egységet tulajdonítani, hogy értelmezői rendjébe igyekszik minden részt beilleszteni, keresve az egyetlen vagy legalábbis domináns cselekményt. Az irodalomtörténészek beszélgetéséből olyan stratégia bontakozik ki, hogy a sokféleséggel szembesülve az értelmező „kiemelt” nézőpontot teremti magának, ahonnan – mint Benjamin Poe flâneurje kapcsán írja¹⁴ – a sokféleség értelmében vett tömeg egységesíthető, ellenőrizhető volna. Párhuzamot vonva a várost olvasó flâneur és a szöveget olvasó értelmező között, beláthatóvá válik, hogy a „szűkebb” értelemben vett olvasás és a városi tér olvasása kölcsönösen kínál termékeny szempontokat. Tarnál a „központi sztori” „egységesítené” azt, ami „szétesett, szétzilálódott”, hogy ezáltal váljék a szöveg – mint a flâneur esetében a város – „olvashatóvá”. A krimi így narratíva fogalmunk mellett olvasás fogalmunkra is rákérdez.

A Benjamin nyomán Dana Brand által kifejtett probléma, azaz a fenyegető sokféleség olvashatóvá tétele¹⁵ Tarnál egyrészt a város „kaotikus” tapasztalatában vetődik fel, amit a klasszikus krimiben a nyomozó hivatott olvashatóvá tenni, fenyegetését elhárítva. Az orrvérzéseket föl kell deríteni, hogy a tér vagy mint járvány, vagy mint bűnténysorozat sújtotta város váljék olvashatóvá, s ennek megfelelően orvosi vagy jogi/kriminálisztikai diskurzusban legyen értelmezhető. A fenyegető sokféleség olvashatóvá tétele másrészt abban az értelemben is felvetődik, hogy amiként a nyomozó számára a sokféleség és annak „átlátszatlansága”, úgy az értel-

mező számára a „cselekményszálak” és a szereplők sokasága „fenyegetőnek” tűnik. A (klasszikus) detektív is arra törekszik, hogy definiálni tudja nyomozása egyetlen tárgyát, hogy mi „tartozik” hozzá és mi nem. Reprezentatív példája Holmes figyelmeztetése: „Az egy másik szál. Kettő van ugyanis, és szeretném, ha nem kuszálná össze őket”.¹⁶ A *Szürke galamb* viszont éppen a szálak kuszaságával szembesít, s megköveteli, hogy rákérdezzünk, mit nevezhetünk egyáltalán „szál-nak”. A kortárs (krimi)irodalom számos darabja teszi kérdéssé a szálak, azaz a történetek elválaszthatóságát, ami pedig a klasszikus detektív számára magától értetődő. A nyomozói riport fikciójára építve teszi ezt például Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska* című regénye, amelyben Jacobus Troll halálát földidézve az emlékek sokasága ellehetetleníti a célelvű nyomozást.

Tar Sándor csapdába csalja az olvasót: megőrzi a „látszatót”, mintha volna célelvű történet (ennek végpontja lenne Nyúlászú/Csiszár őrnagy leleplezése), miközben zavarba ejtő módon „nem minden rész funkcionális”. Az elbeszélő jelzi, hogy a megbetegedések mögött tettes áll, azt is közli, hogy a járvány látszatát keltve többen gyilkosságokat követnek el. Ezáltal fölkelte a célelvű nyomozás várakozását, hogy a nyomozó meg fogja találni a bűnözőket, és véget érnek a halálesetek. Bizonyos mozzanatok ezt (látszólag) ki is elégítik. A regény Csiszár leleplezésével végződik, azonban ez a zárlat voltaképpen már a mű közepe tájától ismert, a szöveg mégis váratlan és meglepő felfedezésként inszcenírozza.¹⁷ Regényzáró pozíciója mégis kitünteti Csiszár leleplezését: az olvasói elvárás szerint „a végpont értelmét” kényszeríti rá a történetre.¹⁸ Éppen az ilyen, a klasszikus detektívtörténet által előhívott elvárás nyomán merülhet föl a kérdés, hogy mi „szükség” van a többi, „forgatagszerűen” egymásra következő halálesetre, melyek többségének semmi köze Nyúlászúhoz? Ricoeur (Brooks idézett gondolatmenetéhez hasonlóan) rámutat: a végpontról „a történet totalitásként látható”, s ez a funkció „az újramesélés aktusában ismerhető fel”. „A történet nyomon követése” pedig azt jelenti: „a jól ismert epizódokat úgy fogjuk fel, hogy ehhez a befejezéshez vezetnek”.¹⁹ Ez különösen jellemző a klasszikus detektívtörténetre, ahol a gyilkos leleplezése és a nyomozó által megtalált történet a korábbi eseményeket, szereplőket is értelmezi, kijelölve helyüket a narratívában. Ezt az olvasói elvárást azonban Csiszár leleplezése nem elégíti ki. A nyomozás egyik szálát ugyan lezárja, de már senki nem foglalkozik a házmesterrel, Bátyóval és különösen a többi, akár csak egyszer említett gyilkossal. Ezért írja Bényei Tamás, hogy a potenciális fő áldozat kezdettől fogva elsősorban az olvasó: a szöveg megtagadja, hogy megfeleljen elvárásainknak, melyeket pedig maga a szöveg hozott működésbe. Az erős kohéziójú elbeszélés archetípusává vált elbeszélő sémát éppen a narratív kohézióba vetett bizalom megrendítésére használja föl.²⁰

Még feltűnőbb azonban, hogy szó sem esik arról, mi vetett véget a járványnak, illetve hogy valóban vége-e. Az első három „mozaik” váratlan orrvérzése után folytatódik a halálesetek sora, de azután úgy tűnik, magától, a rendőrség nyomozásától függetlenül marad abba. A mű befejezése pedig Nyúlászú kilétére derít fényt. A regényzárás így nem tekinthető a kiinduló helyzet megoldásának, azaz a nyomozás tárgya elmozdul, anélkül hogy a művet nyitó probléma és a zárlat felfedezése egyetlen célelvű nyomozás narratívájába íródna. Egyre nő a gyilkosságok

száma, de többségük után nem indul nyomozás, vagy ha igen, akkor sem tételizedik „egyetlen” történet. A klasszikus detektívtörténetek implicit előfeltevése szerint a felderítendő mindig azokon a határokon belül található meg, melyeket a vallo-mások, újsághírek stb. kijelölnek, s a különböző szereplők története végül „egyetlen” narratívát eredményez. Tar regényében viszont a bűnügyek, hírek sokaságában a rendőrök számára ellehetetlenül az „egységes” történet lehetősége, pedig Borbán is erre vágyik: „Van egy sereg információ, holnapra lesz egy sor boncolási jegyzőkönyv, millió vélemény, vagonnyi ötlet, gondolat, sérültek, áldozatok, gyanúsítottak, túl sok is a jóból, 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)

