

30. Marozsák Szabolcs, *A női önbizalom titkos titkai. Az önbecsülés helyreállításának alapelvei és gyakorlati lépései*, Konrad-Solutions Kft, Budapest, 2016.
31. Roland Barthes, *S/Z*, Blackwell, New York, 2002, 31.
32. Scott Cherry, *The ontology of a self-help book. A paradox of its own existence*. *Social Semiotics*, 18:3, 2008, 341.
33. Richard J. Riordan – Linda S. Wilson, *i. m.*, 506.
34. Oravecz Nóra, *i. m.*, 21.
35. *Uo.*, 27.
36. Szabó Péter, *i. m.*, 27–29. Marozsák Szabolcs, *i. m.*, 49, 58 és máshol. Oravecz Nóra, *i. m.*, 114.
37. Scott Cherry, *i. m.*, 343.
38. Theodore W. Adorno, *The Stars Down to Earth and other essays on the irrational in culture*, Taylor & Francis e-Library, London – New York, 2002, 72.
39. Szabó Péter, *i. m.*, 25.
40. Csernus Imre, *i. m.*, 52.
41. Marozsák Szabolcs, *i. m.*, 73–76. Szabó Péter, *i. m.*, 110–117. Oravecz Nóra, *i. m.*, 139–141.
42. Marozsák Szabolcs, *i. m.*, 52.
43. *Uo.*
44. Marozsák Szabolcs, *i. m.*, 80.
45. Csernus Imre, *i. m.*, 108.
46. Richard J. Riordan – Linda S. Wilson, *i. m.*, 506.
47. Szabó Péter, *i. m.*, 13–14.
48. Oravecz Nóra, *i. m.*, 164–165.

KÁLAI SÁNDOR

Szerző, műfaj, szerialitás

A KÉMREGÉNY KÓDJAI KONDOR VILMOS KRIMISOROZATÁBAN

A kémregény magyar történetét vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy még a bűnügyi regényhez képest is mostohább sorsa volt/van. Általánosságban elmondható, hogy nemcsak az ország változó politikai, gazdasági és társadalmi körülményei nyomták rá bélyegüket a műfajok hazai alakulástörténetére, hanem az irodalom intézményének belső dinamikája is. Ráadásul az irodalmi intézményrendszer hajlamos volt – és továbbra is hajlamos – mindkét műfajhoz némi lenézéssel viszonyulni, s gyakran hangoztatott megállapítás az is, hogy nem létezik magyar krimi. Mint minden sommás megállapításnak, ennek is van igazságalapja, a kérdés részletes boncolgatása azonban meghaladná ennek az írásnak a kereteit.¹ Még bonyolultabb a helyzet a kémregénnyel, amelyet a szocialista rendszer ideológiai és politikai célokra is felhasznált, hiszen olyan műfajról van szó, melynek alapját az ideológemák ismétlődése jelenti.²

Ebben az írásban a kortárs magyar irodalom egyik fontos írójának, Kondor Vilmosnak a regénysorozatát tesszük vizsgálat tárgyává, amelynek főszereplője, nyomozója egy újságíró, Gordon Zsigmond. A sorozat – egyik paratextusa szerint – a krimi műfajához sorolja magát, de *A budapesti kém* című harmadik rész már a címevel is jelzi, hogy inkább kémregényről van szó – ez a műfaji kódok közti feszültség indokolhatja a regénysorozatot működtető szerialitás alaposabb vizsgálá-

tát. A tanulmány egy, a kémregény hazai történetének szentelt rövid bevezető után a Kondor-regényekkel foglalkozik, s azokat elsősorban a műfaj és a szerialitás perspektívájában tárgyalja, s igyekszik rámutatni arra, hogy a hagyományosan alulértékelt jelenség, a sorozatosság – amely óhatatlanul is az egyedi mű helyett művek sorozatára helyezi a hangsúlyt³ – Kondor regényei esetében sajátos, komplex rendszerként működik.

A magyar kémregény

A magyar tömegkultúra az első világháború vége és a negyvenes évek eleje között élte aranykorát. A trianoni békeszerződés következményeként az ország elveszítette területének jókora részét, nyelvileg azonban egyneművé vált – ez az egynyelvűség pedig a tömegkultúra alakulásának egyik alapfeltétele.⁴ A mozi és a rádió egyre nagyobb számú közönséget vonzott, s az irodalom is alkalmazkodott a változatos közönségcsoportok, illetve a kultúripar követelményeihez. Az 1930-as években több mint negyven kiadó jelentetett meg olcsó regényeket (hetente tízet-tizenkettőt), amelyek olvasók százezreihez jutottak el.⁵ Az olcsó könyvek írói olyan jól ismert műfajokban alkottak, mint a western, a detektívtörténet, a légiósregény, valamint a kémregény, mely utóbbi is kivételes hősokeket és kalandos cselekményt vitt színre. Mindazonáltal sem Magyarország, sem a szomszédos országok egyike sem volt a kémregények helyszíne. Ebben a kontextusban magától értetődik, hogy a műfaj (csakúgy, mint a western és a légiósregény, s jelentős mértékben a bűnügyi regény is) az egzotikumon alapult, a történetek jellemzően az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában vagy Franciaországban játszódtak, a gonosz karakterek pedig gyakran keleti származásúak voltak. Ez a típusú irodalmi gyakorlat leginkább a szórakoztatást tartotta szem előtt, a művekben legfeljebb csak áttételesen fogalmazódtak meg társadalmi vagy politikai kérdések. Az 1942-es ponyvarendelelet⁶ követően a magyar irodalom e szelete is súlyos válsággal találta szemben magát.⁷

A szocialista rendszer idején, főképpen az 1956-os forradalom leverését követően, a kémirodalom alapvetően propagandaeszközzé vált: a tematikus univerzum stabilitása együtt járt az írás középszerűségével. Ennek a tendenciának az egyik jellegzetes képviselője Berkesi András volt. A későbbi író az Államvédelmi Hatóság katonai elhárítási tisztjeként számos koncepció per előkészítésében is szerepet játszott. Az 1958/59-ben megjelent első regényei a Kádár-rendszer legitimációjaként is szolgáltak. Írói pályafutása alatt folyamatosan írt kémregényeket, amelyek legfőbb jegyei közé a manicheizmus és a fikción keresztül közvetített politikai üzenet tartozott. Ezen a ponton kell megjegyeznünk azt is, hogy az ötvenes-hatvanas évek kémregényének kódjai a detektívregény kódjaihoz illeszkedtek – ezt a műfajok közelsége mellett az ideológémákon alapuló elbeszélésmód is indokolhatta. A tendenciát erősítette egy bűnügyi-kémregény sorozat megjelenése a hatvanas évektől, melynek szerzője az újságíró-regényíró Mattyasovszky Jenő volt (s amelyet aztán 1984-től, a szerző halála után Kulcsár Ödön folytatott). A sorozat egy visszatérő, magát kiválóan álcázni képes hős, a Hód nevű fiatalember kalandjain alapult.

