



Horváth Márta – Szabó Erzsébet (szerk.)

Hogyan olvassunk krimi?

*Új perspektívák a detektívtörténet
kutatásában*

Ráció Kiadó
Budapest, 2019

P. Szathmáry István

GYILKOS AZ ELMÉNKBEN

Magyarország egészen bizonyosan az a hely, ahol több magyar nyelven írt tanulmányt lehet olvasni a krimiről, mint magyar nyelven írt krimi. Ám tulajdonképpen ezzel nincs is (akkora) baj. Krimet (pontosabban jól megírt krimi) persze élvezettel olvashatunk úgy is, ha egy árva sort sem olvastunk a műfaj elméleti vonatkozásairól. És abban az esetben is, ha az ember (jól megírt) tanulmányokat olvas a mindmáig népszerű zsánerről. A Ráció Kiadó gondozásában megjelent *Hogyan olvassunk krimi?* című kötet ez utóbbi élvezethez kínál fogyasztanivalót.

A gyilkos a kreatív alkotó, a nyomozó csupán kritikus – mondta G. K. Chesterton (maga is a zsáner szorgos iparos). Ez a frivol bonmot is (amit kifordíthatunk így: a kritikus nyomozó „csupán”) mutatja, a krimi mint műfaj eo ipso kínálja magát, hogy az irodalomértés analógiájaként szolgáljon. És szolgál is becsülettel hosszú ideje. Ahogy rögtön a kötet bevezető írásában is olvashatjuk: „Bár a detektívtörténet egy viszonylag merev sémára építkező műfaj, mégis olyan sokoldalú szövegtípus, hogy a legkülönbözőbb irodalomelméleti megközelítések fedezték fel a maguk elméleti premisszáinak igazolását benne” (7).

Jelen kötet is hozzájárulás ehhez a termékeny együttműködéshez a kreatív gyilkosok és a figyelmes nyomozó-kritikusok között. Elméleti premisszaként ez esetben a kognitív poétika kínálkozik, mely többek között azzal kíván új megközelítést adni, hogy „[v]izsgálódásainak középpontjában nem az irodalmi szöveg és nem a szerző, hanem a szövegre, a szövegjegyekre, a szöveg felépítésére egy bizonyos módon reagáló (naiv, természetes) befogadó áll” (7–8). Az már önmagában vitára sarkalló kitétel lehetne, hogy kit és mit is értünk naiv vagy természetes befogadó alatt, és naivitásunk vajon mennyire tartható fenn rendszeres krimifogyasztóként, ám az ezen való töprengés szétfeszítené jelen írás kereteit. Talán érdekesebb a tanulmánykötet azon törekvését középpontba állítani, mely az olvasó morális előfeltevései és a szövegek közötti találkozási pontok, valamint az így létrejövő – esetleges – feszültségek mentén vizsgálja a krimiket. Hiszen – ahogy az a kötetben többször is megerősítést nyer – „a detektívtörténet cselekménye az (erkölcsi, jogi és episztemológiai értelemben) felborult világrend visszaállításának története, ami jól példázza a modern ember gondolkodását, aki bízik az igazság megismerhetőségében és a világ rendjének helyreállíthatóságában” (7).

Nem követve szigorúan a tanulmánykötet felépítését, érdemes elsőként – a fenti gondolatmenetet szem előtt tartva – Horváth Márta tanulmányát (*Morális ítélet és detektívtörténet – A kétféle jog problémája Agatha Christie Gyilkosság az Orient expresszen című detektívregényében*) játékba hozni. Christie-t szokás – nem alaptalanul – a detektívtörténetek királynőjeként aposztrofálni, és tény, hogy az angol szerző művei jelentik a szélesebb közönség számára is azt, amit a szakirodalom „klasszikus detektívtörténetként” emleget. Nála szilárdul meg és véglegesedik számos olyan ismérv és karakterjegy, amelyek mindmáig meghatározzák – az időközben született számos moduláció és szárba szökkenő alműfaj dacára is – a zsáner alapvonásait. Ám – érvel a kritikus-nyomozó – a dolgok ez esetben sem feltétlenül azok, aminek elsőre látszanak.

Mert bár Christie híres regénye messze nem kísérletező, posztmodern krimi, ám „egy olyan zárlattal, mely éppen a morális ítélet szempontjából nem simul tökéletesen a klasszikus mintázatba” (91). Hogy ezt kellően alátámassza, Horváth a regény elemzését megelőzően hosszasan taglalja a morális ítélkezés hátterében álló kognitív képességeket és azok evolúciós eredetét. És ebben a törekvésben érhető tetten a kötet majdnem egészére jellemző aszimmetria, mely a kötelező – és gyakran

hasonló gondolatokat megfuttató – elméleti felvezetések és a konkrét elemzések közötti hangsúlyeltérésekből fakad. Persze mindez annak is következménye, hogy konferenciakötetet tartunk a kezünkben, amely esetén a nyomozó–kritikus talán a kelleténél is jobban rákényszerül arra, hogy bizonyítási eljárását komoly retorikai teljesítménnyel támasz-sza alá, azonban az említett aránytalanság enyhítésével izgalmasabb végeredményt kaptunk volna.

Ezzel együtt Horváth írása izgalmas, különösen a konkrét regényelemzésre fókuszáló részei. Mivel nem illik krimik poénját lelőni, nem árulom el, a szerző szerint milyen morális dilemmák ütközőpontja Christie híres műve, annyi azonban elmondható, hogy a tanulmány valóban érdekfeszítően tárgyalja az olvasó különféle morális ítélezéseinek működését fikción belül és túl, elsősorban az igazságérzet mint alapvető emberi irányultság szempontjából. Éppen az a fókuszáltság a legizgalmasabb a kötet által alkalmazott kognitív megközelítés esetében, mely módot nyújt arra, hogy az olvasó valós és fikciós tapasztalatai közötti izgalmas kölcsönhatásokat járja körbe. Ugyanakkor kérdés számomra – amit az egyébként alapos elemzés nem érint –, hogy mennyire lehet általánosnak és a befogadói horizonteltolódástól független adottságnak venni a mindenkori olvasók morális viszonyulásait. Magyarán: mennyire lehet generális, mert evolúciósan adott sajátosságnak tekinteni a morális értékítéletek működését, és mennyire befolyásolja azokat az adott olvasók szociokulturális háttere.

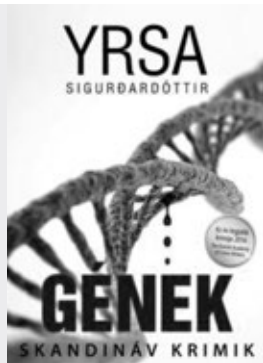
Ha a Christie-krimi esetében óvatosan jártunk el, akkor Dennis Lehane *Viharsziget* című, filmfeldolgozást is kapott regénye esetében ez az előzékenység még inkább indokolt. Nehéz lenne ugyanis nem spoilerezni egy olyan szöveg esetében, amelynek tétje éppen az – érvel Szabó Judit *Csavar a végén* című tanulmányában –, hogy az olvasó kénytelen felülbírálni az előzetes előfeltevéseit, mindenekelőtt azt, hogy hagyományos bűnregényt vagy thrillert olvas, és ehelyett a „belső elvárásokra támaszkodva, azaz az elbeszélésből kiindulva próbálja a történet kauzális láncolatát rekonstruálni” (38). Hogy ezt az állítását alátámaszsa, a tanulmány szerzője részletesen foglalkozik a meglepetés kognitív alapú elemzésével, nem egy tanulságos és továbbgondolásra érdemes szempontot felmutatva.

Bár a krimi igen könnyen azonosítható műfaji sajátosságokkal bír, a krimiolvasás–nyomozás mint kód arra csábít, hogy a kategorizálási szigorból engedve az elemző (nyomozó) más műfajba, sőt más műnembe sorolt művek felé is a krimiolvasás során hasznosított tapasztalatokkal

felvértezve közeledjen. Így válhat a krimi-szakirodalom egyik állandó hivatkozási pontjává Szophoklész *Oidipusz király* című tragédiája vagy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése*. Mégis talán nem árt ezen a téren az óvatosság. Mindenesetre valami hasonlóra vállalkozott Simon Gábor is, aki *A bűn felfedezése* című tanulmányában, ahogy írja, megpróbálja „bemutatni azt a családi hasonlóságot, amely Arany János balladái és a klasszikus detektívtörténetek között felfedezhető” (53). A tét ebben az írásban tulajdonképpen nem a krimiértés elmélyítése, hanem a ballada műfajelméleti problémáinak körbejárása.

A *Hogyan olvassunk krimit?* egyik kétségbevonhatatlan erénye a sokféle, látszólag széttartó érdeklődés összegereblyézése egy olyan elméleti keret által kijelölt térben, ami kellően rugalmas ahhoz, hogy beleférjen például a krimi gyerekirodalmi vonatkozásainak vizsgálata (Szilvássy Orsolya: *Émile, Emil és a detektívek*), egy Tourette-szindrómás muszájnyomozó furcsa kalandjainak – és ezáltal ennek a betegségnek a történet-szervezés szintjét meghatározó szerepének – a bemutatása (Farmasi Lilla: *„Söbb a temminél”*). De jut hely a még mindig népszerű skandináv krimik egyik reprezentáns szerzőjének, Karin Fossumnak (Domsa Zsófia: *„...mi emberek azt hisszük el, amit akarunk”*), és olyan műfajteremtő íróknak is, mint Edgar Allan Poe (Benyovszky Krisztián: *Manipuláció és szerepjátszás Edgar Allan Poe Te vagy az! című bűnügyi történetében*).