A klasszikus krimi azt előfeltételezi, hogy létezik egy „eredetként” felfogott történet, amit a nyomozó végül elmond. Borbán vágyott célja ugyanez. Azonban hiába derül fény Nyúlászúj kiletére, a végén nincsen, aki „rekonstruálná” a történetet. Nemcsak azért, mert a nyomozás vezetője, Borbán meghal, hanem mert a szöveg egyenesen megtagadja a rendőroktól az „egységes történetet”. A végső egységes történet helyett minden szereplőnek megvan a maga története, és a narrátor közvetlen vagy implicit közlés²¹ révén sugallja – „valódióként” rögzíthetőnek vélt – kiletüket vagy tetteiket. Az egyes halálesetek különálló történeteit a narrátor az éppen megjelenített szereplő belső nézőpontjából beszéli el. Tar Sándor szociográfiái műveinek említése nemcsak egy lehetséges referencializáló olvasat szempontjából lehet fontos, hanem a rá karakterisztikusnak mondható narrációs technika miatt is. Szociográfiái műveiben is jellemző eljárás, hogy az elbeszélő rálát világára, de nem képződik meg egységes elbeszélői nézőpont, a narrátor nem kommentál.²² A *Szürke galambban* ez azt jelenti, hogy nem tételizedik olyan tudat, mely az információk befogadásának „középpontja” volna.

A klasszikus krimiben ugyanis a detektív nézőpontja az uralkodó, míg Tarnál a számos rendőri nézőpont nem kitüntetett. A rendőrök nem rendelkeznek olyan privilegizált pozícióval, mely lehetővé tenné, hogy metaolvasóként lépjenek föl, s az egységes narratíva létrehozói/megtalálói legyenek. A szöveg nem képez meg olyan narratori funkciót sem, ahonnan a belső nézőpontú történetek egymásutánjában azok között logikai vagy más kapcsolat létesülhetne. Nincs a szereplőkkel szemben álló elbeszélői nézőpont, amely az egyes történetek „fölötti” pozícióból cselekményesítené azokat egy „nagyobb” történet részeként, illetve ami egyetlen narratívába szervezhetné.

Járvány az elején – családi béke a végén: a felépítés mintegy elhiti az olvasóval, hogy minden kérdés megoldódik. Különösen Borbán halálától kezdve olyannyira Nyúlászúj áll a keresés középpontjában, hogy hasonló benyomás keletkezik, mint a klasszikus krimiben, hogy végül végigtekintünk egy megoldott és így „megnyugtató” világon. Valójában a járvány története átalakul Nyúlászúj történetévé. Ha felfigyelünk arra, hogy a regényzárás nem a regénykezdekskor megismert szituációra ad megoldást, akkor nem kerülhető meg a kérdés: miként tudja a szöveg észrevétlenül (vagy alig észrevehetően) félrevezetni az olvasót? Ennek kapcsán fontos mozzanat a már említett belső nézőpont, valamint az, hogy az egyenes, a függő, a

szabad függő és a szabad egyenes beszéd révén egy mondaton belül akár több beszélő is megszólalhat. Mi több, huzamosan egyik beszélőt sem különbözteti meg a szöveg fölérendelt helyzettől. A szereplők felett álló narrátori nézőpont hiányában az elbeszélő mintegy hagyja, hogy az egyes alakok „félrevigyék” a történetet. „A belső nézőpont a mű nagy részében folyamatosan jelen van, csak a beszélő változik, ezért lépünk át a szereplői történetekbe.”²³ Az egyik legfontosabb elmozdulás ott érhető tetten, amikor Molnár – miután otthagyja Malvint az őrbódénál, ahová Négerrel Nyúlászú után kutatva mentek – Borbán haláláról tudomást szerezve már csak Csiszárral foglalkozik. A két személy, Nyúlászú és Csiszár ugyan megegyezik, de mégis eltörlődik a keresés tárgya, hiszen Molnár kijelenti: „a *gyilkosát* keresem, más egyelőre nem érdekel” [kiem. D. E.] (257). Nem a házmasterrel üzletelő bűnözőként, hanem Borbán gyilkosaként nyomoz utána. Így nem „ugyanazt” a személyt találja meg, hiszen nyomozása más narratívába íródik. Az ezredes megölésének ugyanis semmi köze az eredeti üggyhöz, a járványhoz (és kiváltójához, a házmasterhez), Csiszár azért öli meg, hogy a helyére léphessen. Mivel a mű végén nincsen a klasszikus krimire jellemző „végső történet”, nem ágyazódik be egyetlen történetbe a kétféle keresés sem olyanképpen, mint amelyek egyetlen személyhez vezetnek.

Nemcsak az olvasó van bajban, ha a rendőrök nyomozásának tárgyát próbálja megtalálni, hanem ők maguk is. A járvány (mint bűncselekmény, noha nem mindig tudják eldönteni, arról van-e szó) éppen azért nem fordul elő a klasszikus krimiben, mert ott a látás objektivitásigénnyel lép föl, márpedig a műfajra jellemző *camera obscura* látási modelljének (Crary)²⁴ ez az alapelve, akkor ez a „központosított” világ mentes a kontingenciától.²⁵ A terjedő járvány azonban feloldja a centralizáltságot. Sarkalatos vonása éppen az esetlegesség, s ez a sajátosság jelentéssé tudja tenni az olvasónak azt a benyomását, mintha a halálesetek mozaikjai „találomra”, „véletlenszerűen” következnének egymásra. Noha a regény azt sugallja, hogy valaki mérgezi a galambokat, nem tehető föl a klasszikus krimik jellemző kérdése: kinek állhatott érdekében? Borbánnak pedig mindössze ez a terve: „*bizonyos emberek* esetleg már elkészült, beindult terveit, akcióit minden eszközzel befolyásoljuk”, s amit elérni remél: „ha rájuk tapadok, valaki előbb-utóbb beleszalad a késbe” [kiem. D. E.] (71). Az ezredesnek elképzelése sincsen arról, kit keres, hogyan keressen. Amikor Molnár megkérdezi, ki után kutatnak, Borbán ezt feleli: „Ficsúr szerint egy galambos embert keresnek” (71). Ficsúr bélyegekkkel üzletel, s nem esik szó arról, hogy a járvánnyal kapcsolatban hallgatnák ki. Amikor Csiszár megfenyegeti, hogy lelöveti, elkezdene ugyan beszélni: „befélni akavok, mondta riadtan, és oldalt fordult, a galambot embev... hallja?” (47), de Solyom megöli. Így válik a definiálatlan nyomozás tárgyává a galambos ember, akiről azt sem tudják, Galambos-e a neve vagy talán galambjai volnának? Kéri úrtól is egy rendőr „olyasmit kérdezett, aminek nem volt semmi értelme. Hogy ő az a galambos ember? Hát persze, hogy ő, mindig volt galambja” (113).²⁶ A terjedő járvány feloldja a camera obscura látási és nyomozási modelljére jellemző centralizáltságot, ami pedig mentes a kontingenciától. A sorozatgyilkosság (látszólagos) esetlegessége ellehetetleníti a motiváció alapján történő nyomozást. Maga a járvány/sorozatgyilkosság mint a nyomozás tárgya magyarázza tehát egyrészt, hogy nem érvényesül többé a látás