Két nagy presztízzsel rendelkező kiadó, a Magvető és az Európa is létrehozott olyan regénysorozatokat, amely detektívregényeket és más populáris irodalmi műfa-

jokhoz tartozó regényeket jelentetett meg. Ennélfogva az 1960-as évek végétől a hazai olvasók hozzájuthattak olyan szerzők magyarra fordított műveivel, mint Agatha Christie, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Georges Simenon, Boileau-Narcejac, Sébastien Japrisot és Gaston Leroux, de akár olyan kiváló kémregényekhez is, mint Ken Follett *Tű a szénakazalban* (Magvető, 1984) vagy Frederick Forsyth *A Sakál napja* (Magvető, 1988) című regényei. Ugyanakkor az ilyen populáris regénysorozatoknak van egy kevésbé ismert elődje is, amely éppenséggel kém- és háborús regényeket adott ki: a Zrínyi Katonai Könyv- és Lapkiadó *Reflektor* címet viselő sorozatáról van szó, amelyben 1966 és 1968 között 14 regény jelent meg (többek között – a magyar szerzőket tekintve – Szabó László, Sós György, Berkesi András, Pintér István könyvei). A sorozat alapszíne a sárga volt, ez hagyományosan a ponyvairodalom színének tekinthető, lásd például az olasz *giallo*-kultúrát.⁸

E kivételek ellenére is magától értetődik, hogy az örökség sokat nyom a latban: a kémregény nem a purgatóriumból, hanem a pokolból érkezik, és alig létezik a mai magyar irodalmi palettán.

A rendszerváltozás után is rengeteg fordítás látott napvilágot, de a minőségük sok esetben kívánnivalót hagyott maga után, és számos kiadó mindenféle terv nélkül fogott vállalkozásokba. Egy önkényesen kiragadott példa jól érzékelteti a jelenséget. 1988 és 2005 között John le Carré tíz regényét hét különböző kiadó jelentette meg, és az életmű gondos kiadására csak 2007-től került sor az Agave jóvoltából.

Annak ellenére, hogy néhány kiadó igyekszik hazai szerzőket is fölfedezni, a magyar krimi piaca még mindig kicsi, kémregények pedig alig jelennek meg. Ez utóbbi esetében a műfaj intézményesülése még olyan fokon sem áll, mint a krimié: nincsenek olyan szövegek, amelyek műfaji kódolókként működnének, amelyekhez képest a szerialitáson alapuló olvasói gyakorlat későbbi szövegeket tipikusnak vagy atipikusnak tekinthetne, s amelyek olyan tematikus univerzumo(ka)t hozhatnának létre, amely(ek) felismerhetővé válna/válnának a későbbi szövegekben. Csakúgy – pontosabban még inkább –, mint a bűnügyi regény esetében, a műfaj hazai intézményesülése leginkább fordítások kiadásán-befogadásán alapul.

Kondor Vilmos regénysorozata

Az Egyesült Államoktól és részben Franciaországtól eltérően a *hard-boiled* krimi nem vált önálló műfajjává a két világháború közötti Magyarországon – akkor, amikor a műfaj alakulásának első szakaszában volt.⁹ A magyar irodalmi térképen megmutató hiánya összefüggésben volt a politikai és társadalmi környezettel is. Felbukkanására tehát csak jóval később, a huszonegyedik század elején került sor, és ez egyúttal magára a műfajra vonatkozó reflexiót is jelent: Kondor sorozatának első kötete, a *Budapest noir* 2008-ban jelent meg, a színre vitt történet pedig a harmincas években, a műfaj kialakulásának időszakában játszódik. A vállalkozás komoly közönségsikert hozott, s (főleg az első regények esetében) a kritikai fogadtatás is kedvező volt. Utóbbi egyfelől a regények Budapest-reprezentációját értékelte – L. Varga Péter szavaival a város „szociografikus fikcionalizálását”¹⁰ – és több, a regények poétikai összetettségét vizsgáló elemzés is született.¹¹

A sorozat darabjai kiaknázzák a (szerzői és kiadói paratextusok által működtetett) szerialításban rejlő lehetőségeket, s ennek megfelelően a szerzői név (álnév?) és – hozzá kapcsolódóan – a címekben szereplő Budapest helyjelölő jól ismert *brandd*é vált – ezt nem csupán a hazai siker, hanem a regényekből készült (többek között angol, francia, német nyelvű) fordítások és az első regény 2017 novemberében bemutatott filmadaptációja is jelzi. Az álnév mögé rejtőző szerző gyakran ad interjúkat, ezt mindig csak e-mailen keresztül teszi, s gondosan ápolja kapcsolatát az olvasókkal is a közösségi média felületein (pl. a Facebookon) keresztül.

A szerző időközben kiadót váltott, az Agavétól a Librihez szerződött, s ez többféle változást is eredményezett: a még az Agave gondozásában megjelent Wertheimer-trilógia utolsó kötete itt látott napvilágot (maga a sorozat a kalandregény műfaját éleszti fel). A Libri Kiadónál először a szerző egy kortárs krimije jelent meg (*A büntől keletre*, 2015), majd 2016-ban a következő, *Szélhámos Budapest* című darabja, amely a *Bűnös Budapest* című sorozat előzményregényeként jelenti be önmagát a borítóoldalon.