Ha már az elején szóba került a magyar nyelvű krimik terén tapasztalható viszonylag csekély kínálat, érdemes külön megemlíteni Kálai Sándor írását, aki sajátos és termékeny megközelítésben, a paratextusok felől olvassa össze a kortárs Kondor Vilmos Bűnös Budapest sorozatát és az 1927-ben megjelent, anonim szerzőségű regényciklust, a Rókus kórház rejtelmek című sorozatot. A helyszűke miatt nem említett vagy részletesen nem tárgyalt további tanulmányokkal együtt a *Hogyan olvassunk krimit?* innovatív és friss szemléletű – nem mellesleg az olvasási étvágyat is fokozó – kézikönyv nem csupán a nyomozó-kritikusok, de az ártatlan szemtanúk, a lelkes krimiolvasók számára is.



Yrsa Sigurðardóttir

Gének

Fordította Németh Anikó Annamária

Animus
Budapest, 2017

Ficsor Benedek

PUHÁRA FAGYOTT TESTEK

„A motor barátságos duruzsolással kelt életre. Helgi egészen megnyugodott, mire útnak indult. Ezt most sikerült megúsznia. Igen ám, de alighogy kihajtott az utcára, fékezni kényszerült: közvetlen szomszédjuk két kislánya, Stefán és Bárður ott álldogált az úttest kellős közepén. Helgi előrehajolt, és látta, hogy mezítláb vannak, és pizsamát viselnek. A hőmérséklet fagypont alatt volt, emellett cudar szél fúj. Elment az eszük a szüleiknek? [...] Megfordult a fejében a lehetőség, hogy kikerüli a két fiút, és továbbhajt. [...] Ekkor a kisebbik fiúból fájdalmas zokogás tört elő. A fészkes fenébe! Nem hajthat el csak úgy egy síró kölyök mellett. Vagy mégis? [...] Jobbra tekerte a kormányt, és amilyen lassan csak lehetett, továbbhajtott. Amikor elhaladt a testvérek mellett, azok csak álltak, a döbbenettől elnyílt szájjal. A kisebbik nem akart hinni a szemének: a torkán akadt a zokogás. Még elég kicsik voltak, és abban az illúzióban ringatták magukat, hogy a felnőttek egytől egyig jó emberek. [...] Nos, bőven van még mit tanulniuk” (26–27).

Helgi, egy biztonságtechnikai cég alkalmazottja, nyugtalanul aludt, éjjel különös zajok verték fel, reggel pedig úgy érezte, mintha nem tért volna teljesen magához. Sietnie kellett, ha nem akarta lekésni az értekezletet, amelynek sikerén egy kormányzati megrendelés múlhat, tette ebben a kontextusban jelenik meg a regény második fejezetének elején. Az irodalomba mesekönyvszerzőként belépő – civilben mérnökként

dolgozó – izlandi Yrsa Sigurðardóttir a banális helyzet szegényes eszköztárának felhasználásával érzékenyen építi fel a nyugtalanító szituációt: a gyermeki fantázia és a felnőtt valóság összeütközése tragikus, és belengi a határvidékek – az emberi reakciók szélsőségeinek – misztikumát. A *Gének* egyik kulcsjelenete, ahogy a fagyban és cudar szélben mezítláb álldogáló testvérpárt sorsukra hagyja az értekezletre igyekvő férfi. Abból a szempontból mindenképpen az, hogy a szerző ezzel a cserbenhagyással ragadja meg talán leghitelesebben a gyermeki lét biztonságában rejlő káoszt. A hátralévő bő négyszáz oldalon pedig megkapó lelkesedéssel bontja le a jelenet állítását, hogy a génekbe kódolt szükségszerűség jelöli ki és határozza meg a narratívát.

A nagyjából háromszázezer potenciális olvasóval bíró kortárs izlandi irodalom sokszínűsége és sikere akár paradoxonként is feltűnhet a sziget költészete és prózája történetének ismerete nélkül. Snorri Sturlusontól, a *Prózai Edda* szerzőjétől a Nobel-díjas Halldór Laxnessen át a *Menny és Pokol*-trilógia alkotójáig, Jón Kalman Stefánssonig Izland világirodalmi jelentősége megkérdőjelezhetetlen. Az ország legnépszerűbb irodalmi exportcikkei között immár – a skandináv krimi konjunktúrájának eredményeként – a bűnügyi szerzők is helyet kaptak: Arnaldur Indriðason mellett elsősorban a horror és thriller zsánerében is otthonosan mozgó Yrsa Sigurðardóttir.

Az északról érkező bűnügyi történetek újabb paradoxonnal szembesítenek: hangsúlyosan szociografikus megalapozottságú nyomozásuk egy olyan társadalom terméke, amely számára szinte ismeretlen a bűnelkövetés a krimikben megjelenő narratívája. „Néha hallunk hírt hasonló esetekről, külföldi nagyvárosok alvilági köreiből szokott ilyenmi megtörténni, de az izlandi gyilkosok jellemzően nem vetemednek ilyen szélsőséges erőszakra. (...) Izlandon senki sem halt meg azért, mert megkínozták, de még maradandó sérülést sem szenvedett ilyen okból” – érzékelteti a *Gének* büntettének súlyát a rendőrségi patológus. „Izland szerintem túlságosan kicsi ország ahhoz, hogy egy perverz csak úgy vaktában válasszon magának áldozatot egy ilyen borzalmas gyilkossághoz” (79) – vonja le a következtetést a kórboncnok.

Ha elfogadjuk Borges állítását, hogy „a bűnügyi történet speciális olvasótípust hozott létre”,¹ akkor a skandináv krimi esetében szükségesnek látszik tovább szűkíteni a kört, az északi zsáner kinevelte és most már feltételezi a saját különleges olvasótípusát. Ez a bűnügyi történetek

1 Jorge Luis BORGES, *A krimi*, ford. TóTH Éva = *Jorge Luis Borges válogatott művei IV. – Az űs kastély*, szerk. SCHOLZ László, Európa, Budapest, 2009, 104.

műfaji jellegzetessége miatt sem tűnik túlzásnak, hiszen a rejtély megfejtése szorosan összefonódik az olvashatóság problémájával. A nyomozás a műfaji meghatározások szerint² kétszeres értelmezési folyamat, amelyben a bűntény a szöveg strukturális analógiájaként tételeződik, így az elkövetés módját rekonstruáló nyomozó és az ő munkáját követő olvasó pozíciói egymásba csúsznak. Egy nordikus gyilkost ez alapján főként egy nordikus olvasó képes elkapni, Yrsa Sigurðardóttir prózája pedig eminens módon érvényesíti a műfaji kódokat, jó érzékkel játszva rá a sztereotípiákra a történetvezetés és a karakterábrázolás terén.

Kelet-európai olvasóként elsöre talán – nem is annyira irodalomtudományi indíttatásból – megkérdőjelezzük az északi bűnügyi történetek valóságreferenciáját, ha arról esik szó, hogy a világ legfejlettebb, legvidámabb és legnyitottabb demokráciái is ugyanúgy elvesznek a bürokrácia útvesztőiben, mint mi magunk. Ezzel minden bizonnyal a skandináv szerzők is tisztában vannak, a hatásvadásznak tűnő gesztuson túl azonban azért is válhatott kedvelt eszközzé körükben az éles társadalomkritika, vagyis az arctalan rendszerrel folytatott banális küzdelem, és a küzdelmet folytató kisember banális létezésének realista ábrázolása, mert a kisszerűség, akárcsak a komor, fagyos és szürke környezet, tökéletes háttérként szolgál a cselekménynek. Kiemeli a bűntényt, és megerősíti az elkövető vagy épp a nyomozó kontúrait. A szöveg alapján hasonlóan vélekedhet Yrsa Sigurðardóttir is, aki a hatóságok működésének aprólékos feltárása során az érdektelenség, az unalom és korrupció mélyrétegeiből még némi karkai abszurditást is a felszínre hoz.

A *Géne*ekkel indult (egyelőre hat-, magyar nyelven háromrészes) sorozat – Freyja és Huldar esetei – a gyermekvédelem, a rendőrség és a bizarr gyilkosságok háromszögében pozicionálja magát. A gyerekpszichológus Freyja, és Huldar, a nyomozó első ízben egy brutális emberölés szemtanújának védelme érdekében kénytelenek összefogni. A közös munkát az egy éjszakás kalandjuk emléke nehezíti: a férfi hazudott a munkájáról, és bár a kémia megvolt kettejük között, a bizalom végleg elveszett. A nagyobb jó érdekében azonban félre kell tenniük a személyes problémáikat, hiszen egy hétéves kislány megmentésre vár. Margrét az ágy alatt lapult, miközben a gyilkos kivégezte az édesanyját. Látni csak pillanatokra látta az elkövetőt, de a hangját mindvégig hallotta, a tettes ugyanis részletesen kifejtette motivációját a lemészárolni

2 Lásd például Dömötör Edit, *A tömeg embere és az embertömeg*, Kalligram, 2005. március–április.

kívánt nőnek. Csakhogy erről a kislány nem beszél, Freyjára és Huldarra vár, hogy rekonstruálják a bűntény „hanganyagát” úgy, hogy a gyermeknek ne okozzanak további lelki sérülést.