camera obscura modellje, ami biztosítaná, hogy a külvilág sokasága leképeződjön egy zárt térbe, korlátozott számúvá téve a „szóba jövő” személyeket, haláleseteket, akikre, illetve amikre a nyomozásnak irányulnia kell, valamint azokat az indítékokat, amelyek a kutatás alapját képezik. Agatha Christie *The ABC Murders* című műve annak a példája, hogy a klasszikus krimi nyomozási elvei és a sorozatgyilkosság kizárják egymást. Christie úgy őrzi meg a camera obscura modelljét, hogy a sorozatgyilkosságról bebizonyosul, nem az, ezáltal „visszaírja” a klasszikus detektívtörténet narratív rendjébe. A *Szürke galambban* ezzel szemben a tér „kinyílik”, és a rendőrök bűnügyek, tettesek, áldozatok sokaságával szembesülnek, s még az is kérdéses, voltaképpen betegségről vagy gyilkosságról van-e szó adott esetben. Az is kérdéses a rendőrök számára, mely halálesetek „kapcsolódnak” össze, és melyeknek nincs semmi „közük” egymáshoz. A klasszikus detektívtörténetben a nyomozás által eredményezett tudás az intertextuális hálózatba rendeződés vívmánya. Mind a bűntények, mind az azokat övező személyek, okok egy szűk metszetre képeződnek le: ennek metaforája a camera obscura. Borbán gondterheltsége („sereg információ, [...] egy sor boncolási jegyzőkönyv, millió vélemény, vagonnyi ötlet”) azonban éppen a „szöveg univerzum” beláthatatlan kiterjedésére utal. Gondolatai megegyeznek a klasszikus detektív bizonyosságával: a tudás a szöveggközöttiség tapasztalatában konstituálódik. Amiben azonban Borbán nem osztozhat, az a „centralizáltság”.

A klasszikus detektív és Tar rendőrei tehát a szöveggközöttiség eltérő tapasztalattal szembesülnek. Előbbi meggyőződése szerint amikor a tér olvashatóságában „hézaggal” (Brand) találja magát szembe (ilyen „hézagot” képeznek a gyilkosság körülményei), létezik olyan szöveg – vagy több szöveg interakciójának olyan olvasata –, amely azt értelmezhetővé tudja tenni. Ez a felfogás elsősorban Riffaterre intertextualitás-konceptióját idézi föl. Ennek nyomán a bűntény akként az „anomáliaként” határozható meg, mely az intertextus felé irányítja az olvasót. „Olyan intertextualitásról van szó, amelyet az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely az olvasási szabály szerepét tölti be.”²⁷ Érdemes idézni Riffaterre-nek a koncepcióját bevezető szavait is: „[A] jelenlegi kritikai gyakorlat túl gyakran megelégszik azzal, hogy intertextusnak nevezi azon művek összességét, amelyeket az olvasó a szeme előtt fekvő szöveghez közelíthet, [...] Ha így fogjuk fel, akkor az intertextus olvasónként különbözik: az emlékezetében elraktározott részleteket, az általa alkalmazott megközelítéseket egy többé-kevésbé alapos műveltség véletlenszerű megléte diktálja, és nem a szöveg betűje. Én ezzel ellentétben azt hiszem, hogy az intertextus fluktuációi nem a véletlennek vannak alárendelve, hanem struktúráknak.”²⁸

Riffaterre-nek ez a kijelentése annyiban rokonítható a klasszikus krimi nyomozási modelljével, hogy a kutatás által megtalált intertextust a bűntény, a város szövegének „hézaga”, annak struktúrája követeli meg, és nem a nyomozó véletlen-, ötletszerűként aposztrofált asszociációja. Ennek jó példája az *Egy marék rozs* című Christie-regényben a gyermekvers: a mű úgy képezi meg, hogy kizárólag ez képes a gyilkosságokat értelmezni. Ennek hiányában a gyilkosságok bekövetkezése és furcsa körülményeik (rozs a zsebben, csipesz a holttest orrán stb.) értelmezhetetlenek a város szövegében, ebben az értelemben használva a „hézag” szót. A gyer-

mekvers mint intertextus működése kapcsán nem szövegek „esetleges” mozgásáról van szó. A felmerülő intertextust, amelyet a klasszikus krimi sohasem véletlenszerűként jelenít meg, a szöveg ennek megfelelően helyes/helytelen oppozíciójában ítéli meg. Az előfeltevés szerint létezik *egyetlen helyes* intertextus, és akik mást találnak meg, tévednek. Hosszú idő is eltelhet, mire a nyomozó megtalálja, de a meggyőződés az, hogy létezik. Jelen gondolatmenet szempontjából ez a riffaterre-i koncepció legfontosabb mozzanata.²⁹