A sorozat különféle dimenzióit vizsgálva azt látjuk, hogy a szerzői életmű (s ezen belül a *Bűnös Budapest* darabjai, ideértve a megjelenés sorrendjében hatodik, novellákat tartalmazó kötetet is – amely azonban kiadói paratextusai alapján némileg eltér a regények által alkalmazottaktól) immár fizikai értelemben is jelentős helyet foglalhat el a könyvespolcon. A borítók, a könyvek gerince az egységesség érzetét erősítik az olvasó tudatában, különösen ha egyszersmind vásárlóról van szó: nem csupán a sorozatot jól ismerő hű rajongóról, hanem egyfajta „globális” olvasóról, aki a hűségét anyagi ráfordítással nyilvánítja ki.¹² Időbeli dimenzióit tekintve az egyes kötetek 2008-tól 2012-ig évente, a Könyvhétre jelentek meg, ez lehetővé tette a várakozás fenntartását és kielégítését (e tekintetben is kilóg a novelláskötet, amely 2012 karácsonyán került a boltokba). A következő, hetedik kötet – ahogyan láttuk – négy évvel később, 2016-ban látott napvilágot, új kiadónál, új formátumot alkalmazva – ez az ismerősség és újdonság dialektikájában olyan új elemeket jelent, amelyeket az olvasói munkának integrálnia kell.

Az Agave által gondozott kötetek mindegyike egységes színvilágú, fekete, fehér és szürke színeken alapul – ez a kiadói jelzés anticipálja, illetve megerősíti a felismert tematikus univerzumhoz kötődő hangulati elemeket. Megfigyelhető az is, hogy a szerzői névhez, illetve a helynévhez (Budapest) mint invariáns elemekhez képest a variáns (noir, bűnös, kém, romokban, novemberben) többször is kiemelődik – erősítve ezzel is a már ismert és a variálódó elemek sorozatlogikát meghatározó szerepét. A történetek idődimenzióját jelző fényképek mint illusztrációk,¹³ illetve a borítón újra és újra hangsúlyozott műfaji jelölő (krimi) is segíti az olvasót abban, hogy a történelmi krimi műfaji jegyei aktiválódjanak már az olvasás folyamatának megkezdése előtt – ezeket a jegyeket aztán az olvasói aktivitás vagy megerősíti, vagy elveti a szöveg befogadása során. A külső és a belső borítókon láthatók a sorozat korábbi köteteinek borítói is, a *blur*bök pedig a korábbi kötetek kritikai visszhangjait ismertetik – ezek a paratextusok is a sorozatlogikát erősítik.

Az egyes regények folytatják bizonyos szereplők, például az állandó ellenfélként megjelenő megalkuvó rendőr, Wayand történetét. A sorozatban nem feltétlenül a főszereplő fejlődik, hanem (a paratextusok jelzéseinek megfelelően) sokkal

inkább a harmincas-negyvenes évek egyre elmélyülő ábrázolása a tét. Ezt az alapvető tendenciát látjuk megerősítve akkor is, ha a sorozatot a szerialitás modellje felől közelítjük meg. Stéphane Benassi modellje öt összetevő vizsgálatán alapul: szemantikai (az értékek flexibilitása, a szereplők, az ideológiák változása), temporális (az elbeszélés ritmusa, ellipszisek, az idő elnyújtása/kondenzálása), narratív (a narratív variációk megsokszorozása/ritkítése), térbeli (térábrázolás, a lehetséges társadalmi, kulturális univerzumok megsokszorozása), diszkurzív (különböző témák, motívumok) variációs lehetőségek.¹⁴ Kondor sorozata alapvetően a *series* (epizodikus sorozat) jegyeit viseli magán, tehát szemantikai, temporális és narratív invariabilitás, illetve térbeli és diszkurzív variabilitás jellemzi. Vagyis: alapvető jellemzője a különböző terek és társadalmi univerzumok színrevitele mellett a témák és motívumok variabilitása is. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a sorozatot szemantikai variabilitás (elsősorban a szereplők, szereplői viszonyok változása) és a narratív variabilitás is jellemzi (bár a diszkurzív és térbeli variabilitáshoz képest kevésbé) – e két utóbbi aspektus variabilitása miatt e regénysorozat olyan epizodikus sorozat, amelynek egyes regényei önmagukban is kerek történetek, hasonló poétikai jegyekkel rendelkeznek, azonban a *serial* típusú sorozatnak megfelelően, az egymást követő regények között is vannak kapcsolatok (l. például a szereplői viszonyok alakulását, egyes szereplők – elsősorban a főszereplő – élettörténetét).

Hasonló típusú kettősség mutatkozik meg akkor is, ha a műfaji kódok felől közelítünk. A konvergens irányba mutató paratextusok (amelyek tehát a *noir* történelmi krimi kódjainak aktiválására ösztönzik az olvasót) nem feltétlenül lesznek adekvátak az olvasói tapasztalattal. A sorozatosság ugyanis (ha abból az előfeltevésből indulunk ki, hogy a tömegkultúra termékei a sztenderdizáció/innováció logikáján alapulnak)¹⁵ lehetővé teszi a műfaji elemekkel való kísérletezést is. Az első, a *roman noir* kódjait alkalmazó regény cselekménye Gömbös Gyula miniszterelnök 1936-ban bekövetkezett halála idején játszódik, s a megjelenés óta keletkezett kritikai és közönségviszhang műfaji kódolóként, megalapozó szöveggént tartja számon. A *Bűnös Budapest* című második rész már az elsőhöz képest is értelmezhető, az olvasó a *noir* történelmi krimi jegyeit ismerheti (újra) fel, ám a felismerés része a narratív struktúrát érintő kisebbfajta változás érzékelése is, hiszen azzal, hogy a regény két párhuzamos nyomozást visz színre, bevezet (időlegesen, e regény idejére) egy új főszereplőt is. A *budapesti kém* című harmadik kötet is krimiként tekint önmagára (az egyik paratextusa szerint), azonban a cím egy másik, a krimihez közel álló műfajra, a kémregényre utal, s az olvasás során az olvasó a két műfaj kódjait gond nélkül össze tudja illeszteni. A *Budapest romokban* című negyedik regény további új műfaji kódokkal, a háborús regény, illetve a western jegyeivel is operál; az ötödik pedig, amelynek címe *Budapest novemberben*, az 1956-os forradalommal foglalkozik, és döntően a *noir* jegyei térnek benne vissza.