Amikor egy második áldozat is előkerül, akivel a tettes ugyanolyan bestiális kegyetlenséggel végzett – a gyilkos fegyver mindkét esetben egy-egy ártatlannak tűnő háztartási eszköz volt –, a térbeli nyomozás hirtelen időbeli távlatot nyer. És ezzel el is érkezünk a skandináv krimik újabb elteveszthetetlen attribútumához: a múltba vezető nyomokhoz. Az északi történetek esetében a bűntény jellemzően egy ősbűn következménye, vagyis a gyilkosság egy determinált rendszer terméke, a jelen idejű szereplők – a hatóság – számára azonban hiányzik az okozatiság. Freyja és Huldar nem tudhatták, hogy mi köze lehet a gyilkosságokat évtizedekkel megelőző prologusban felbukkanó három kisgyermeknek az áldozatokhoz, így az előre kijelölt narratívát sem beszélhetik el a sajátjukként. A nyomozás tétje látszólag az, hogy vajon egymásba illeszthető-e a detektívként fellépő szereplők és az elkövető története. Amihez meg kellene tanulniuk a nyomok alapján a másikat olvasni: „[...] a vágyként felfogott értelmezés azt jelenti, hogy a bizonyíték mindent elmond nekünk, kivéve azt, hogy hogyan kell olvasni: úgy olvasni, hogy általa a Másikhoz jussunk”.³

A feltárás – ahogy a legtöbb krimiben – a *Gének* esetében is voltaképpen ismétlés, az elkövetés módjának újrajátszása a rekonstrukcióban. Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás, csak ellenkező irányban, mert amire emlékezünk, az volt, vagyis visszafelé megismétlődik; a tulajdonképpeni ismétlés ezzel szemben előre emlékezik – írja Kierkegaard *Az ismétlésben*.⁴ Ez alapján a nyomozó előre emlékezik, és így, ismét a dán filozófust idézve, az életet választja. Csakhogy a regényben az emlékezés és az ismétlés fogalmai összekeverednek. A gyilkos a tette elkövetésekor egyszerre utal vissza az ősbűnre, és jelöli ki a detektívek útját a gyilkossággal, vagyis az időben mindkét irányba emlékezik, egyszerre állítva a halált és az életet, kellemetlen helyzetbe kényszerítve a pozíciójuk meghatározottsága – vagyis a tudáshiány – miatt csak rekonstrukcióra képes üldözőit.

Bár az üldöző a regény kontextusában túlzásnak tűnik. Sigurdardóttir ugyanis a klasszikus krimi narratívájából tendenciózusan kiselejtezi

3 BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Akadémiai, Budapest, 2000 (Modern filológiai füzetek 57.), 132.

4 Søren Aabye KIERKEGAARD, *Az ismétlés. Félélem és reszketés. Filozófiai morzsák. A szorongás fogalma. Előszók*, ford. Soós Anita – GYENGE Zoltán, Jelenkor, Pécs, 2014, 7.

a valódi nyomozói munkát. Freyja és Huldar teszik a dolgukat, gyűlnek a nyomok, ám ezeknek a Másik olvashatósága szempontjából semmi jelentőségük nincs. Mintha a rejtély elveszítette volna jelentőségét, és az olvasás aktusa kizárólag az ismétlést célozná. Még hozzá annak egy újabb szintjét: a génekben megismételt emberi létezés determinizmusát. Melynek során – akárcsak a gyilkos – egyszerre mindkét irányba emlékezünk.

Azzal, hogy a nyomozás intellektuális játékát felfüggeszti a létezési módra irányuló kérdések kedvéért, a szerző a hard-boiled, vagyis a kemény krimik világát idézi meg. A mások mellett Dashiell Hammett és Raymond Chandler nevéhez köthető alműfaj műveiben a nyomozó, az elkövető és a társadalom léthelyzete gyakran felülírja a bűntény rejtélyét. A kemény krimivel való rokonságot erősíti az elkövetés módja is, amely a holttestet mint „a vágy tárgyát” tétélezi, hiszen „az illedelmes, viktoriánus holttesteknél sokkal érzékibbek a kemény krimik széttrancsírozott, darabokra szabdaltsága”.⁵ Sigurðardóttir szinte tobzódik a szelíd háztartási eszközökkel elkövetett kegyetlenségben és annak a szemtanúkra gyakorolt hatásában.

A hasonlóságok ellenére azonban a *Gének* mégsem hard-boiled, mivel csupán kölcsönzi a műfaji kódokat, gondosan beillesztve azokat a klasszikus detektívtörténet illedelmes élő teste közé. Ha a kemény krimik nyomozói megkérdőjelezhető tisztaságú antihősök – ami a skandináv krimik esetében sem ismeretlen: a depressziós Kurt Wallandertől az alkoholista Harry Holéig –, akkor Freyja és Huldar sokkal inkább egy „puha krimi” szereplői, akiknek az egyetlen folt a múltján az együtt töltött éjszaka és Huldar nikotinos rágói (és persze ne legyünk igazságtalanok: Freyja testvére börtönben ül). Bármilyen kegyetlen okozatiságot állít fel Yrsa Sigurðardóttir a gyilkossággal, a szövegben felsejlő, alapvetően gyermeki világ lebontja a szükségszerűvé tett pusztítást. A másik olvasása – amely a gyilkos leleplezéséhez vezet – tehát olyan jótékony szétolvasás, amely a gesztusban meg is kérdőjelezi az olvasott narratíva legitimitását.

A regény – korábban idézett – tanulsága, hogy a gyermekeknek „bőven van még mit tanulniuk” a felnőttekről, nem a különös szituációból a munkahelyére menekülő férfi, hanem a fagyoskodó gyermekek nézőpontja. És ha a gyilkos elfogása végső soron a génekben megismételt – előre emlékező – sors, a létezés meghatározottságának kritikája,

5 BÁNKI ÉVA, *A bűn nyelvét megtanulni. Tanulmányok a kemény krimiről*, Napkút, Budapest, 2014, 62.

akkor ebben a konstellációban a determinizmus jelképezi az autóban ülő felnőttet, a nyomozók pedig a mezítlásba gyermekeket. Hiba lenne ugyanakkor a puhaságot a szerző nemével összefüggésbe hozni, és valamiféle női bűnügyi látásmódot feltételezve szembeállítani a *Géneket* a keménység férfias attribútumaival. Yrsa Sigurðardóttir szövegében a puhaság a fagyos realizmusba ágyazott kegyetlenséget kikezdő, a gyilkos narratíváját a megfejtéssel dekonstruáló attitűd. Nem szükségszerű, állítja, hogy egyszerre mindkét irányba emlékezzünk, hiszen bár a gének sok mindent meghatároznak, az ősbűn nem vezethet teljes determinizmushoz. A cudar szélben fagyoskodó gyermekeknek felnőve nem kell kikerülniük a cudar szélben fagyoskodó gyermekeket, lehetnek akár pszichológusok vagy nyomozók is, akik felülírják a kíméletlen kauzalitást.

Megan Abbott

Fogd a kezem

Fordította Nagy Mónika

Agave Könyvek
Budapest, 2020



Dézsi Fruzsina

HA FELDOBOD, FEMINISTA, HA LEESIK...

Megan Abbott legújabb magyarul megjelent regénye, a *Fogd a kezem* már a borítójával sokat ígér – legyünk pontosak: merészen sokat. Az amerikai lapokból idézett kritikák egytől egyig tökéletes marketing-szlogenek, amelyek a „véres ambíció és a keserű gyilkosságok sokrétű meséjét” kínálják, a várakozásokat pedig az sem csendesíti, hogy az

író 2007-es *Queenpin* című munkájáért megkapta a krimi legjelentősebb irodalmi elismerését, az Edgar Allan Poe-díjat. Voltaképpen nem is túloz akkorát a borító, hogy azt közönségcsalogató füllentésnek lehessen bélyegezni: valóban van itt sötét psziché és veszélyes megszállottság, folyik a vér is biztonsággal, csak hát mindemellett ott tátongnak a nincsek is.

A hiányosságok különösen az egyre erősödő sorozatkultúrán szocializálódott olvasó számára lehetnek szembeszökők, hiszen számukra a thriller- és krimidramaturgia régen kiszakadt a lineáris ok-okozati összefüggések rendszeréből, az új mozgóképes retorikáknak köszönhetően pedig képzeletük felkészült a vakmerő narratív magasugrásokra. Igazán sajnálatos hát, hogy a legújabb dramaturgia elemeiből Megan Abbott semmit sem kívánt regénye keretei közé építeni, annak ellenére sem, hogy nagyon is komplex témája remek terepet szolgáltat a narratív kísérletezéshez. Kit Owens és Diane Fleming gimnáziumtól a csúcslaboratóriumokon át a PMDD-kutatásig (premenstruális dysphoria) egyre szorosabban összefonódó életútja egyszerre feszegeti a nőket érintő identitásproblémákat, a gyerekkorban beprogramozott viselkedési mechanizmusokat, illetve a családon belüli verbális és fizikális erőszakot. Adott hát minden lehetőség egy reflektált szövegfolyam létrehozásához, így igencsak meglepő, hogy az író tántoríthatatlanul hűséges maradt a populáris lányregények konvencióihoz: a *Fogd a kezem* nem elsősorban fordultatos thriller, hanem privát sóvárgások, feldolgozatlan lelki traumák és meggyökeresedett sztereotípiák nyelvi klisékkel kidíszített archívuma, amelyből nemcsak a várákozás feszültségét gyomlázták ki megkapó következetességgel, hanem a meglepetés erejét is.