A *Szürke galamb* ezzel szemben az esetlegesség tapasztalatával szembesít, azaz, hogy „az intertextus olvasónként különbözik”. Véletlenszerűen merül föl a „galambos ember” is, hiszen a mű nem „olvasási szabályként”, hanem esetleges mozzanatként jeleníti meg. Hasonlóan ötletszerűen indul Sólyom is Róka nyomába, így egyik esetben sem érvényesíti a szöveg a helyes/helytelen oppozícióját. Ehelyett a rendőrök választásai *lehetséges* útvonalak. A regény nemcsak aláássa a célirányosság elvét azáltal, hogy Csiszár leleplezésével nem írja a haláleseteket egyetlen narratívába, hanem a klasszikus krimitől eltérően a bűnügyek sokaságában a rendőrök választásra kényszerülnek. A szöveg pedig egyik választást sem tünteti ki (erről más aspektusból, a diskurzusok „polifonikussága” kapcsán még lesz szó). A klasszikus detektív által bejárt út az egyedül helyes. A város szövegének olvasója egyetlen irányt követhet, mindenki más téved. A *Szürke galamb* rendőrei viszont egyenrangúként inszcenizált útvonalakat járnak be. Mivel nem *egyetlen helyes* út tételződik, hanem egyenrangú választási *lehetőségek*, a rendőrök a klasszikus detektívtől eltérő „szövegben” találják magukat. A klasszikus krimi városának szövege inkább barthes-i *Műként*, míg a Tar-regény városának szövege *Szöveggént* írható le.³⁰ A klasszikus krimibeli Művet a nyomozó passzívan fogadja be (ezt a passzivitást fejezi ki a látás konstrukciójaként a camera obscura modellje is). Tárgyszerű, mely egyetlen jelöltre, a végső történetre, a „rekonstrukcióra” záródik. Ezzel szemben Tar regényének Szövege átjárás, keresztülvágás, Háló. Eco nyomán az erdő metaforájával is lehet élni: mindenki járhatja a maga útját, eldöntheti, merre fordul, s a szövegben az olvasó folytonosan választásra kényszerül.³¹ Az ilyen szöveg megköveteli a város szövegét olvasó nyomozó cselekvő részvételét. „Több bejáratral rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak.”³² Barthes a kódokat a szövegbe vezető bejáratoknak nevezi, melyeken keresztül olvasunk. Mivel minden kód „idézetek perspektívája”, fel sem merül az a riffaterre-i kérdés, hogy fölismerhető-e az intertextus. Kódfogalmából következően semmit sem tudunk először olvasni, minden olvasás már szükségképpen intertextuális. Ez a szövegfogalom, mely valójában folyamat, így nincs kezdete és több bejáratral rendelkezik, Tar regényében jelentéssé teheti azt, hogy nem tételezhető egy eredetként szolgáló történet – Barthes éppen a „le származás mítoszát” bírálja. Ezért nem írhatók a halálesetek egyetlen narratívába. Csak a tárgyszerű Mű mondható el végül egyetlen történetként, a Szöveg tevékenység. Azaz a város szövegének a struktúra fogalma által sugallt statikus és lezárt képét a *Szürke galambban* dinamikus felfogás váltja föl, mely szerint a szövegnek sok be- és kimenete van, ami éppen a klasszikus krimire oly jellemző linearitással nem egyeztethető össze.

A nyomozási modell másik kiemelendő sajátossága szintén a klasszikus krimi célulvőségének ellenében működő erő. Ha a klasszikus krimiben az elkövetett bűn a világrend felborításaként fogható fel, amit azután a nyomozás helyreállít,³³ akkor Tarnál miként értelmezhető az a jellegzetesség, hogy a bűntény nem „követeli meg” a nyomozást, illetve az annak eredményeképpen megszülető történetet? A klasszikus krimiben ennek leírásához a riffaterre-i intertextualitás-konceptió kínál fogalmi keretet, amennyiben a város szövegének „hézag” „anomáliaként” fogható föl.³⁴ Tar regényében ennek vizsgálatához emeljük ki a művet nyitó (és később még visszatérő) halálesetet, Szabados Adélét. A kislány rosszulletét a születésnapjára ebéd készülődésének körülményei előzik meg. A család életének „rendje” – a számtalan erre utaló megjegyzés szerint – indulatok, gyűlölet elfojtása révén jön létre.³⁵ „Szabados nem szerette a lányát, és ezt néha nem is tudta titkolni”, s Adél is „tudta, hogy utálja mindenki” (6). Az apa, „mikor Adél köhögni kezdett egy falattól, egy pillanatig arra gondolt, hogy most talán megfullad, és valami bűnös öröm szállta meg” – hiszen „mindig a lánya az, aki mérgezi a hangulatot” (8). Azaz a halálesetben olvashatóvá válik az elfojtott indulat. A klasszikus detektívtörténetre jellemző ugyan, hogy mindenki kívánja az áldozat halálát, azonban olyan morális értékrend fogalmazódik meg, amely azt elítéli. (Itt érdemes visszagondolni a Tar művének narrációs eljárásáról mondottakra.) Ilyen értelemben állítható, hogy a halál mégis a rend felbomlása; vagyis a rend olyan eredetként tételeződik, melyhez végül visszatérünk. Ezzel szemben a *Szürke galambban* Adél halála nem valamiféle rendet borít föl, hanem inkább olvashatóvá teszi a család megszokott életében ható gyűlölettel erőket. A hétköznapi élet „rendjében” működő káosz válik olvashatóvá. Ennek nyomán a halál (az illető szövegrészben uralkodó belső nézőpontból) renddé tétel, s nincs ezzel szemben álló értékrend. Így a haláleset nem olyan „anomália”, ami nyomozást követelne meg. Amikor a rendőrök fölkeresik a családot, a szöveg ironikusan jelzi, nincs mi után nyomozni, minden „rendben” van: „Az egész szoba a békés otthon nyugalma lehelte” (111).³⁶

Mivel a halálesetek nagy részét a mű mint a „rend” helyreállítását tételezi, a nyomozás paradox módon éppen olvashatatlaná tételként értelmeződik. A boncolás például nem azt szolgálja, hogy az áldozat testén olvashatóvá váljanak halála körülményei. Ehelyett a gyilkosság áldozatai elvesznek a járványban elhunytak között (igaz, később az orrvérzésről is kiderül – de nem a boncolás eredményeként! –, hogy bűntény áll mögötte), sőt, a még élő házmosterrel ez végez. A boncolás ilyen értelemben olvashatatlaná tesz. Mit jelent a rendőri nyomozás? „Mert [Malvin Örmester] úgy tudja, hogy egyelőre úgynevezett aktív felderítést végeznek, ami azt szokta jelenteni, hogy senki nem tud semmit, és tulajdonképpen a helyzet erőszakos tisztázása a cél, miáltal néhány rendőr megvadul, és nem kis zavar támad az éjszakában” (102). Ahogyan a boncolás a halál körülményeinek, úgy a nyomozás a vallomásoknak és általában az információknak a megismerését teszi lehetővé. Egy korábban idézett szövegrészben Sólyom megölte Ficsúrt, mielőtt még a galambos emberről beszélhetett volna. Egy másik rendőr Kéri urat „egyszerűen otthagya. Pedig még azt is el szeretne volna Kéri úr mondani, hogy volt már itt az este két ember” (114). Borbán halálának tanúját, Marja Elemért sem hallgatják meg, hiszen „[m]indenki ideges volt, közel sem engedték” (161).