Napjainkat a műltról való diskurzusok sokasága jellemzi. A manapság igen népszerű bűnügyi történelmi regény egy olyan műfaji változat, amely maga is reprezentációkat kínál a múlt különböző korszakairól. Jean-Christophe Sarrot így határozza meg a műfajt: „Elsődleges célja nem a történelem tanítása, sem pedig az, hogy minél jobban megértse a jelent: a szórakozás olyan eredeti formáját kínálja az olvasónak, amely megoldásra váró véres rejtélyeket tér- és időbeli utazással

kombinál.”¹⁶ Vajon megelégedhetünk-e ezzel a definícióval? Több tekintetben is lehetnek vele szemben kételyeink. A történelmi krimik mint populáris irodalmi termékek egy része bizonyosan leginkább a szórakoztatást célozza meg, de vannak olyan darabok is, s Kondor regényei is ilyenek, amelyek ennél komplexebb módon működnek.

A magyar szerző regényeiben egyenlő súllyal esik latba a rejtély megfejtése és az ehhez sok szállal kötődő politikai/kulturális összefüggések felrajzolása – az általuk keltett érdeklődés részben ezzel magyarázható. Másfelől pedig a regények önreflexív módon teremtenek meg egy keresztezett vagy hibrid műfajt. A *Budapest noirt* rejtett idézetek kötik a műfaj őstörténetéhez: Kondor a *Véres aratás* (*Red Harvest*, 1929) című Hammett-regényt idézi, amikor megrajzolja Vörös Margó karakterét. Vagyis az általa ábrázolt időszakhoz fűződő viszonyában a hangsúly épp magán a viszonyon van: a múlt reprezentációja konstrukció, amely nem lehet annak a hű tükörképe, ami egyszer volt.

Kondor regényei tehát bűnügyi sorozatot alkotnak, ugyanakkor az erős és explicit műfaji jelzés nem gátolja azt, hogy a sorozat ne kacérkodhatna más populáris műfajokkal, köztük különösen a kémregénnyel. Minderre magyarázatul szolgálhat a bűnügyi regény és a kémregény közti szoros műfaji rokonság.¹⁷ A sorozat harmadik regénye címe szerint is kémregény, másik kettő pedig a kémregény kódjaival játszik – ez is arra utal, hogy a regények sorozatszerűsége összetettebb módon működik annál, mint azt első látásra gondolnánk.

A *Bűnös Budapest* című második regény történései 1939 őszén, a második világháború kitörésekor zajlanak. Ez a tény önmagában is jelezheti, hogy a geopolitikai szituációnak nagy jelentősége van a cselekmény kontextualizálásában. A rövid prologust követő első fejezet eseményei a határon játszódnak, lengyel menekültek ezrei érkeznek Magyarországra. A cselekmény egyik szála ide kötődik: eltűnik három, orvosságot (orvosi célra felhasználandó morfiúmot és kokaint is) szállító teherautó – a Magyarországon élő lengyelek e szállítmánnyal szerették volna segíteni honfitársaikat. A (részben) diplomáciai probléma csak röviden rajzolódik fel. Az esetet követő vizsgálat során az egyik nyomozó találkozik két lengyel diplomatával, akiket rövid idő múlva kiutasítanak az országból – azzal az indokkal, hogy kompromittáló fotókon láthatók. A regény végén a nyomozó (és vele együtt az olvasó) arra jön rá, hogy a rendőrség és a jobboldali pártok állnak az ügy mögött. Az idős nyomozó, Nemes feladata nem más, mint az esetleges nyomok eltüntetése. Egyébként ez az ügy (vagyis a kamionok eltűnése) valóban megtörtént, az idős nyomozó, Nemes Sándor pedig valóban élt.¹⁸

A regény színre visz egy szereplőt, akiről a történet végére kiderül, hogy kémnő. Eckhardt Anna azzal az ürüggyel jelentkezik Gordonnál, hogy ő Gordon barátjánőjének, Krisztinának a testvére. A kémnő szerepe csak utólag lesz világos. A következő regény, *A budapesti kém* világítja meg azt, hogy a kémnőn keresztül Újszászy, az Államvédelmi Központ vezetője teszteli Gordont. A példa azt is mutatja, hogy a regénysorozat olyan olvasóra (is) számít, aki ismeri a korábbi szövegeket, vagyis sorozat-olvasó: vannak olyan (fő- vagy epizód) szereplők, akik egyre konzisztensebbé válnak az egymást követő regényeken keresztül, bizonyos cselekményelemek pedig új fénytörésben jelennek meg egy későbbi kötetben. Eckhardt

Anna szerepeltetésével Kondor regénye a *femme fatale* kémnő variánsát viszi színre, s egy intertextuális utalással is jelzi a nő szerepét, aki a történet egy pontján W. Somerset Maugham *Ashenden, avagy az angol ügynök* (*Ashenden: Or the British Agent*, 1928) című regényét olvassa.

Ennélfogva *A bűnös Budapestben* a párhuzamos nyomozáshoz (egyfelől Gordon, másfelől Nemes nyomozásáról van szó, akik a történet folyamán csak egyszer találkoznak) két, a kémregény kódjait aktualizáló szál kapcsolódik: a teherautók eltűnése a geopolitikai háttérrel rajzolja fel, a női kém beillesztése pedig hangsúlyozza a megtevesztés szerepét, illetve az identitás problémájára is rámutat.

A sorozat negyedik kötete, a *Budapest romokban* a háború utáni eseményeket viszi színre. A kiinduló jelenet, amelyhez a regény később visszatér, 1946 júniusában játszódik, és sűrített módon világítja meg a geopolitikai összefüggéseket. Néhány szovjet katonát megölnék egy kávéház előtt, és a báméskodók legnagyobb megdöbbenésére Rajk belügyminiszter és a szovjet hatóságok túl hamar odaérnek, és azon nyomban lezárják az ügyet, mondván hogy mindez a magyar proletariátus elleni támadás volt. Gordon véletlenül a kávéházban tartózkodik amerikai barátjával, a Szövetséges Ellenőrző Bizottság tisztjével, Zeker Dániellel. A kiinduló szituáció a Szovjetunió erősödő befolyását jelzi, amely a kommunisták hatalomra jutását segítő eszköz gyanánt használja a Bizottságot.