Ennek a történet egyszerűségén túl a legfőbb és leginkább zavarba ejtő oka az ezerszeresen súlyozott mondatok halmozása: az író láthatólag minden megnyilatkozásával a legmélyebb és legsötétebb titok felfedésére készül – különösen igaz ez a fejezetek riasztóan tola­kodó kezdő-, illetve zárósoraira, amelyek mesterkéltséggel misztikussága kevéssé hat ösztönzően az olvasóra: „El tudod képzelni, milyen az, ha valaki bevall neked egy gyilkosságot? Mit jelent hallani, tudni róla, magadban hordozni? Akaratodon kívül cinkostárssá válsz. Bűnpártolóvá. Mit tennél? Elmennél a rendőrségre? Bűnbánatra szólítanád fel? Együttéreznél vele? Imádkoznál? Vagy elmenekülnél?” (168) Az efféle átgondolatlan megoldások ellenére a fejezetek múltat és jelent váltakoztató időszervezetében remekül lehetne variálni a titkok és elhallgatások cserekereskedelmét, ám a lehetőségek e tekintetben is kiaknázatlanok, ugyanis

mindvégig megmaradunk a világra rácsodálkozó létállapot csinos metaforáinál és ügyeskedő szimbólumainál. A regény voltaképpen rögzült szófordulatok váratlanul széles tárháza, és bár ez a forma megadja ugyan az akadálytalan közlés és olvasás primer örömét, a redukált lexikában azonban túl sok marad az ismétlésekre épülő köznapi kommunikáció salakanyagából. Éppen ezért a fejezetek a legkritikább esetben írják fölül a korábban kialakított olvasatot: a főszereplő a benyomások felületén csúszkál, önmaga kijelentéseibe is bele-belebotolva.

Mindezek ellenére Megan Abbott mégiscsak tanúságot tesz írói képzettségéről: a felismerések jelen idejű rögzítésében és a gyermekien naiv léttapasztalat ábrázolása területén. A cselekmény ugyanis legfőképpen Kit Owens egyre csapongóbb és kiszolgáltatottabb öntudatában zajlik, és olyan pillanatokban kulminál, amikor is a komoly küzdelmek által megszilárdított életstratégiák sorozatos csődöt mondanak. Hiszen nem lehetnek mintáink arra, hogy mit tegyünk akkor, amikor a szemünk előtt veszi életét az az ember, akitől néhány pillanattal korábban éppen a miénk függött. A lány hűséges, állhatatos jelleme erősen épít egyfajta példamutató morális pátozusra, ebből is következik, hogy számára az egyetlen szabad világ a tudomány demokratikusnak tetsző beszédtere maradt, ám a női lét problematizálásának napi praxisától még itt sem tud tökéletesen függetlenedni. De hát hogyan is tudna, mikor az otthonának tekintett laboratóriumban is a női test és psziché kölcsönhatását vizsgálják? Mindez ugyancsak erősíti a másfajta, feminista szempontból érzékeny thriller ajánlatát, a kihagyott ziccerek – mint például a biológiai nemen alapuló informális hierarchia vagy a női testtapasztalat autentikus ábrázolása –, azonban itt is zárójelbe teszik a látszólag vonalvezetőként szolgáló szociologikus és egyben pszichologikus olvasatot.

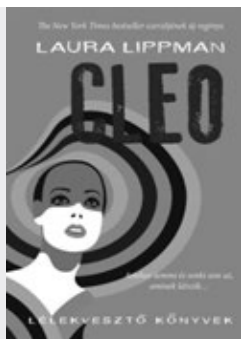
A problémafelvetés és az ábrázolás hitelességét azonban maguk a női szereplők kezdik ki leginkább: nincs ugyanis egyetlenegy olyan alak sem a regényben, aki ne volna a tökéletes szépség fizikális megtestesítője. Ahogy megjelennek ezek a figurák a futópályán, a gimnáziumban vagy a laboratóriumban, nyomban működésbe lépnek azon rögzült társadalmi minták, amelyek a női nemhez a bűvölet, a gyönyör és az erotika fogalmait csatlakoztatják. A szemlélés tárgyiasító élvezete minden karakter automatizmusa, így a női szólamok meg sem kérdőjelezik igazán a patriarchális világ alapfeltevéseit, még akkor sem, amikor szemmel láthatólag éppen ez a kritikai attitűd volna az aktuális történeteszl fő motivációja. Sőt: nemegyszer újraterezték azokat

a pszichés berögződéseket, amelyek ellen ezek a kemény anyagból gyúrt karakterek egész életüket feltéve küzdenének. A hol tompított, hol nyíltan kimondott erotikus élvezet voltaképpen átszővi a regényt, a gazdagon adagolt elnyomó nyelvi és viselkedési formák pedig maguk alá gyúrik a főszereplőt is. Megjegyzendő, hogy éppen Kit Owens külső attribútumairól tudunk meg a legkevesebbet, ám nála is hamar egyértelművé válik, hogy a többi női szereplő iránt érzett szimpátiája nemcsak a példaértékű tudományos tevékenységben gyökerezik, hanem a fizikai azonosulás vágyában is. Ez a fajta idealizálás a legtöbb esetben pusztán csak kívülállóság-érzetet kelt, ám az olyan természetes testi jelenségek, mint például az izzadás esztétizálása, amellet, hogy az ösztönök és önkéntelen reakciók lealacsonyító voltát hangsúlyozza, egyszersmind érvényteleníti a természetes nőiségről sugározni vágyott képet is. Erre remek példa Kit és Diane első találkozása, amelyről előbbi a következő benyomásokat rögzíti: „A tábor első napja volt, mellettem futott, és képtelenség elfelejteni egy olyan testtartást, mint az övé. A lábai kilométerekre nyúltak, mintha lebegnének. Akármilyen meleg volt is, csupán verejtékcseppek finom sora jelent meg a hajvonalá körül, akár egy glória” (30). Ennélfogva a menstruációhoz kapcsolódó szélsőséges pszichológiai folyamatok és a gyilkosságok vérszimbolikájának egybejátszatása sem túl szerencsés, sőt ezekben az esetekben az író gyakorta pusztán félig sikerült retorikai alakzatokba kergeti önmagát és olvasóit.

A fentiekhez hasonló imaginárius testkép szüntelen kifejeződése némileg elvesz a PMDD-kutatás, illetve a gyilkosságok súlyából is: a cselekvés szempontjából hiába tűnnek fel aktív félként ezek a mármár földöntúli szépséggel rendelkező női alakok, tetteik mégiscsak a rombolás, a félelem(keltés) és az elhallgatás fogalmait rajzolják körül – vagyis a pusztító szépség típusfigurái mozgatják a szálakat: „Az arca üdvözült, egy megnyírt, szőke szent, a szeme megszentelten ragyog. Mintegy elragadtatásban” (120). Éppen e miatt az idealizáltság miatt nem tűnik igazinak a két fiatal kutató kapcsolata sem. Az már az első pillanatban egyértelmű, hogy Diane felbukkanása nem pusztán intellektuális, de egyfajta erotikus, legalábbis testközei élményt jelent Kit számára – a táborbeli szobatársai „Madam Lesbifer”-nek kezdik nevezni, amikor vigasztalón bebújik a megtört Diane mellé az ágyba. Később, amikor a gimnázium, majd kutatóéveik során újra látják egymást, Diane-t ismételten a női szépség és titokzatosság tökéletes képeként regisztrálja, miközben kapcsolatuk valójában rivalizálással,

elhallgatásokkal és szüntelenül záporozó keresztkérdésekkel van kövezve. Kettejük példaképe, dr. Severin ugyancsak a gyönyörű, határozott, veszedelmes nő legszokványosabb attribútumait viseli magán. „Időnként lopva dr. Severinre pillantok. Kifejezetten hosszú és komoly arcára, mindig élénkre festett szájára. A mai rúzszt placentavörösnek mondanám, a fogai pedig fehérek, akár egy cápáé. Mozgása egy tábornok fürge hatékonyságát idézi, és még soha senki nem látta őt enni, egy csésze kávé inni vagy esernyőt fogni” (28). A tökéletes nőnek tehát, ahogyan azt már korábban is lejegyeztük, csak teste van, de fizikai szükségletei nincsenek, vagy legalábbis nem mutatja azokat – ráadásul mindkét lány egész életében arra törekedett, hogy „csinos severines” legyen, így a nők elfogadásáért folytatott tudományos küzdelmük, ha ideologikusan nem is hamis, de legalábbis felemásnak tetszik.

Megan Abbott tematikusan komplex, meglepően izgalmas kérdéseket felvetni kívánó thrillerében tehát nem az a legnagyobb melléfogás, hogy mire a százhuszonhetedik oldalon fény derül a nagy, sötét titokra, a legtöbb olvasó már pontosan lekottázza az egész regényt a múltban elkövetett bűnöktől kezdve a jövőbeli paralel gyilkosságokig, hanem hogy a szöveg minden önmagának feldobott lehetősége ellenére csupán látszólag problémaérzékeny. A két lány életútja közötti különbségek és összecsengések fejtegetése leginkább önismétlő narrációhoz vezet, ez a fajta állélektaniség pedig olyan mértékig eluralja a regénybeli diskurzust, hogy a tényleges pszichológiai jelenségekhez aligha férhetünk hozzá valódi mélységükben. A túlretorizált dicséretes és a mesterkéltséggel kevercséből nehéz kihámozni, hogy mi az, amiről igazán szólni szeretne a regény: valóban a női elme sötét komplexitását igyekezne megragadni? A kifordult vágyakról lenne itt szó? Vagy a női kapcsolatok egyszerre bensőséges és elvadult voltáról? Netalántán pusztán arról, hogy legyen mivel töltenünk a kétórás vonatutakat? Az utóbbira hajlanék.