A regény világában – tekintettel a rend főtebb tárgyalt konstrukciójára – a bűnözők tudják a várost olvashatóvá tenni. Bátyónak az újságban közzétett kérdése („Megunta?”) arra ösztökéli, hogy az elfojtott indulat olvashatóvá váljék, hiszen vállalja a gyűlölt személy meggyilkolását. A házmester tevékenységében is ő az olvashatóvá tétel egyik eszköze. Noha a klasszikus krimi értelmében metaolvasói pozíciót a szöveg egyik szereplőnek sem juttat, a házmester mégis privilegizált térbeli helyzettel rendelkezik: a város legmagasabb házában lakik, „belátni az egész települést” (118). Ez a városról szerezhető tudás megkülönböztetett lehetőségét sugallja. A szöveg feltűnő módon kizárólag a házmesterhez társít rendet és tisztaságot: „pontosan a nevét sem tudták, csak azt, hogy mindig rend és tisztaság van” (119). Távcsovével figyeli a várost, és feljegyzéseket készít. A megfigyeléshez a mű oly módon társít hierarchikus viszonyt, hogy közben sorsokról dönt. Ahogyan Poe *The Man of the Crowd* című novellájában a flâneur kategóriákba sorolja az embereket, míg talál egyet, aki a városnak azzal a nyelvvel nem értelmezhető, úgy a házmesternek is megvan a maga „nyelve”, mellyel a várost olvassa (kiemelt térbeli pozíciója pedig biztosítja az olvasás „tág” kontextusát). Amikor Malvin beleolvass feljegyzéseibe, újra Adélről lesz szó: távcsovével figyelte „a közeli épületben lakó csúf, kövér leányt, aki kelletős anyjának, de egész családjának nemhogy díszére nincsen, hanem egyenesen bosszantására van, amin a házmester sok-sok bejegyzésen át mérgeledni látszik, majd megnyugodva írja le, hogy az a lány is ott van már” (246).

„Flâneurként” tehát ezúttal zavarba ejtő módon a gyilkos jár el, sőt, a nyomozótól ez a lehetőség – úgy tűnik – egyenesen meg van tagadva. (Hiszen a feljegyzések sem a rendőri kutatás eredményeképpen kerülnek Malvinhoz, hanem Nyúlshájú hozta el a házmester lakásából.) Poe flâneurjével rokonítja a házmestert az ellenőrzés, uralhatóság igényének a város megfigyeléséhez való társítása. A klasszikus detektív eljárását idézi az általa elkövetett gyilkosságok során elfoglalt metaolvasói pozíciója és a látás camera obscura-modellje. Amikor tudniillik a család életéről és benne Adél viselkedéséről ír, saját magát a látás folyamatától függetlenként tételezi. Jogot formál arra, hogy megfigyelését egy tőle függetlenül létező jelenség leképezésének tekintve az igazságot alkossa meg. A toronyház által létrehozott távolság számára a „teljesség” képzetének biztosítéka. Olvasatában Adél családjában az elfojtott indulat „megkívánja” a gyilkosságot: a város szövegében ez „anomáliát” képez, ami megköveteli „intertextusát”, a gyilkosságot és a házmesteri „nyomozást”, amely naplójában olvasható. Mégsem állítható, hogy Tar regényében inverzióról volna szó, és a gyilkos járna el „ugyanúgy”, „ugyanabban” a metaolvasói pozícióban, mint a klasszikus detektív. A házmester ugyanis a rendőrökkel együtt a város olyan szövegét olvassa, melyben az olvasás előtt egyenrangúként inszcenizált választási lehetőségek nyílnak. A klasszikus detektívvell ellentétben a gyilkos nem lehet „a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója”. A több bejáratú és kezdet nélküli szöveg fogalma aláássa a házmesternek azt az igényét, hogy „a cselekmény utólagos megszervezője”³⁷ legyen, hiszen éppen az a kontingencia öli meg, amiről nem akart tudomást venni, a szöveg pedig „elfelejti” őt.

Ha a flâneur eljárása az, hogy a tömeg sokféleségére értelmezői rendet ruház, akkor érdemes – ebben az értelemben detektívként – megkísérelni a mű tapasztalatának azokat az elemeit „szövegként” olvasni, melyek a „flâneuri”, azaz a szöveg sokféleségének egységesítésére törekvő olvasatban „hézagként” jelennek meg. Ha ugyanis olvasatunkban olyan értelmezői rendet ruházunk a sokféleségre, melynek alapja a klasszikus detektívtörténet, akkor elsősorban három mozzanat jelentkezik „hézagként”: a groteszk, a testiség és a mozaikosság.

Benyovszky Krisztián „zavarba ejtő együttállásról” beszél a krimicselekmény brutalitása, illetve másrészt az elbeszélés „ironikus modalitása, sőt morbid humor[ra]”, az „olykor groteszkbe futó túlzások”³⁸ között. Mindez olyan helyzetek kapcsán figyelhető meg, melyek a „kulturálisan kódolt határok”³⁹ szerint tabunak számítanak. Ez az értelmezői reakció érdekes módon *morális* kérdést vet föl egy krimi kapcsán. Foucault szerint ugyanis a XIX. századtól a bűnről való beszéd a bűnt nem a moralitás, hanem az esztétikum szférájában kódolja: „esztétikumában újraíródik a bűn”.⁴⁰ Amellett, hogy etikailag természetesen sohasem lehetünk semlegesek,⁴¹ mégis, a krimi műfajától idegen az olyan erkölcsi szemrehányás, hogy „az elbeszélőnek nehezebben bocsátom meg ezt a tónust, mint a szereplőknek”.⁴² Ilyen vád egyébként nem csupán Flaubert *Bovarynéja*, hanem újabban Ellis *Amerikai Pszichéja* kapcsán is fölmerült. A regényt a krimiműfaj egy darabjaként tekintve zavarba ejtőnek tűnnek – a halálesetekkel kapcsolatos groteszk és a morbid megnyilvánulások⁴³ mellett – a testiség, a testi funkciók számtalan példája, valamint a testiség és az intellektuális nyomozás összekapcsolása;⁴⁴ a bűnöző és a nyomozó közötti határvonal nem egyszerűen átjárhatóvá válik, hanem a különbségtétel függesztődik fel. A rendőrök magánbosszúkra használják föl az elrendelt „akciót” (például Súlyom), de a leglényegesebb az, hogy a nyomozás olvashatatlaná tételeként írható le. A boncolás nem a halál körülményeit tárja föl, hanem gyilkol. A flâneuri olvasatnak ezek a „hézagai” – a mozaikosságról később lesz szó – Bahtyin négy karneváli „kategóriájának” (excentricitás, profanizáció, mesalliance, familiaritás) fogalmi keretében írhatók le.⁴⁵ A bahtyini karneválfogalom bevonása azért lehet Tar művének értelmezésében termékeny, mert egyrészt rákérdez a diskurzusok viszonyára, másrészt arra, hogy mi az a „hétköznapi” rend, amit éppen a „karnevál” zökkent ki.

A klasszikus krimiben a metaolvasóként fellépő detektív nézőpontja uralkodik. Bahtyin monologikusságfogalma nyomán állapítható meg, hogy a nyomozó diskurzusának tartós, állandó fölérendeltsége teszi lehetővé – mivel így „egységes” tudat rendelődik a nyomozás mögé –, hogy egyúttal ő „a cselekmény utólagos megszervezője” és a „narrativitás elméletének teljhatalmú képviselője” is.⁴⁶ Ezzel szemben Tarnál a rendőri beszédmódok maguk is rendkívüli módon szóródnak, de ennél még fontosabb, hogy a szöveg nem képez meg olyan alakot, aki ne lenne bezárva a maga nyelvébe, hanem aki az értelmezői nyelvek sokféleségének interakcióját tudná olvasni. A bahtyini polifonikus regény fogalma nyomán Tar regénye a klasszikus krimik előfeltevésére kérdezhet rá, a metaolvasás által megkövetelt „kiemelt” pozícióra, mely kitüntetettsége révén az „egységes” narratíva létrehozója lehet.