Ahogy korábban már jeleztük, Kondor sorozatának mindegyik darabja kiaknázza a krimi és más népszerű műfajok, ez esetben (csakúgy, mint az előző két regény – a *Bűnös Budapest* és *A budapesti kém* – esetében) a háborús regény poétikai eljárásait. A *Budapest romokban* című regény elbeszélése megtöri az időrendet: a jelenben (1946 júniusában) zajló cselekményt időnként visszatekintő részek szakítják meg. Ez az elbeszélő mód lehetővé teszi néhány szereplő többféle nézőpontból történő megrajzolását, például a titokzatos Lenszkijét, aki az orosz katonai hírszerzés tisztje, s aki rövid pórázon tartja a budapesti bűnözőket, kicsikarva tőlük a pénzüket. Fel kell hívni a figyelmet a regény végének megkomponáltságára is: az a jelenet, amelyben a szereplők sorban lelövik egymást, a westernfilmek koreográfiájára emlékeztet.

A *Budapest romokban* számos fejezete a magyar titkosrendőrség színfalai mögé vezeti az olvasót olyan szereplőkön keresztül, akik valóban léteztek: ilyen például Szűcs Ernő és *A budapesti kém*ben is fontos szerepet játszó Péter Gábor. Ebben az esetben a Gordon által – és az amerikai barátja segítségével – véghezvitt nyomozás egy titkos tervre derít fényt. A szovjet politikai vezetők megrendelésére Lenszkij háborús bűnösöket (nácikat, illetve a Nyilaskeresztes Párt egykori tagjait) szállít hazájába Magyarországon keresztül – anélkül, hogy az amerikai és brit szolgálatok közbelépnének. Gordon az elitáltak között felismerni véli Heinrich Müllert, az egykori Gestapo-vezetőt és Matuska Szilvesztert, az 1931-es biatorbágyi robbantás elkövetőjét. A regény végkifejlete – Lenszkij és Gordon szóváltása – a titkosszolgálatok közötti viszonyokat is felrajzolja (és egyúttal színre is viszi ezeket a viszonyokat):

„– Mit gondol, hol tanultuk a szakmát? A hírszerzésnél meg a Csekánál? – húzta fel felső ajkát [Lenszkij]. – Tíz-tizenöt évvel ezelőtt egyetlen ország volt csak, amely segíthetett nekünk abban, hogy megfele-

- lő szakembereket képezzünk ki.
- A Harmadik Birodalom.
- A szovjet politikai rendőrségnek sokat segített a Gestapo – bólintott Lenszkij, aki perverz módon élvezte a beszélgetést.
- És ezért cserébe...¹⁹

A jelenet sejtetni engedi, hogy az Egyesült Államok és a Szovjetunió között kialakuló hidegháború és az amerikai titkosszolgálat új orientációi miatt a náci háborús bűnösök elfogása nem számít többé prioritásnak. Másfelől pedig egy olyan cselekménysorozat reprezentációjával, amelynek nemzetközi leágazásai vannak, a *Budapesti romokban* az idegen érdekeknek kitett ország helyzetének tapasztalatát teszi hozzáférhetővé.

A budapesti kém

Bár a borítón található műfaji jelzés bűnügyi regénynek tünteti fel, Kondor sorozatának harmadik darabja kémregény.²⁰ 1943 decemberében Magyarország háborús részvétele döntő fordulóponthoz érkezik. Egészen addig javarészen megmenekült a második világháború pusztításától, ám a kormány titokban a Nagy-Britanniával történő fegyverszünet megkötését készíti elő. *A budapesti kém* hatása abból a feszültségből származik, ami az összeesküvés jelene (a magyar kormány titkos manőverei, illetve a fegyverszünetet ellenzők tevékenysége) és a kortárs olvasónak a tárgyalások kimeneteléről (kudarcukról) való ismereteiből ered. Ennélfogva a regény „az olvasót a bekövetkező esemény előkészületének meghittségébe viszi, és így az a Történelmet a titok kategóriája által képes megragadni”.²¹

Az extradiegetikus és heterodiegetikus narráció két főszereplőnek juttat figyelmet oly módon, hogy nézőpontjukat felváltva jeleníti meg: Gordonnak, a sorozat visszatérő hősének, aki ezúttal szándékai ellenére válik kémme és Újszászyna, a magyar titkosszolgálat vezetőjének. A két szereplővel, akiknek együtt kell dolgozniuk, a Kém és a Szervezet kerül előtérbe.

A regény egyik alapvető jegye a műfajhoz való reflexív viszony: miközben megjelenít egy geopolitikai helyzetet, újraír – a hírhedtté vált orosz kém, Kim Philby történetének aktualizálásával – egy jól ismert kémtörténetet. A regényben szó van egy füzetéről, amely egy kém visszaemlékezéseit tartalmazza (többek között) arról, hogyan szívárogtak be orosz ügynökök a brit hírszerzésbe. Ez az elbeszélés döntően hozzájárul az ügynökök leleplezéséhez. Ezzel a gesztussal tehát *A budapesti kém* nem valamely történelmi igazság tükre akar lenni, hanem szövegek viszonyán alapul: újraírja és értelmezi Philby történetét, méghozzá oly módon, hogy hozzáköti azt a magyar titkosszolgálat és, még általánosabban, az ország történetéhez.

Paul Bleton modellje szerint a kémregény szerkezetét az Állam, a Herceg, a Szervezet és a Kém közötti viszony határozza meg.²² Kondor regényében az Állam (Magyarország) helyzetét a politikai blokkok között és az azokon belül fennálló kibékíthetetlen ellentétek határozzák meg: az egyik oldalon áll Amerika, Nagy-Britannia és a Szovjetunió; a másikon Németország a csatlósállamaival, köztük Ma-

gyarországgal. A politikailag alárendelt Magyarország megegyezésre szándékozik jutni Nagy-Britanniával.