Laura Lippman

Cleo

Fordította Kós Krisztina

Tericum Kiadó

Budapest, 2020

Frei Gabriella

BALTIMORE-I ÉBREDÉSEK

A *Family Guy* egyik epizódjában Peter Griffin eltűnik a vadonban, és amikor neje, Lois két hónap után érdeklődik a hatóságoknál, kiderül, hogy mivel azt hitték, a férfi fekete, addig nem is keresték. A satíra ugyan túloz, de az ehhez hasonló poénonk pusztá létezése is sokat elmond arról a hozzáállásról, amelyet Laura Lippman is bemutat második, magyarul is megjelent krimijében, a *Cleo*-ban, és amely a történet idején, a hatvanas években még természetesnek számított.

A *Cleo* középpontjában álló rejtélyes eset alapja valós: a harminchárom éves, afroamerikai Shirley Parker holttestét 1969 júniusában találták meg a baltimore-i Druid Hill Park tavának szökőkútjában, és máig nem derült ki, hogyan kerülhetett oda. (A regény eredeti címe *Lady in the Lake*, vagyis „hölgy a tóban”). Néhány hónappal később eltűnt, majd holtan került elő egy fehér kislány, Esther Lebowitz is, akinek esetét – Shirley-ével ellentétben – már a kezdetektől felkapta a média. Lippman művében Shirley-ből Cleo, Estherből Tessie lett, a körük szőtt cselekmény pedig teljes egészében fikció, amelyben végül egy Maddie Schwartz nevű nő lopja el a show-t.

Ennek a „lopásnak” pedig maga Cleo sem örül, aki síron túli naránciójával keretbe foglalja a regényt. (Összesen tízszer szólal meg, hogy kommentálja ügyének alakulását.) Nincs jó véleménye Maddie-ről, hiszen ő – bár kettőjükben sok a közös – mégiscsak egy kiváltságos fehér nő, aki csupán azért firtatja egy idegen halálának körülményeit,

hogy elérje a céljait. Olyan célokat, amelyeket már húsz éve elnyomott magában. „Egész jó életed lett” (22), mondja neki gimnáziumi osztálytársa, Wallace Wright egy baráti vacsorán, Maddie pedig hirtelen úgy érzi, ebből az „egész jó életből” azonnal ki kell szabadulnia. Wallie látogatása saját tizenhét éves, ambiciózus énjével, feldolgozatlan traumáival, fájó titkaival szembesíti, ezért úgy dönt, mindent előlről kezd, és megvalósítja az álmát: újságíró lesz.

Férjét, fiát és unalmasan rendezett háztartását hátrahagyva a vonzerejét ügyesen bevető, Erin Brockovich-szerű figurává alakul, aki egy addig ismeretlen miliőbe csöppenve saját szakállára kezd nyomozni. A tizenegy éves Tessie Fine tragédiája teremt számára lehetőséget, hogy bekerüljön a *Star* szerkesztőségébe, ahol olyan zavaró tényezővé válik, aki azért néha hoz némi hasznot is. De míg Tessie történetéből a lap is profitál, az erkölcstelennek kikiáltott, fekete Cleo Sherwood ügye már kevésbé tűnik számukra gyümölcsözőnek. Róla inkább a Baltimore Afro-American (röviden: The Afro) hasábjain lehet olvasni, de az igazsághoz ott sem jutnak közelebb. (A The Afro a valóságban is írt Shirley Parkerről, legutóbb 2017-ben szólaltatták meg az asszony egyik fiát.)

Maddie megragadja az alkalmat, hogy rajta kívül senki nem csap le a sztorira, amelynek a bolygatásával másokat is veszélybe sodor. Többek között rendőr barátja, Ferdie, egy állítólagos látnok, és maga a baljós megjegyzéseket közbe-közbeszúró áldozat is azt szeretné, ha leállna. Hiszen „a dolgok rendje” is az lenne, hogy a családján kívül senkit ne érdekeljen Cleo végzete.

„Egy színes bőrű lány voltam csupán, aki rossz emberrel ment randizni, és soha nem látták többet. A történetem végén léptél a képbe, és a saját történeted kezdetévé tettél. Miért kellett ezt csinálnod, Madeline Schwartz? Miért nem tudtál a gyönyörű házadban, a túrhető házasságodban megmaradni? Miért nem hagytál engem a szökőkút mélyén? Ott biztonságban voltam. Mindenki nagyobb biztonságban volt, amíg én odalent voltam” (15).

Mi, olvasók is feltehetjük a kérdést: Maddie-t miért érdekli vajon annyira Cleo? Biztosan nem azért, mert Miss Marple babérjaira tör. Ahogyan – minden noiros elem és fordulat ellenére – a regény sem a tipikus krimi címére pályázik. Főszereplője végre maradandót akar alkotni, Lippmant pedig elsősorban az ő fejlődéstörténete foglalkoztatja, amihez a két bűntény csupán háttérként szolgál. Ahogyan Maddie átalakul, Baltimore-ban is érezhető a változás. Valami új már készen áll arra, hogy – Cleo oszladozó testéhez hasonlóan – felszínre kerüljön.

A harminchét éves, immár egyedülálló asszony a noir hagyományainak megfelelően nem makulátlan hős. Nem mindig könnyű vele szimpatizálni, látva, hogy viszonylag egyszerűen túljut azon, ha valakinek fájdalmat okoz. Sajnálja ugyan, de nem annyira, hogy letegyen saját terveiről. Ha észreveszi, hogy tetszik egy férfinak, ezt biztosan a maga javára fordítja, és nem áll tőle távol az önfelmentés sem. Mentalitására persze a múltban gyökerező dolgok adnak magyarázatot: a rosszul végződött tinédzserkori szerelem és a valóság előli menekülés olyan állapotba hibernálta őt, amelyből csak radikális lépések árán olvashatták ki magát. Amikor pedig kijutott a fényre, maradt benne némi hidegség.

A szerző rajta keresztül az amerikai nők hatvanas évekbeli helyzetét, szűkös, de lassan bővülő lehetőségeit ábrázolja. Maddie érzéseiről, múltjáról és az általa bejárt útról Lippman mindvégig harmadik személyben ír, a mellék- és epizódszereplők azonban egyes szám első személyben nyilvánulnak meg a regényben. Ezzel a módszerrel Lippman a könyv első kétharmadában – Cleón kívül – tizennyolc különböző szemléletet, sorsot, megküzdési stratégiát villant fel a korabeli Baltimore-ból. Képet ad arról, hogyan látták, milyen skatulyákba zárták egymást az emberek (különösen a nők), illetve arról is, hogy miként viszonyult környezete az elszánt Maddie-hez. Általában nem kevés ítélkezéssel. („Erre most jön egy ilyen háziasszony, aki úgy képzei, hogy csak simán betáncikál a Starba, és egykettőre újságíró lesz belőle. [...] Ő csak a riporter élettel járó kellékekre vágyik: a nevét akarja olvasgatni a lapban, és le akar ülni keresztbe tett lábbal egy férfi íróasztalára cigarettával a kezében” (142).

Feltűnhet, hogy nincs az elbeszélők között Maddie exférje, kamasz fia és szeretője, valamint a Cleo életében kulcsszerepet játszó két férfi sem. Csupa meghatározó figura, akiket a szerző tudatosan csak Maddie vagy Cleo szemével láttat. Ezzel is a két nő oldalára kívánja állítani az olvasót, az ő igazságuk felé billenteni a mérleget.

A narrátorok között akadnak a cselekményt vagy Maddie jellemrajzát érdemben gazdagító, de kevésbé hangsúlyos, csupán a társadalomképhez vagy a hangulathoz hozzáadó karakterek is. Némelyik szöveg önálló novellaként is megállná a helyét, ilyen például a Cleóval megcsalt Mrs. Taylor epizódja. „Elegáns a házam, kifogástalan a konyhám. Mindent megtettem, amit egy férfi az asszonyától elvárhat. Csak gyerekeket nem tudtam szülni. A férjem megbocsátotta a testem fogyatékoságát, így én is megbocsátom az övét” (245).

Egyre kellemetlenebb olvasni, ahogyan a tökéletesség látszatába kapaszkodó, saját érdemeit és háza kincseit soroló asszony belső monológjába újra és újra betolakodnak a legnagyobb kudarcai, a végére pedig szinte már azt is el tudjuk róla képzelni, hogy a férje szeretőit elásta a kertben. Az övéhez hasonló személyes drámákból nincs hiány: Tessie szájalomra méltó gyilkosa úgy függ a „Mamától”, mint maga Norman Bates, Cleo kislánya nem érti, miért hagyta el az anyja, az akaratos kislány, Tessie pedig már nem viheti véghez nagyratörő terveit.

A női megszólalók, legyenek bármilyen határozott elképzeléseik, alapvetően beletörődnek koruk játékszabályaiba, és e kereteken belül, a másik nem gyengeségeit felhasználva próbálnak érvényesülni. (A szavaikból kirajzolódó társadalmi környezet Maddie döntéseit, megkérdőjelezhető húzásait is árnyalja.) Kiemelkedik közülük a borszíne miatt is hátrányt szenvedő rendőrnő, aki már huszonkilenc éve szolgál, és egy percig sem áltatja magát azzal, hogy a tiszteletére rendezett ünnepség valójában róla szól. „Az egész csak arra szolgál, hogy megmutassák: időnként mást is tesz a rendőrség a négekkel, mint hogy szétloccsantja a fejüket” (114) – világosítja fel Maddie-t tapasztalt kollégája.