A regény egyik diskurzust sem tünteti ki huzamosan a többi rovására, a ház-mester esetében sem jön létre olyan metaolvasói pozíció a narratíva „egészében”, ahonnan a diskurzusok interakciója olvashatóvá válna. Ennek hiányában nem jön létre olyan hatalmi viszony sem, hogy bárki kisajátíthatná másnak a történetét, ahogyan azt a klasszikus detektív a „rekonstrukcióval” teszi. Ez a mozaikosság említett „házagával” függ össze. A ház-mester egyeduralkodóként gondolja el a maga beszédmódját, és éppen ezáltal lesz az övével egyenrangú boncolási diskurzus áldozata. Bahtyin polifonikusságfogalma nyomán tehát megállapítható, hogy a belső nézőpontú történetek egymásutánjában sem a nyomozás diskurzusa, sem másik nem kerül tartósan fölérendelt helyzetbe. A nyomozás milyen modelljét hozza létre az egyenrangú diskurzusok egymásmellettsége? A nyomozás tárgya kapcsán esett szó arról, hogy uralkodik a belső nézőpont, s nincsen a szereplők feletti elbeszélői távlat. A mű modalitását meghatározza, hogy a szabad függő és a szabad egyenes beszéd narrátori távolságtartást is eredményez, ezért mintha minden állítás meg is kérdőjelezné magát. A narrátor annyira közel kerül alakjaihoz, hogy ezzel éppen eltávolító hatást vált ki.⁴⁷ A szereplői történetmondást iróniával kezeli, de azzal szemben nem fogalmazódik meg elbeszélői nézőpont. Sőt, nem fogalmazódik meg a bűnügyek sokaságával szemben álló egységes rendőri nézőpont sem, ami eleve kizárja annak lehetőségét, hogy a nyomozás helyreállítana valamiféle rendet. Ez abban is megmutatkozik, ahogyan Borbán megfogalmazza a tervet Molnárnak: „Minden elképzelhető helyen igazoltatni fognak mindenkit, ebből is lesz egy nagy *kavarodás*” [kiem. D. E.] (70-71). Azaz nem tételez a bűnözéssel szemben álló világot, amit a nyomozás révén kívánna megvalósítani. Foucault azt írja a klasszikus krimiről, hogy a „szembenállás fő formája a két tiszta szellem – a gyilkos és a detektív – küzdelme.”⁴⁸ A *Szürke galamb*ban a szembenállásnak ez vagy más formája nem lehetséges, a diskurzusok említett egyenrangúságában, egymásmellettségében feltűnő módon aligha beszélhetünk két álláspont összezapásáról, arról, hogy „az elemek kontrapunktikusan állnak egymással szemben”.⁴⁹

A szembenállás hiánya a nyomozás alapvető sajátosságára világít rá: esett már ugyanis szó arról, hogy nincs olyan nyomozó, aki metaolvasóként léphetne föl, hogy a nyomozás tárgya többszörösen elmozdul, valamint hogy a rendőrök a város olyan szövegében találják magukat, melyben esetleges választásokra kényszerülnek. Ugyanakkor korántsem mellékes, hogy a kapitány tud négy gyilkosról és „egy városnyi megzavart népség”-ről (241), és Malvin is tudomást szerez a járvány okáról a ház-mester feljegyzéseiből. Azonban ezek a felfedezések nemcsak a várost nem teszik olvashatóvá, hanem mivel bármiféle szembenállás hiányában születnek meg, eredményük sem lehet a változás lehetősége. A felfedezésekből úgymond nem következik semmi. A klasszikus krimiben a tettes kilétének földerítése által a bünténnyel szemben másfajta értékrend tételeződik. Még ha a klasszikus krimi esztétikumában és nem a moralitás szférájában írja is újra a bűnt, a leleplezés alapja egy morális értékrend. Tar regényében a szembenállás hiánya azt eredményezi, hogy Nyúlászú vagy a ház-mester tettei föltárásának nincs téje. A leütött Borbán ezt gondolja: „inkább érezte, mint tudta, tettese ismerős, kimondhatná a nevét is, ha lenne értelme” (155). Aminek a kimondását tehát a regény vége – innen olvas-

va ironikusan – nagy fölfedezésnek, rendkívüli leleplezésnek tünteti fel, annak a mű közepén Borbán számára nincs értelme.

A karnevál alapvonása Bahtyin szerint a „megszokott, azaz a karneválon kívüli” életforma szubverziója. Bizonyos értelemben egy „visszajára fordított világ”, mely „kizökkent a megszokott kerékvágásból”.⁵⁰ A kialakult kulturális rendet alapvetően fordítja föl. Ha a *Szürke galamb* világát az olvasó szubverzívként éli meg, akkor jelentős mértékben az alcím architextuális jelzése nyomán mozgósított szövegkorpusz miatt. Tar regényében ebből a szempontból éppen az zavarba ejtő, hogy vagy úgy fogjuk fel, nem tételez megszokott, hivatalos életformát, amit ez a vásárnaptól szerdáiig terjedő időszak felforgat, vagy ez volna a műbeli világ megszokott életformája, ami relativizálja a klasszikus detektívtörténetben elismert értékek abszolút érvényességi igényét. A műben azonban nem tételeződik olyan világ, aminek ez volna a visszajára fordítása. Szabados Adél halála a család megszokott életében ható erőket teszi láthatóvá. Kérdés marad, hogy mi volna a „megszokott kerékvágás”, amihez képest ez „kizökkenés”? Szűcs István így gondolkodik: „ő most világosan látta, hogy odakint az emberek másként viselkednek, mert történt valami, ami elszabadította bennük addig elfojtott érzelmeiket, vágyaikat, szenvedélyüknek, gyűlöletüknek hirtelen gátja szakadt és tárgya lett” (169). Azaz a hétköznapi „rendje” elfojtás, tagadás eredménye, ami – más kérdésirányból – megerősíti, hogy a tömeg olvashatóvá tétele a bűnöző eljárása.