A kémregényekben a Herceg általában gyenge funkcióval bír. Így van ez ebben az esetben is. *A budapesti kém*ben a tárgyalás a miniszterelnök feladata. Kállay Miklós – aki a regényben ezzel a funkcióval rendelkezik – kétszer jelenik meg: először azért, hogy elmagyarázza Gordonnak a küldetését; másodsor pedig azért, hogy Gordon és Újszászy segítségével rájöjjön arra, ki szivárogtatta ki az információkat. Horthy Miklós kormányzó (aki szintén ebben a funkcióban található), az állam feje, aki nem akarja, hogy Magyarország véglegesen elköteleződjön Németország oldalán, egyáltalán nem szerepel a regényben, őt csak a miniszterelnök képviseli.

A Szervezet főnökeként Újszászy közvetítő szerepet játszik a Herceg és a Kém között azzal, hogy továbbítja az utóbbinak (Gordonnak) a küldetése részleteit. Az Állambiztonsági Központ vezetője igazi profi, és egy sem pénzben, sem megbízható személyi állományban nem bővelkedő szervezetet vezet (az állományban ott találjuk az előző regényben megismert kémnőt, akinek ez esetben új feladata lesz). Újszászyt technikai szakértelme jellemzi leginkább: saját személyes használatára hozott létre egy adatfeldolgozó rendszert, amely információk és nevek hálózatát jelenti. Mindezen túl egyszerre kell felügyelnie a kommunistákat és azokat, akik a németek invázióját támogatják. Újszászy „igyekezett minden ajtót nyitva hagyni”²³ – vagyis megőrizni kapcsolatait a németekkel, a britekkel és az oroszokkal is.

Gordon Zsigmond újságíró az alkalmi Kém szerepét játssza. Ebben a regényben a Reutersnek dolgozik, és politikai semlegessége miatt lesz alkalmas a küldetés elvégzésére (egyik pártnak sem tagja, és a hírszerzéssel sincs kapcsolata). „Többen állítják róla, hogy még saját magához sem kötődik», állt az egyik géppel írott jelentésben, és Újszászynak ez különösen megragadta a figyelmét.”²⁴ Gordon küldetése az, hogy dokumentumokat továbbítson. A képességét és megbízhatóságát ellenőrző első berlini utat követően másodsor is útra kel Stockholmon és Londonon át Velencébe, a találkozó helyére. A regény így két nagy részre oszlik: az első (1–6. fejezet) a küldetést és annak kudarcát beszéli el; a második (7–20. fejezet) az azt követő nyomozásra összpontosít. Hogy megértse a történetet, Gordon rendőr barátjával, Gellérttel végzi saját nyomozását – ez azt jelzi, hogy a regény egymás mellé helyezi és keveri a krimi és a kémregény elemeit.

A kémregény kódjainak megfelelően vannak olyanok is, akik igyekeznek sikertelenné tenni Gordon misszióját, az egyik ilyen Wayand, a magánnyomozó, aki a Magyarország és Németország közötti viszony elmélyítésében érdekelt, és ide tartoznak a kém ellenfelei: mindazok, akik az orosz titkosszolgálatnak dolgoznak. Elsősorban Péter Gábor, a láthatatlan és ennél fogva félelmetes ellenfél, aki csak a regény végén bukkan fel a maga ördögi teljhatalmával. Másodsorban mindazon ketős ügynökök, akik beépültek a brit titkosszolgálatba (Kim Philby, vagy az a névtelen ügynök, aki Velencében megakadályozza a találkozót). Harmadsorban pedig ott vannak mindazok, akik úgy dolgoznak az oroszoknak, hogy erről nincs tudomásuk, mert azt hiszik, hogy az angoloknak továbbítják az információkat: ilyen a fiatal magyar diplomata, Scitovszky Richárd, aki összeköttetést tart fenn a miniszterelnök és a külügyminisztérium között, s akinek homoszexualitása teszi lehetővé azt, hogy az oroszoknak dolgozó angol ügynök a közelébe férközzön.

A kémregényt megalapozó maxima így szól: a cél szentesíti az eszközt.²⁵ Könyvében Paul Bleton három olyan történetsszervező elemet (titok, megtévesztés, erőszak) különít el, amelyek meghatározó szerepet játszhatnak egy adott elbeszélésben.²⁶ A titok biztosítja a kémregény alapvető dimenzióját, hiszen egy olyan univerzum jön létre, amelyben minden e körül forog. A *budapesti kém*ben a titok a magyarok abbéli szándéka, hogy megkössék Nagy-Britanniával a fegyverszünetet. A szereplők titok körül kialakuló rendszerének elemzése a következőkre mutatható. Az, aki a titok gazdája, nem más, mint a Herceg (a kormányzó, a miniszterelnök). Ám a miniszterelnök figyelmetlensége miatt a titok kiszivárog: öt munkatárs van, akik továbbadhatták az információt. A nyomozás szerint az angol ügynökkel kapcsolatot ápoló Scitovszky Richárd volt a kiszivárogtató. Mindazonáltal a Szervezet ugyancsak a titok őrzője: Újszászy feladata az, hogy kiépítse az angolokkal való kommunikációt. De, ahogyan arra már tettünk utalást, Újszászy ambivalens figura, bár nem tekinthető árulónak. Azt látjuk tehát, hogy ami a titok őrzőit illeti, a titok megtartása nehézségekbe ütközik.

Vannak olyanok, akiket kizárnak ugyan a titok ismeretéből, de érzékelik a kormány szándékát. Ebben a kategóriában azok találhatók, akik ki akarják kövezni az utat a német megszállás számára, ilyen például Wayand. Bár a regény a háború eseményeit viszi színre, nincs benne szó harctéri erőszakról, mivel 1943 végén Magyarország területét még nem érte el a front. Az erőszak reprezentációja sokkal inkább a *roman noir* kódjainak felel meg: mindenki kockáztatja az életét. A titokhoz való hozzáféréstől kizárt, de annak megismerésére vágyók az erőszakhoz folyamodnak. Gordon állandóan ki van téve Wayand és verőemberei támadásának. Az elbeszélés mindazonáltal elvágja ezt a szálát: Wayand és összes csatlósa eltűnik a regényből, amikor Gordon átveri őket.

Futári szerepében Gordon a titok őrzőjévé válik annak ellenére is, hogy nem ismeri a dokumentumok tartalmát, még a feleségének sem fed föl semmit, és ez aztán családi feszültséggel jár. Ugyanakkor az áruló leleplezésének érdekében barátja, Gellért rendőrkapitány segítségéhez folyamodik. Mint amatőr, Gordon némileg elvész a kémek, ellenkémek és diplomaták világában.