A „törvény asszonya” körüli gyorsan elillanó felhajtás nem véletlenül juttatja eszünkbe a napjainkban sem ritka, pusztán demonstratív, kisebbségek melletti kiállást, amikor pedig Maddie később megjegyzi, hogy a zavargásokban „általában nem a fehéreknek esik bajuk”, már nem először ugorhatnak be a Black Lives Matter mozgalom körüli viták sem. Cleo mellett Ferdie, a Maddie-vel viszonyba keveredő fiatal rendőr a történet legfontosabb afroamerikai szereplője, aki abban reménykedik, hogy a munkahelyén talán lassan jobb lesz a helyzet. (Mert hiába fotózza a sajtó bőszén a veterán kolléganőt, ha a mindennapokban kocsihoz és pozícióhoz is csak a fehérek juthatnak.) A toleráns, segítőkész, a maga módján lovagias Ferdie a regény legszerethetőbb karaktere, miközben alakja kidomborítja Maddie természetének számító oldalát, sorsa erősíti az üzenetet: tetteinkkel akaratlanul is döntő hatással lehetünk mások életére.

Ferdie optimizmusa nem egészen alaptalan: amikor a *Cleo* játszódik (a Lippmant ihlető valós bűntényekhez képest kicsit korábban, 1965 októbere és 1966 novembere között), már az afroamerikaiak életében is várható némi javulás, nincs már messze a Legfelsőbb Bíróság Loving vs. Virginia-ügyben hozott 1967-es döntése sem, amellyel alkotmányellenesnek minősítette a vegyes házasság tilalmát. (Ezzel Maddie és Ferdie elől is egy jelentős akadály gördült volna el.)

Az alapos társadalomábrázolásban helyet kap a melegek („baltimore-i agglomerációk”) helyzete, a városi zsidó közösségek sokfélesége és egymáshoz való viszonyulása is. („A szüleim szerint a neológok nem is rendes zsidók” [58]). A kényes témákat – mint az abortusz vagy a homoszexualitás – Lippman eufemizmusnak ható körülírásokkal, szemérmes célozgatásokkal, sejtetésekkel kerülgeti. Bizonyos dolgokat nem, vagy alig mond ki, ezzel is érzékeltetve, hogy akkoriban ilyen-mikről nem beszéltek nyíltan. („Mindenki tudta, hogy miféle férfiak szoktak éjszaka a hüllőházban találkozgatni. Olyanok, akik a magukhoz hasonlókat szeretik” [126].) A Kós Krisztina fordításában meg-elevenedő könnyed, hétköznapi nyelvezetű szöveget számos korabeli popkulturális utalás színesíti. Külön csemege az olyan alkotások említése, mint a *Perry Mason* vagy a *Viasztetek*, amelyeknek ismerjük már a 21. századi feldolgozásait is.

Laura Lippman egy ideig maga is újságíró volt a *Baltimore Sun*-nál – ahogy az író nő Tess Monaghan-sorozatának főhőse is egykori riportert –, és ebből a művéből is kitűnik, hogy behatóan ismeri ezt a közeget, annak minden trükkjével, jellegzetes figurájával együtt, és azt is tudja, hogyan tartsa fenn az érdeklődést egy sztort iránt. Az információkat megszűszelgeti, hagyja kicsit nyugodni, majd – fokozatosan, részletekkel bővítve – újra előveszi. Ez a technika alkalmas arra, hogy végig úgy érezzük, valamit még nem tudunk, valami hamarosan ki fog derülni, és már nincs messze a megrendítő leleplezés.

Ha pedig maga Stephen King írja a *New York Times*-ban, hogy a *Cleo* nagy fordulatára még ő sem számított, akkor az tényleg váratlan lesz. Hogy mennyire kielégítő, az viszont attól is függ, milyen elvárásokkal kezdünk neki a könyvnek. Nem mindegy ugyanis, hogy a legsötétebb bűnügyek vonzottak, és az olyan pillanatokot értékeltük a legjobban, mint Tessie holttestének drámai felfedezése („Zöld lódenkabátjával és barna harisnyájával Tessie Fine szinte teljesen beleolvadt a környezetébe. Csak vörös fürtjei lángoltak, mint az évszakot tévesztett vadvirágok, és a cipője csillogott a lemenő nap utolsó sugariban” [70]), vagy sokkal több érzelmi energiát fektettünk Maddie történetébe.

Bárhogy is legyen, a *Cleo* gazdag és mozgalmas korrajza valamit egyértelművé tesz: a változás nem megy egyik pillanatról a másikra, és nem zajlik le olyan gyorsan, mint Maddie Schwartz belső forradalma. A hatvan éve kezdődött társadalmi folyamatok még ma is tartanak, a *Family Guy* pedig nem is mindenben túloz olyan sokat.

Oyinkan Braithwaite
Hugicám, a sorozatgyilkos

Fordította Szieberth Ádám

Athenaeum
 Budapest, 2019



Makai Máté

VÉRESEN KOMOLYTALAN?

Íme egy krimi, amely a szó hagyományos értelmében nem krimi. Ugyan történnek benne gyilkosságok, melyeknek a körülményeivel, miként a tettesével is a nulladik pillanattól fogva teljes mértékben tisztában vagyunk, illetve adott a szituáció: a gyilkos és a tulajdonképpeni tettestárs dinamikus kettőse. Egyikük látszólag a címszereplő, a másik az elbeszélő. Joggal kérdezheti az olvasó, hogy innen hova tovább? Szerencsére azonban van hová.

A nigériai–brit Oyinkan Braithwaite első regénye, a *Hugicám, a sorozatgyilkos* számos jelölésben részesült, a Women's Prize for Fiction, illetve a Booker-díj shortlistjére is felkerült 2019-ben a kötet. A könyv tehát már az olvasást megelőzően is ígéretesnek tűnik, és viszonylag újszerűnek mutatkozik abban a tekintetben, hogy nem a gyilkos kiléte utáni nyomozás klasszikus formuláját alkalmazza. Egyből megmutatja ugyanis a gyilkosságot, a nyomok eltüntetését, a kvázi tettestársat és vele együtt magát a gyilkost is, majd inkább a kontextus feltárására, a miértekre helyezve a hangsúlyt, a nyomozás irányultságát megfordítva tárja fel a körülményeket. A kérdés ebben az esetben is az, hogy ki a gyilkos – ám átvittebb értelemben. A megismerés tárgya ezúttal inkább az illető személyisége és története, tehát a regény tulajdonképpeni nyomozása a lehetséges indítékok megértésére vonatkozik. Braithwaite könyve azonban egy különleges szűrőn, a szerető, gondoskodó nővérén

keresztül tárja fel az esetet, így a hangsúlyok a gyilkosról, akinek karaktere valójában faék-egyszerűségű, sőt sztereotipikus, jellemzően a narrátor figurájára tevődnek át.

A gyilkos Ayoola az elbeszélő bájos, szexi, minden férfit megbolondító húga, aki csinál magad divattervezőként árulja ruháit az interneten, és ez idáig három pasiját tette el láb alól. Korede pedig őrzi kettejük titkát: azt, hogy az áldozatok nyomait együtt takarították el, holttestüket pedig együtt dobták a lagosi lagunába. Korede Ayoola tökéletes ellentéte: felelősségteljes, rendezett, házias, kevésbé nőies, ahogy ő mondaná, „szögletes” külsejű főnövéraspiráns egy kórházban, ahol a szerelme, Tade is dolgozik. A konfliktus abban a pillanatban jelentkezik, amikor a véreskezű kishúg kiveti a hálóját Tade-re, majd fel is szedi őt. Ezt az önmagában mozgalmas, szó szerint drámai szituációt már csak meg kell írni, a helyzet annyira eladja magát.

Braithwaite kurta mondatokból építkező, rövid fejezetre tagolt, kreatívírás-kurzusokon iskolázott prózája könnyed, időnként talán túlzottan is könnyű lektúrt varázsol belőle. A jelző minden szinten szó szerint értendő. A kriminális vonal szinte csak háttér, magától értetődő szüzséelem, a könyvet pikk-pakk fel lehet falni, eközben pedig éppen annyit tudunk meg a benne szereplő család történetéről, amennyit a műfaj puhább verziójába bele lehet sűríteni. Ami a könyv előnye, az a hátránya is tehát: nem azt látjuk ugyanis, ahogy a szereplő az ártatlanságból a bűn felé gyalogol, hiszen a helyzet kezdettől ismert. A hugica sorozatgyilkos. Nővére ezzel kapcsolatos szorongásai felszínre kerülnek ugyan, de alig vehetők komolyan. Ordító zsánermegoldásnak tűnik ez, ugyanakkor Braithwaite nem a szokványosnak nevezhető krimisablont írja újra, így nem is a gyilkos tulajdonképpeni személyének megismerése lesz az olvasó jutalma.

De mégis ki ez a gyilkos?