Ha a bahtyini polifonikus regény olyan szöveg, mely a nyelv heterogenitását hagyja megvalósulni, akkor hasonló módon a *Szürke galamb*ban a város mint szöveg úgy írható le, hogy a pluralitást, a sokféleséget érvényesíti a tér olvasásában. Különböző olvasásmódok élnek egymás mellett. Poe említett novellájában létezik a város szövegét, a sokféleséget uraló olvasó/értelmező, a klasszikus krimiben pedig egy metaolvasó. Ezzel szemben Tar regénye „felforgató” módon hagyja a városi tapasztalat sokféleségét egyenrangú módon megvalósulni, s ez pontosan annyiban „felforgató”, hogy nincs kitüntetett olvasó. A várost egyedül olvashatóvá tevő házimestert is „kiiktatja” a másik diskurzust képviselő boncolás, s ennek a tér tapasztalatában semmi következménye nincs. A házimester sem tudja uralni a várost abban az értelemben, hogy ő is áldozatává válik az esetlegességnek, az olvasásmódok pluralitásának. A karnevál fogalmának bevonása nyomán állapítható meg, hogy a regény nem tételez olyan rendet, amit a „felforgatóként” értelmezhető nyomozás „helyreállítana”. Ha Benjamin a detektívtörténet eredeténél a városnak azt a sajátosságát találja, hogy a bűnöző számára menedéket nyújt, ahonnan azonban a műfaj kiemeli őt, akkor Tar krimijének „eredeténél” a diskurzusok sokfélesége vélhető, melyek között csupán egy a ráadásul a bűnözőhöz rendelt olvashatóvá tétel. Az individuum kiemelése a tömegből a *Szürke galamb*ban csak a gyilkosságban és kizárólag a bűnöző számára válik lehetségessé, hogy azután a *Háló* (Barthes) az ő pozícióját is aláássa.

1. *Irodalmi kvartett*. Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András, Radnóti Sándor. Beszélő 1996/4. 88.
2. Benyovszky Krisztián: *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emlényomai*. Kalligram, Pozsony, 2003. 259.
3. Genette, Gérard: *Transztextualitás*. Ford. Burján Monika. Helikon 1996/12. 85-86.
4. „Mondhatjuk rá, hogy vérbeli krimi, de annál ez több, mondhatjuk, hogy regény – de annál ez vérbelibb.” Felhasznált kiadás: Tar Sándor: *Szürke galamb. Bűnregény*. Magvető, Budapest, 1996.
5. Van Dine, S. S.: *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Fink, München, 1992. 143.
6. Todorov, Tzvetan: *The Typology of Detective Fiction*. In: David Lodge (ed.): *Modern Criticism and Theory*. Longman, London and New York, 1988. 159.
7. Benyovszky 2003: 262.
8. i.m. 265.
9. Bán Zoltán András *Irodalmi kvartett* 1996: 88.
10. i.h.
11. Benyovszky 2003: 262.
12. Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Alfred A. Knopf, New York, 1984. 24.
13. i.m. 29.
14. Benjamin, Walter: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1971.
15. Brand, Dana: *From the flâneur to the detective: interpreting the city of Poe*. In: Tony Bennett (ed.): *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. Popular Fictions Series. Routledge, London and New York, 1990. 220-237.
16. Doyle, Conan: *A sboscombe-i kripta esete*. Ford. Tiborszky Péter. In: *Sherlock Holmes. A félelem völgye és más elbeszélések*. Origo, Budapest, 1990. 15.
17. Molnár ugyanis „nem bízott az őrmagyban, [...] megítélése szerint az ezredes is hasonló kéte-lyekkel élt” (173), sőt, jóval korábban már ezt olvassuk, amikor Nyúlászú Négerékhez tör be: „ismét vissza kell majd jönnie átkutatni a lakást, de azt már nyíltan is teheti” (122). Mi több, a boncterembe került házmasternek is feltűnik: „az egyik vallató szakasztott úgy nézett ki, mint az, aki őt elhozta a laká-sáról, de most nem volt nyúlászja” (235).
18. Ricoeur szerint „a cselekmény (intrigue) konfigurációja a történetek lezáratlan sorára rákény-szeríti a végpont értelmét (így fordítva Kermode művének – *The Sense of an Ending* – címét)” (Ricoeur, Paul: *A bármás mimézis*. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Vál. Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Budapest, 1999. 279).
19. i.m. 280.
20. Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémiai Kiadó, Buda-pest, 2000. 173.
21. Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1982. 36-40.
22. Károlyi Csaba például így ír Tar Sándor *A te országod* című kötete kapcsán: „Az író, ha erről a világról akar beszélni, szükségszerűen kívülről néz – mégha minden ízében ismeri is ezt a világot –, hi-szen máskülönben nem tudná előadni a megalázottak és megszomorítottak történetét. Rálát ugyan er-re a világra, de lehetőleg nem kommentál. [...] Ha magyarázna, nem adná meg a rádöbbenés lehetősé-gét olvasójának, hanem csupán a szájába rágná a tanulságot.” Károlyi Csaba: „*Hirtelen valami csend lesz és semmi.*” Tar Sándor: *A te országod*. In: *Ellakni, nézelődni*. Budapest, 1994. 9495.
23. Zsadányi Edit így ír Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényéről, mely ezt a narrációs eljárását tekintve rokonítható Tar művével: „A regény elbeszélője hagyja, hogy a szereplők, nevezetesen Eszterné félrevigye a történetet, nem fogalmaz meg vele szemben álló elbeszélői alterna-tívát. Eszternét nem érdekli, hogy valóban be fog-e következni az összeomlás, amelynek előjeleit min-denki tapasztalja, csak a fennálló helyzetet használja ki saját érdekében. Mivel nincs vele szemben álló narrátori kommentár, a regény története, a város és lakóinak története észrevétlenül átalakul Eszterné

történetévé." (Zsadányi Edit: *Krasznaborkai László*. Tegnap és Ma. Kortárs magyar írók sorozat. Kalligram, Pozsony, 1999. 9293).

24. vö. Crary, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999.

25. A látás *camera obscura* modelljét és a gyilkosság mint „hézag” a város szövegében elgondolását bővebben vizsgáltam Poe *A tömeg embere* és Agatha Christie *Egy marék rozs* című művei kapcsán: *A tömeg embere és az embertömeg*. Kalligram 2005/3–4. pp. 123–137.

26. A nyomozás tárgyának meghatározatlanságára tett utalások végigkísérik a regényt: „[A]z egyébként eredménytelen igazoltatás után mindenki hamar elment. A hadnagy nem is várt semmi eredményt ettől a megmozdulástól, csupán éhes volt, de azért soha nem lehet tudni” (132); „[V]ége a vadászatnak, mert valami történt, mondjuk az akció elérte a célját, bár ez hihetetlen, ha belegondol, hogy nem is volt célja” (158–59); „Azt hiszem, az ezredes elvesztette a fejét valami miatt, mondta később az őrnagy, [...] kevesen tudták, hogy ma éjjel egyáltalán mit akart” (161).

27. Riffaterre, Michael: *Az intertextus nyoma*. Ford. Sepsí Enikő. Helikon 1996/12. 68.

28. i.m. 67.