Végül pedig vannak olyan betolakodók is, akik ugyancsak hozzá akarnak férni a titokhoz. A *budapesti kém* olyan jeleket helyez el az olvasó számára, amelyek nyilvánvalóvá teszik, hogy azok, akik megszerzik a titkot (s így megakadályozzák a tárgyalásokat), szovjet kémek (élükön Péter Gáborral), és főleg olyan kémek, akik beépülnek a brit hírszerzésbe. Az ellenfelek is folyamatosan az erőszakhoz folyamodnak: az ismeretlen támadó megpróbálja megölni Gordont és a kapcsolót Velencében (Gordon embere meg is hal, ő azonban túléli a támadást). A regény vége – amikor is Péter hidegvérrel meggyilkol egy másik titkosügynököt – a Szovjetunió teljhatalmát mutatja: szónoklatában Péter a munkások jövőbeli hatalomátvételéről és így a kommunista rendszer győzelméről beszél (a *Budapest romokban* című kötetben az olvasó ismét találkozik Péter Gáborral, aki 1946-ban a magyar titkosszolgálat vezetője).

Egy olyan regényben, amelynek cselekménye a titok köré szerveződik, a szereplők identitásának kérdése is előtérbe kerül. Kondor regénye olyan világot ábrázol, amelyre a bizonytalanság jellemző: valamennyi főbb szereplő csal, álcázza ön-

magát. Az elbeszélés egy geopolitikai helyzetet visz színre olyan ügynökökkel, akik másnak mutatják magukat, hogy megőrizzék, átadják vagy megszerezzék a titkot: a tárgyalásokkal a kormányzó a német inváziót szeretné elkerülni; a dokumentumok megkettőzésével (hamis és valódi) Gordon Wayandékat akarja kijátsszani. Ám kettős, illetve akár hármas ügynökeikkel az álcázás legfontosabb képviselői maguk a Szervezetek lesznek.

Az ügynökök általi megtévesztések egy másik szinten az elbeszélés megtévesztései is: a bűnügyi regényhez hasonlóan a kémregény is él a homályosság, többértelműség lehetőségével, az információk visszatartásával, miközben értelmezésre váró jeleket is elrejt. Jó példa erre a negyedik fejezet színhelye, az angliai Denhamben a London Films által szervezett fogadás. A tény, hogy itt a szereplők filmes díszletek között találhatóak, önmagában a megtévesztés jegye alá helyezi a jelenetet (ráadásul kétszeresen is, mivel egy későbbi fejezetben Újszászy felfedi Gordon előtt azt, hogy a stúdió az MI6 egyik fedőszerve). Gordon itt találkozik egykori munkatársával, Pálóczy-Horváth Györggyel,²⁷ aki kettős ügynökként dolgozik annak érdekében, hogy közelebb kerüljön egymáshoz Magyarország és Anglia, de aki Gordon főnöke, Jan Brdečka szerint az oroszoknak is szívárogtat információkat. Ezek a nyilatkozatok egy feltételezett hármas ügynökről rávilágítanak egyfelől az identitás problémájára, másfelől pedig az orosz és az angol titkosszolgálatok közötti kapcsolatokra. Szimbolikus továbbá, hogy (továbbra is ez alkalommal) épp Pálóczy-Horváth mutatja be Gordont Kim Philbynek, aki dühösen kifakad, amikor egykori magyarországi látogatásáról beszél: ez a jelenet mind Gordon, mind az olvasó számára (ekkor még) enigmatikus, értelmezésre váró cselekményelem. Végül szintén Pálóczy-Horváth említi meg Mály Tivadar, a kiugrott pap nevét, akinek az emlékiratai megvilágítják majd a rejtélyt Gordon számára. Ez a jelenet, az elszórt jelek összességével, előre jelzi Gordon és megbízói missziójának sikertelenségét.

További nyomként tekinthetünk Rudyard Kipling regényére, a *Kimre* (1901), amelyből három példányt is találunk Scitovszky lakásában annak meggyilkolása után. A könyv üzenetek kódolását és dekódolását teszi lehetővé, s a regény ismét Kim Philby személyére vonja az olvasó figyelmét, akinek szerepére a történet végén derül fény Mály Tivadar orosz ügynök emlékiratain keresztül. Ez a fűzet többféle funkcióval rendelkezik: először is kulcsot ad a rejtélyhez; másodsor, mivel egy kém visszaemlékezéséről van szó, tulajdonosa felhasználhatja azt az oroszok ellen; végül pedig egy olyan, Kim Philbyről szóló elbeszélés hordozója, amely megvilágítja azt is, hogyan szívárogtak be ügynökök a brit titkosszolgálatba. A regény ezzel a reflexív gesztussal Philby történetéből olyan új elbeszélést hoz létre, amely az épp olvasott könyv, *A budapesti kém* hangsúlyozottan konstruált (szöveg) mivoltát állítja (hiszen a kötet ily módon Kim Philby történetének újraírása lesz), s ezzel a populáris irodalom egyik leggyakrabban hangoztatott sajátossága, mely szerint elrejteti azt a jegyét, hogy mint irodalmi szöveg nyelvi mediáción alapul, nem teljesül.

Deterritorializáció

Mint láttuk, Kondor regénysorozatának mindegyik darabja reflexív viszonyt alakít ki műfajához és számos egyéb népszerű műfaj vonásait viseli magán: a szerelmi

történetét, a westernét, a háborús regényét, illetve a tényyszerűség igényével fellépő kém-történetét. Nemcsak egy jól ismert szereplő történetét írja újra, hanem a műfaj aktuális tendenciáiba is illeszkedik: „Miközben a kémregény hajlamos az azonnali Történelmet előnyben részesíteni, számos regény vissza- vagy előretékin-tő eseményeket tár fel.”²⁸

A *budapesti kém* jó példája annak, amit Paul Bleton elemzése „deterritorializációnak” neveznek: a magyar történelem második világháborús időszakának elbeszélését a titok, a maszk, a megtévesztés, az identitás kategóriáinak segítségével végzi el.²⁹ E tekintetben Kondor regénye/regényei a kémregény műfajának abba a tendenciájába illeszkednek, amelyet legjellegzetesebb módon John Le Carré regényei képviseltek – és képviselnek mind a mai napig. Le Carré regényhősei – ellentétben a szuperhős kémeikkel – miközben másokkal küzdve folyamatos veszélyben vannak, önmagukat is marcangolják. Szintén ezt a rokonságot erősíti az is, hogy Philby története Le Carré életművében is centrális szerepet játszik (így Philby karaktere a regény egyfajta *easter egg*ként működik).