A burokban felnőtt, kivételezett Ayoola mindig is a család szeme fénye volt, míg az idősebb Koredének szinte semmi önbizalma nincs. Persze az anyjuk torzító, kettős mércét alkalmazó nevelési módszere önmagában még nem sok mindenre ad magyarázatot, ám a regény egyes fejezeteiben megidézett apa története már annál inkább. Különös, egzotikus jelleget kölcsönöz a nigériai hétköznapiak egy-egy elemének a kötetbe emelése is, ezek esetenként fontos információkkal szolgálnak a család belső viszonyainak feltérképezésekor. Korede és Ayoola családja egy törzsi hagyományokkal keveredő modern, 21. századi városi kultúrában él, ahol a törzsi jelképek, szokások és hatalmi

viszonyok érezhetően jelen vannak és hatással bírnak az emberi kapcsolatokra. Ez a legpregnansabban Korede egyik visszaemlékezésében jön elő, melyben a családot törzsfőnöki rangú, Mercedes limuzinnal közlekedő gazdag férfi látogatja meg. Tisztsége feljogosítja a férfit arra, hogy rituális, misztikus botja (mely még valódi, törzsi kellék) érintésével a feleségévé tegye a lányokat, amit persze ők nem hagynának, emiatt szorongva töltik fiatal éveiket. Amikor a férfi már-már bejelenti az igényét Ayoolára, a nővére közbelép. A lányok apja – akit visszaemlékezéseiben Korede elnyomó, a feleségét nyíltan, a saját házukban alanyi jogon megcsaló, házasságszédelgő férfiként mutat be – kénye-kedve szerint dicséri vagy éppen megveri a csinos Ayoolát, attól függően, hogy milyen udvarló érkezik hozzájuk. Szép párhuzam, hogy Korede ilyenkor odaáll, hogy kérje a testvérének szánt ütésekkel, ahogy a későbbiekben vele szenvedni el a gyilkosságokkal járó megpróbáltatásokat is.

Az egymástól élesen elütő szabályok szerint élő szubkultúrák, tradíciók keveredéséből fakadó konfliktusok Braithwaite könyve szerint aktívan formálják a modern Nigéria hétköznapjait. Hozzáveszi még mindehhez az országot uraló korrupciót is, amit a könnyedén lefizethető rendőrök példáján keresztül mutat be. Bicskanyitogató, hogy a gyanúba keveredett Korede átvizsgálás céljából eltulajdonított és az intézkedés közben is láthatóan sokat használt autóját csak pénz ellenében szolgáltatják vissza neki a rendőrök. Érdemes ezeket a szociográfiai adalékokat komolyan venni és hitelesnek tekinteni, hiszen a szerző a cselekménybonyolítás mellett a milió bemutatására is hangsúlyt fektet, és a társadalomkritikai éllel sem marad adós. Noha éppen csak a felszínét érinti a dolgoknak.

Braithwaite nem esik túlzásba a háttértörténetet illetően sem. Nem pszichologizál túlzottan – bár ezt alkalmanként azért megtehetné –, nem köti össze erőltetett módon a nyilvánvaló dolgokat, és alapvetően óvatosan, jó arányérzékkel bánik a közbevetett történetmorzsákkal. Rossz szájízt hagyhat azonban maga után, hogy egy-egy, a hétköznapokat bemutató töltelékjelenet, például az, amelyik Korede kórházi kollégáival való vesződéseit írja le, kicsit talán unalmasra, sablonosra sikerült. Szerencsére kevés ilyen fejezettel találkozni a könyvben, a jelenetek rövidségéből fakadóan pedig egyik sem túlságosan részletező.

Korede karakterét, aki elbeszélőként szükségszerűen a regény fókuszába kerül, hűgánál komolyabban megismerhetjük. Az olvasó sokkal inkább az ő történetének lesz a részese. És ez nem is csak az

elbeszélői pozícióból adódik. Az elejétől fogva nyilvánvaló, hogy az egyik fő kérdés itt Ayoola esetleges lelepleződése lehet, illetve végső soron az, hogy Korede feladja-e őt. A nő a végsőkig fedezi kishúgát, sőt – ahogy arról esett már szó – segít neki a hullák elrejtésében, ezzel pedig a saját szabadságát is kockára tenné, amennyiben bárkinek is beszélne az igazságról. Abban a pillanatban pedig, amikor Ayoola a testvére szerelmét szemeli ki, az elbeszélőnek kettejük között kell választani.

Korede és Ayoola viszonya első látásra sablonos módon leírható jó és rossz szembeállításaként, de a bántalmazó apa sztoriját ismerve a kép már árnyaltabbnak mutatkozik: Ayoola maga is szenvedő fél volt, Korede pedig éppúgy tanúja a húga sorozatos gyerek- és tinédzserkori megaláztatásainak és megveréseinek, ahogy a későbbi gyilkosságainak is. Ezekben a helyzetekben ő a megfigyelő, nincs azonban szuperpozícióban, mert eleve részese az eseményeknek, a bűnrészesség révén pedig maga is elszenvedője a tettek következményeinek. Ha krimiként olvassuk a könyvet, őt tekinthetnénk nyomozónak, pedig aligha minősülhet annak. Még egy fiktív, az elkövetőbe beleszerető magándeaktívvel sem összevethető a karaktere, hiszen teljes egészében ismeri az elkövető történetét, épp emiatt talán az egyedüli szereplője a regénynek, aki bármiféle megértéssel viszonyulhat iránta.

Arra azonban, hogy Ayoola hogyan és miért ölte meg az udvarlót, ő maga banális magyarázatot ad. Lényegében azt, hogy így adódtak a helyzetek. Megtudjuk, hogy Ayoola a háztartási balesetben elhunyt apa rituálisan gondozott, nagy becsben tartott kését hordja magával – legutóbbi áldozatát is ezzel ölte meg, mintha csak hangsúlyozni kívánná a bántalmazás örökségét. Azt viszont, hogy Ayoola lényegében az elnyomó apa férfiszerepét kéri számon áldozatain, és rajtuk keresztül áll bosszút a gyerekkori pofonokért, a regény nem mondja ki. Persze az olvasó azért sejtí ezt. És talán nem túlzás azt állítani, hogy ez egy kissé könnyedén adódó ok. Braithwaite viszont, csiszolt dramaturgiai képességeinek köszönhetően, a laposkás vagy túlzottan magától értetődő magyarázatokat okosan rendezi el. Így, még ha egyszerű is a kép, dinamikus áll össze, és a regény észrevétlenül elolvastatja magát.

Annak, aki a krimik hangulatára vágyik, ugyanakkor könnyedén szórakoztató, nem túl megterhelő olvasmányt szeretne, tökéletes választás Braithwaite kötete. A szokatlanul új környezet és a könyvben elrejtett kultúrmozzsák pedig izgalmas adalékként szolgálnak a világ egy számunkra egzotikus szegletéről. Szigorúan mérlegre helyezve

azonban kettős a tapasztalatunk. Mert bár érezhetően jó tollú, képzett író könyvéről van szó, aki egy cseppnyi fölösleget nem vetett papírra, és magát a történetet is jó érzékkel szövi, a csuklógyakorlatoknak tűnő szituációkkal, illetve a párbeszédekkel már nehezebben birkózik meg – ami pedig az átélhetőség és a komolyan vehetőség rovására megy. De ez persze csak az érem másik oldala – felfogható mindez könnyedségként is.

Eva García Sáenz de Urturi

A fehér város csöndje

Fordította Vajdics Anikó

Európa Könyvkiadó
Budapest, 2020



Pápay György

HOSSZÚ HÉTVÉGE GYILKOSSÁGOKKAL

Eva García Sáenz de Urturi semmit sem bíz a véletlenre. Talán így lehetne legtömörebben jellemezni a spanyol írónő 2016-ban megjelent, nagy sikert aratott bűnügyi regényét, amelyből – egyáltalán nem meglepő módon – hazájában film készült, maga a könyv pedig nemzetközi szinten is kedvező fogadtatásra talált. *A fehér város csöndje* – amely ugyan egy trilógia nyitódarabja, mégis önmagában olvasható kerek egész – biztos kézzel vonultatja fel mindazokat a műfaji elemeket, amelyeket egy kortárs krimiől elvárhatunk. Ami egyfelől természetesen elismerést érdemel, másfelől viszont az olvasónak időnként az az érzése támad, hogy a szerző titokban felütötte a krimi nagy szakácskönyvének 21. szádra optimalizált kiadását, hogy annak instrukcióit híven követve

olyan fogást találjon fel, amely garantáltan megfelel a lehető legszélesebb közönség ízlésének.

Kissé talán túlfeszítve az analógiát már az alaphelyzetet is elég incsiklandónak mondhatjuk: a baszkföldi Vitória városát rettegésben tartó gyilkosságsorozat feltételezett elkövetője, a televíziós műsorokból ismert régész – aki újabban Twitteren tartja a kapcsolatot követőivel – húsz év elteltével szabadul a börtönből. A színpadias gyilkosságok azonban már szabadlára kerülése előtt újrakezdődnek, ami az őt annak idején rács mögé juttató (ex-)rendőr ikertestvére tereli a gyanút. Az egyre szövevényesebbé váló történetben a vitóriai rendőrség nyomozójának, a Kraken becenévre hallgató Unai López de Ayalának kellene rendet vágnia, aki hamarosan személyesen is érintetté válik az ügyben, miközben problematikus szerelmi viszonyba bonyolódik csinos felettesével. Az Unai elbeszéléséből kibontakozó történetet pedig egy másik narratív szál is kíséri, amely az ikerpár családtörténetére visszatekintve fokozatosan feltárja a titokzatos elkövető mozgatórugóit.