29. Riffaterre ugyanis azt emeli ki, hogy „a véletlenszerű intertextualitás mellett létezik egy kötelező intertextualitás”, mely „azt sejteti meg [az olvasóval], hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az észlelés még a megoldás megelégedése előtt jelentkezik: a szövegben megállapított normától való eltérés másutt egy nyelvi helyesség feltételezése. [...] Ez a fajta intertextualitás akkor is működik, ha az olvasónak nem sikerül rátalálnia az intertextusra [...] kérdésként éppúgy jelen van, mint ahogy válaszként volna.” i.m. 68–69.

30. Barthes, Roland: *A műtől a szöveg felé*. Ford. Kovács Sándor. In: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 2001. 68–71.

31. Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András, Horváth László. Európa, Budapest, 1995. 12.

32. Barthes, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Budapest, 1997. 16.

33. vö. Auden, W. H.: *The Guilty Vicarage*. In: *The Dyer's Hand and Other Essays*. Random House, New York, 1962. 146–158.

34. Ld. erről bővebben tanulmányomat: „Szív”, *intertextualitás és a bűntény fordíthatósága a Scudery kisasszonyban*. In: *A boldog Bábel. Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. Józán Ildikó – Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Bp., 2005. pp. 151–178

35. Néhány példát kiragadva: „tudod, milyen, mire oda kerül a sor, már nem fog neki örülni; ezt csak a lánya beszéli be az anyjának, de nem szól bele, azt vesznek, amit akarnak, fő a békesség”; „régóta szeretett volna egy nagyobb lakást, hogy a gyerekeknek külön szobájuk legyen, de ez soha nem sikerült, most már nem is fog, bele kell nyugodni.”

36. Az itt idézett további néhány kiragadott példában nem – mint később kiderül – a házmaster keze van az ügyben, hanem hozzátartozóját öli vagy akarja megölni valaki: „Odaadja neki, gondolta most [Enikő] örömmel, és akkor lehet, hogy meg is hal. Az apja. És akkor ketten lesznek az egész házban” (106); „Néger az ajtón kilépve a szabadban szinte meleget érzett, és a szívét átvárta valami megmagyarázhatatlan örömféle, [...] lehet, hogy meghalt az apja” (181); „Goda Albert kimondottan jól érezte magát a franciaágyon heverészve, a nagy erkélyablakon át kellemes meleg és fény áradt a szobába, nemrég telefonált a munkahelyére, hogy családi tragédia miatt néhány nap szabadságot kérjen [...] Jól érezte magát” (178).

37. Bényei Tamás: *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*. Alföld 2002/12. 34–35.

38. Benyovszky 2003: 260.

39. i.h.

40. Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Gondolat, Budapest, 1990. 90.

41. Ricoeur szerint „a cselekvés eredendő, inherens sajátága” az, hogy „sohasem lehetünk etikailag semlegesek”. (Ricoeur 1999: 266.)

42. Benyovszky 2003: 262.

43. Néhány kiragadott példa: „valahogy kiesett egy nő a Sárga Templom tornyának ablakán. Szegény, szaladt ki Molnár száján, megütötte magát” (51); „Hogy megváltozott! Mért nem alszik meg a vé-

re?" (55); A boncteremben ezt mondja az orvos: „mindenki itt van, aki gyengélkedik” (76); Néger erre gondol: „az apja talán már meg is halt, és hogy át kellene menni megnézni, de semmi kedve nem volt kimászni a pokrócból, és különben is, inkább majd holnap, hadd haljon meg rendesen” (110).

44. Például amikor Molnár rájön valamire: „néhány pillanat múlva súlyosan rendeződtek el a dolgok, minden bekattant a helyére, a szeme hirtelen könnybe lábadt, és vastag, gőzölög sugárban tört ki belőle a vizelet, anyám, nyögte hangosan, csak el ne felejtsem!” (145).

45. vö. Bahtyin, Mihail: *Dosztoevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza. Gond-Cura / Osiris, Budapest, 2001. 153154.

46. Bényei 2002: 34-35.

47. Vö. Zsadányi 1999: 93. Ehhez a jelenséghez egy példát kiragadva: „[T]anácstalan volt, mikor visszament a szobába, az egész olyan hirtelen jött, mint minden ma este, jobb, ha elfelejti az ember az egészet: a fiúgyerek is furcsa arcot vágott, mikor az apja eléállt a hírral: anyád meg kiesett az erkélyről, hát hallottál már ilyet?” (99)

48. Foucault 1990: 90.

49. Bahtyin 2001: 57.

50. i.m. 153.

FODOR PÉTER

Vagy szó, vagy labda?

FUTBALL, METAFIKCIÓ ÉS NYELVJÁTÉK ESTERHÁZY PÉTER
ÍRASMŰVÉSZETÉBEN

Az az elbeszélés-poétikai vizsgálat, mely többek között arra keresi a választ, hogy a modernség lezárulása utáni prózairodalmunk a sport tematizálása révén miképp értelmezi át a késő modernség személyiség szemléleti implikációit, természetesen legfordul oda Esterházy Péter szövegeihez. Elsősorban azért, mert az ő munkái nem a pusztá folytatás, de a velük való kreatív együttalkotás által képesek bizonyítani, hogy mennyire megkerülhetetlen hagyományként voltak jelen a honi posztmodernitás kibontakozása során azok a dilemmák, amelyek Ottliknál, Mészölynél és Mátyáznál két évtizeddel korábban megfogalmazódtak. Míg a személyiség temporális létmódjából adódó következtetéseknek egy modernség utáni nyelvszemlélet távlatából való levonására törekedő *Függő az Iskola a határon* szövegszerű cítlása mellett *Az álléta balála* tardosi gyerekvilágát is megidézi, a nyelv önkényes jelentésleltető performativitását radikálisabban hasznosító, a megszakíthatóságot központi epikus elv emelő *Termelési-regény* zárata *A pálya szélén* befejezésére utal vissza: „György úr sietette a véget. »Záróra!« Ekkor Armand úr fölemelte a kezét. Csönd lett ott. Esterházy Péter szíve megdobbant. Kicsit hiába, mint rendesen. »Az első edzés időpontja: január első vasárnapja, délelőtt tíz óra – mondta Armand úr, tekintetét az asztalon tartva. – Legyetek ott.«¹

Mindazonáltal nem érdemes eltekinteni attól, hogy míg Mátyáznál a futball olyan legendáriumnak működik, mely a beavatottak számára a saját szűkös identitásukból való kilépésre, valamiféle közös tudáskészletben, emlékezetben való részesülésre ad módot, addig Esterházy Péter a labdarúgás szociolektusa már a *Fancsikó és Pintiában* úgy vesz részt a különféle nyelvhasználati módok interakciójában,