Kondor regénye a műfaj egy másik, központi kérdésére is reflektál: a *mi* (a közösség) konstrukciójára vagy – jelen esetben – a *mi* konstrukciójának lehetetlenségére. Miközben az olvasót épp folyamatban lévő történelmi események kulisszái közé viszi, a regény egy, az idegen érdekeknek alávetett ország képét rajzolja fel, amelyet egyúttal belső ellentétek is szabdalnak.

Kondor regényeinek érdemei közé tartozik az, hogy a magyar történelem olyan időszakait jelenítik meg, amelyeket manapság is leegyszerűsített ideológiai-politikai prekoncepciók alapján értelmeznek a magyar társadalomban forgalomban lévő diskurzusok. A sorozat harmadik darabja sem válaszokat ad, hanem egy olyan esemény komplex ábrázolására törekszik, amely egyszerre gyökerezik a geopolitikai helyzetben, illetve az ország saját múltjában.

JEGYZETEK

1. A kérdés részletesebb vizsgálatához ld. Kálai Sándor, *Miért intézményesül(t) nebezen a magyar krimi*, Korunk, 2014/3, 12–17.

2. Paul Bleton, *Les Anges de Machiavel, Essai sur l'espionnage*, Nuit Blanche Éditeur, Québec, 2014, 27.

3. Nagyobb szövegkorpuszok, köztük a sorozatok elemzése óhatatlanul is a *distant reading* módszerének alkalmazását implicálja, ld. ebben a perspektívában Moretti olvasási-elemzési javaslatait, Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres, Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, La Prairies ordinaires, Paris, 2008.

4. Jean-Yves Mollier, *L'Émergence de la culture de masse dans le monde = Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1930)*, szerk. Uő. et al, 65–80.

5. Ritter Aladár, *Dörög a colt: Egy ponyvaregényíró visszanéz = Az arizonai farkas és más vadnyugati történetek*, szerk. Rapcsányi László, IPV, Bp., 373–383.

6. Ehhez l. Grób László, *A magyar detektívregény fénykora, 1930–1948*, Attraktor, Máriabesnyő, 2015 (különösen a könyv második részének hatodik fejezetét: *A balálos ítélet – avagy kultúrpolitika versus ponyvairódalom*, 45–68).

7. Az 1980-as évek végén a Rapcsányi László által szerkesztett, ötkötetes, *Sárga regények* című sorozatban két kötetben (a negyedikben és az ötödikben) jelentek meg (újra) korabeli kémregények. A kémregények szerzői között a magyar populáris regény olyan „mestereit” találjuk, mint Erdődy János, Moly Tamás, Lestyán Sándor, Leleszy Béla, Barsi Ödön, Havas Zsigmond.

8. Olaszországban a Mondadori kiadó bűnügyi regényeket sárga borítóval jelentetett meg, innen ered a műfaji elnevezés is.

9. Jóllehet, napvilágot látott néhány szerző műveinek magyar fordítása: pl. Dashiell Hammett, *A máltai sólyom*, Budapest, Athenæum, 1935, vagy James M. Cain, *A postás mindig kétszer csenget*, Budapest, Pantheon, 1938.
10. L. Varga Péter, *A tér nyelve – a nyelv tere. Fiatal prózairodalmunkról*, Alföld, 2009/12, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00136/lvarga.htm>
11. Dömötör Edit, *Lekváfőzés és boks. A megismerés alakzatai Kondor Vilmos Budapest noir és Bűnös Budapest című regényeiben*, Új Forrás, 2010/7, 71–87.
12. A sorozatfogyasztóknak erről az anyagi befektetésként is értelmezhető viselkedésmódjáról lásd Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier*, Éditions Nota bene, Québec, 1999.
13. A hetedik, Librinél megjelent kötet a fekete, sárga és fehér színekkel operál, fénykép helyett azonban egy, a klasszikus amerikai bűnügyi filmekből ismerős, kalapos férfifejet látunk illusztrációként.
14. Stéphane Benassi, *Sérialité(s) = Décoder les séries télévisées*, szerk. Sarah Sepulchre, De Boeck, Bruxelles, 2011, 75–105, 78–79.
15. Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Grasset, Paris, 1962.
16. Jean-Christophe Sarrot, *Le roman policier historique, Histoire et polar: autour d'une rencontre*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2009, 17, saját fordítás.
17. Lásd Guy Bouchard, *Le roman d'espionnage*, Études littéraires 1974, 7.1, 23–60, 26–35.
18. Nemes 1944-ben kiadott egy könyvet, amelyben ír az ügyről: Nemes Sándor, *Gyakorlati nyomozás*, Griff, Bp., 1944, 625.
19. Kondor Vilmos, *Budapest romokban*, Agave, Bp., 2011, 260.
20. A műfaji keveredést jól példázza, hogy a műfajmegjelölés alatti blurb viszont már kémregényként hivatkozik a műre.
21. Paul Bleton, *i. m.*, 51, saját fordítás.
22. *Uo.*, 43–44.
23. Kondor Vilmos, *A budapesti kém*, Agave, Bp., 2010, 115.
24. *Uo.*, 30.
25. Paul Bleton, *i. m.*, 42.
26. *Uo.*, 46.
27. A kalandos életű Pálóczy-Horváth nem csupán újságíró volt, de szépirodalmi szövegeket is írt, többek között az *Utazás a semmibe* című rövid regényt, amely a két világháború közti legambiciózusabb populáris irodalmi könyvsorozatban, a Világvárosi Regényekben jelent meg 1937-ben.
28. Paul Bleton, *La Cristallisation de l'ombre: Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III^e République*, PULIM, Limoges, 2011, 18, saját fordítás.
29. Paul Bleton, *i. m.*, 78.