A kellően fordulatos történet tehát adott, és mivel Sáenz de Urturi semmit sem bíz a véletlenre, mindezt olyan kulisszák közé helyezi, amelyek nélkül ma már aligha képzelhető el valódi közönségsikerre aspiráló detektívregény. Van tragikus múltú, sebzett lelkű nyomozónk, akinek nemcsak egy bűnügyet kell tisztáznia, hanem a saját érzéseit is. Van szerelmi szál, amely minden valószínűség szerint nem teljesülhet be, mégis mindvégig szurkolhatunk a kedvező végkifejletért. Nem holmi útszéli emberölésekről van szó, hanem nagyszabású gyilkosságsorozatról, amely még a nemzetközi média érdeklődését is felkelti. Ráadásul a gyilkos történelmi helyszíneken, megfejtésre váró szimbólumok kíséretében teszi közszemlére áldozatait, így némi misztikum sem hiányzik. És mindehhez háttérként ott van maga a város, Vitória a saját hagyományaival, „egzotikumával” – a külföldi olvasó számára legalábbis –, a rá jellemző életérzéssel. A Twitter-üzenetek modernségét a helyi ünnepek atavisztikus, karneváli hangulata ellenpontosza, és a megfáradt detektív sosem mulaszt el bekapni a legközelebbi tapasbárban egy jó *pincót*, mielőtt a szűk sikátorok között a tettes nyomába ered.

A szerző – hogy utójára éljünk ezzel a hasonlattal – jól láthatóan minden összetevőt felsorakoztat, amit a recept megkíván, ám ezeket igen visszafogottan adagolja, mintha csak azt szeretné elkerülni, hogy a végeredmény akár egyetlen olvasó számára is túl fűszeresnek bizonyuljon. A gyilkosságok elkövetésének módja kegyetlennek mondható

ugyan, de éppen hogy csak, nehogy a kényesebb gyomor képtelen legyen befogadni. A misztikum csupán felszíni köd, amely hamar eloszlik; a gyilkos által használt szimbólumok inkább atmoszférát teremtenek, mint hogy a megoldáshoz vinnének közelebb. A lélektani szál sem mélyül el igazán, Unainak a nyomozást kísérő tépelődései érthetőek, de ritkán bizonyulnak átélhetőnek, és női szerző ide vagy oda, a regény nőalakjai kissé sablonos, kidolgozatlan mellékszereplők maradnak (persze kérdés, mennyire érdemes számonkérni a női nézőpontot egy olyan zsánereken, amelynek mondhatni kezdettől megvan a maga nagyaszonja). Végül a háttérként szolgáló város is az marad, ami: *háttér*, amely sokat hozzátesz ugyan a történet ízéhez, mégsem válik annak igazán szerves részévé.

Nehéz másként megfogalmazni, mint hogy *A fehér város csöndjéből* – miközben krimiként kétségkívül jól működik – valahogy hiányzik a mélység. És ez nem kizárólag valamiféle, a zsánereken kívüli elvárásrendszer alapján körvonalazható „irodalmi mélység” hiányát jelenti, bár kétségtelen, hogy aki szépirodalmi érdeklődéstől hajtva fordul a könyv felé, azt érhetik kisebb-nagyobb csalódások. Ahogy arra a magyar kiadásról született recenziók egyike is felhívja a figyelmet,¹ a történet indítása például jóval izgalmasabb narrációs játékot tenne lehetővé, mint amit végül kapunk. A főhős-elbeszélő ugyanis fejlődés következtében kómában fekszik, amit talán nem udvariasság elárulni, hiszen ez már a legelső oldalakon kiderül (ahogy azt sem nehéz következtetni, van-e visszatérés ebből az állapotból, ha tudjuk, hogy a könyvnek van folytatása). Mindez azonban főként a hatáskeltést szolgálja, különösebb narratív funkciója nincs: a kómában töltött idő alatt történekről szintén Unai beszámolójából értesülünk, és a külső nézőpontból elbeszélte retrospektív történetiszál tovább gyengíti azt a potenciált, amellyel e sajátosan lehatárolt narrátori pozíció rendelkezik.

Mégsem ez a fajta teoretikus szemmel értékelhető mélység az, ami a regényből igazán hiányzik. A fő problémát inkább az jelenti, hogy miközben a könyvben végtelenül tragikus eseményekről olvashatunk, ezeknek mintha nem lenne valódi súlyuk. Eleve nehezen érthető, hogy valaki, akit egy hidegvérrel elkövetett gyilkosságsorozat miatt ítélték el, miért hagyhatja el húsz év után a börtönt, és miért bízhat abban, hogy a város közössége „visszafogadja” őt. Miként nehezen érthető az is, hogyan lépnek túl a regény szereplői az őket a nyomozás

1 HORNER, *Bűn és bosszú Baszkföldön*, Népszava.hu 2020. július 25., nepszava.hu/3085882_bun-es-bosszu-baszkfoldon-eva-garcia-saenz-de-urturi-a-feher-varos-csondjebol.

során érő, megrendítő emberi veszteségeken. Ez nem jelenti azt, hogy a szerző a *whodunnit* típusú krimik játékoságával kezelné a gyilkosságokat, és ne próbálná azok érzelmi következményeit is érzékeltetni. Utóbbi azonban gyakran megreked az egyszerű pszichologizálás szintjén, a karakterek pedig minden sorscsapás ellenére haladnak tovább a maguk útján a végső meg- és feloldás felé. Ami egyfelől nehezen kárhoztatható egy krimi esetében, másfelől viszont azzal a kockázattal jár, hogy valószerűtlenné teszi a történetet.

Ennek a kritikának a jogosságát éppen a kísértő történetszál támasztja alá. Az Ortiz de Zárate-ikrek édesanyjának viszontagságos szerelmi története több szempontból is jobban kimunkált, mint a főszereplő énelbeszélése, s bár ebben nem követik egymást a látványos gyilkosságok, a tragikumnak mégis súlya van. Itt persze a befogadói elvárások határozottan elválhatnak egymástól: míg könnyen elképzelhető olyan olvasó, aki szerint mindez csupán felesleges kitérőt jelent a fő cselekményszálhoz képest, addig mások számára kellemesen ellenpontozhatja azt. Ami viszont egyúttal fokozza is a Sáenz de Urturival szembeni elvárásokat: ha ebből a regényen belüli kisregényből indulunk ki, akkor joggal mondhatjuk, hogy jobb lett volna, ha a történet egésze ehhez hasonlóan valamivel arányosabbra és – hogy maradjunk ennél a kifejezésnél – valószerűbbre sikerül.

Ráadásul az utóbbi szempont olvasótípustól függetlenül felmerülhet *A fehér város csöndjével* kapcsolatban. Míg korábban arról esett szó, hogy Sáenz de Urturi semmit sem bíz a véletlenre, addig a történet egészét illetően a legnagyobb kérdőjelet éppen az hagyja maga után, hogy az író bizonyság értelemben túl sokat bíz a véletlenre. A gyilkosságok precízen kidolgozott mintázatot követnek, amely az áldozatok személyes jellemzőin alapul, ám arra csillagászatilag kicsi az esély, hogy ebbe a mintázatba a könyv összes fontos szereplője illeszkedjen. Márpedig Sáenz de Urturi úgy működteti a regény bonyolult gépezetét, hogy a lehető legtöbb megismert karakter potenciális áldozatként is szóba jöhessen, sőt akár aktuális áldozattá váljon. Amilyen látványos időnként ez a szerzői *tour de force*, összességében olyannyira nehezen hihető – még ha arra kapunk is magyarázatot, miért kerülhetnek éppen ők a gyilkos célkeresztjébe, azt, hogy meg is felelnek az általa előzetesen felállított kritériumoknak, tényleg csak a vakszerencse (és az írói túl sokat markolás) magyarázza.

Miközben tehát *A fehér város csöndjének* sikere alapvetően érthető – vagy legalábbis egyáltalán nem érthetetlen –, a fenti megfontolások

mégis azt mondatják az emberrel, hogy ebből a receptből valamivel többet is ki lehetett volna hozni. És itt még csak nem is muszáj a zsáner egyértelmű klasszikusaira gondolnunk. Persze ízlés dolga, de például a Robert Galbraith álnéven publikáló J. K. Rowling Cormoran Strike-sorozatának talán legjobban sikerült darabja, *A selyemhernyó* igen hasonló elemekből építkezve sokkal meggyőzőbb, kevesebb homlokráncolásra készítő krimiélménnyel szolgál (ami nemcsak azért tűnik jó viszonyítási alapnak, mert szintén női szerzőről van szó, hanem azért is, mert teljesen más okokból ugyan, de megoldását tekintve Rowling első bűnügyi regénye, a *Kakukkszó* is a valóságatlanság problémáján vérzik el). Lehet, hogy igazságtalan volna Sáenz de Urturin irodalmi szempontokat számonkérni, de annál indokoltabb mai versenytársaihoz mérni a teljesítményét, még ha könyveik békében meg is férhetnek egymás mellett a polcon.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy *A fehér város csöndje* ne szerezhetne kellemes pillanatokot akár a kényesebb ízlésű olvasónak is, csak érdemes előre tudnunk, milyen élményre számíthatunk. A legkézenfekvőbb párhuzamként talán egy ismeretlen nagyvárosban eltöltött hosszú hétvége kínálkozik. Egy ilyen látogatásnak aligha lehet igazi mélysége – és ezt nem is várjuk tőle –, hiszen legfeljebb a turisták elkápráztatására szolgáló látványosságok felkeresésére van időnk. Ahhoz, hogy a város minden zegét-zugát megismerjük, ennél jóval hosszabban kell ott időznünk. Ebből viszont nem következik, hogy a tartós lakozás az egyetlen autentikus módja a városlátogatásnak, és egyszer és mindenkorra le kellene mondanunk az efféle kiruccanásokról. Ha pedig a következő hosszú hétvégét mégis otthon töltenénk, ebben megfelelő társunk lehet Sáenz de Urturi könyve is.