

FIGYELŐ

A SZÉLHÁMOS, A HENTES ÉS A HÍRLAPÍRÓ

*Szécsi Noémi: Kommunista Monte Cristo
Tericum, 2006. 434 oldal, 2970 Ft*

*Kondor Vilmos: Budapest Noir
Agave Könyvek, 2008. 193 oldal, 2480 Ft*

*Kerékgyártó István: Trüffel Milán,
avagy Egy kalandor élete – Regény
Kalligram, 2009. 344 oldal, 2990 Ft*

*Kondor Vilmos: Bűnös Budapest
Agave Könyvek, 2009. 299 oldal, 2780 Ft*

*Kondor Vilmos: A budapesti kém
Agave Könyvek, 2010. 257 oldal, 2980 Ft*

Mire gondolunk, amikor azt mondjuk vagy azt halljuk, hogy múlt század? Még a hosszú tizenkilencedikre vagy már a rövid huszadikra aszociálunk? Az ezredforduló századforduló is volt egyben, és talán mostanában vált röppályát elménkben a történelmi emlékezet, így ha a múlt század kerül szóba, az egyre evidensebben jelenti a huszadikat. A történelem halad valamerre, vagy ismétlődik valamiképpen, a történelmi regények pedig egyre csak gyarapodnak, és még inkább hatványozódnak. Egyre több minden lesz történelem, következésképpen egyre több minden válhat egy történelmi regény anyagává. Az elmúlt években több olyan regény is megjelent a magyar irodalomban, amely a XX. századi magyar történelem egy-egy periódusát vagy sorsfordító pillanatát (akár a sorsfordító pillanatok egész láncolatát) viszi színre, még hozzá úgy, hogy a szerző tudatosan eljátszik a távolság-közelség ismeretelméleti, narratológiai és emlékezetpolitikai dualizmusával, a közelmúlt megszólíthatóságának evidenciájával és lehetetlenségével.

Szécsi Noémi méltatlanul keveset említett KOMMUNISTA MONTE CRISTÓ-ját (2006), Kondor

Vilmos regényfolyamát (BUDAPEST NOIR, 2008; BŰNÖS BUDAPEST, 2009; A BUDAPESTI KÉM, 2010) és Kerékgyártó István kópéregényét (TRÜFFEL MILÁN, AVAGY EGY KALANDOR ÉLETE, 2009) az a műfaji kreativitás is rokonítja egymással és tereli közös kritikai kontextusba, hogy a műfajválasztással, a regénység intenzív és reflektált alkalmazásával (kópéregény, bűnregény, kémregény, fejlődésregény) éppen hogy nem szűkül, hanem tágul a szövegek értelmezési horizontja. És van még egy ok, ami arra bátorított, hogy ezekkel a regényekkel egyszerre és összehasonlítva foglalkozzam, ez pedig az, hogy a szerzők intelligensen és markánsan idéznek fel ideológiai és politikai diskurzusokat, a regények tagolt vagy legalábbis tagoltnak tűnő társadalomképével, a hősök pedig karakteres világnézettel rendelkeznek. Egy szélhámós, egy hentes és egy hírlapíró – ők a regények hősei, a következőkben előbb a történelmi kronológia szerint veszem sorra külön-külön a műveket, hogy a végén különböző szempontok szerint összevessem őket.

(A szélhámós)

A szélhámósregények legkockázatosabb eleme a szélhámós perspektívája. Pontosabban az, hogy az olvasónak milyen és mennyi információ áll a rendelkezésére. Hogy a szélhámós nézőpontja mennyire azonos az elbeszélőével, illetve, hogy a szélhámós milyen mértékben reflektál saját igaz hazugságaira avagy hazug igazságaira. Az olvasó ekképpen lehet cinkos, aki egy követ fúj vele, hiszen tudja, mi az igazság (hazugság), illetve áldozat, akit a többiekhez hasonlóan felültet.

Kerékgyártó István új regénye legelején tisztázza a helyzetet. A TRÜFFEL MILÁN, AVAGY EGY KALANDOR ÉLETE című regénye a fikciós *fair play* szabályai szerint tartja be a címben foglalt műfaji ígérteit. Egy Trüffel Milán nevű kalandor élet-történetét olvashatjuk végig, még hozzá Trüffel elbeszélésében, tehát hősünk maga az elbeszélő. De ezúttal nem kell attól tartanunk, hogy a profi szélhámós minket is átverne; éppen ellenkezőleg: az 57 éves férfi élete igaz történetét, tehát (élet)hazugságai igaz történetét szeretné papír-

ra vetni Budapesten 1933 zsongító kora nyarán. A regény egyes kerettörténete a következő: közel húsz év dél-amerikai távollét után visszatér szülővárosába a nagystílű szélhámos, hogy 1.) elbűcsúzzon gyerekkora világtól, a budai Tabán városrésztől, melyet ekkor bontanak le és szüntetnek meg, hogy közben 2.) múltidéző sétái során megírja részletgazdag emlékiratait, de azért arra is marad ideje, hogy 3.) hamis kötvényekkel tetemes összeget csaljon ki vállalkozó kedvű emberektől. „*Csak a gyerekkornak van igazi vidéke*” – Roland Barthes személyes megjegyzése Trüffel Milánra hatványozottan igaz. A Tabán Budapest egyik legkülönlegesebb, legeragadóbb városrésze volt: borozókkal, éttermekkel, szállodákkal, fürdőekkel, bordélyokkal, zegugos utcácskákkal, dombokkal és völgyekkel, különc polgárokkal, szerb és sváb őslakosokkal. Egy külön világ. Trüffel 1933-ból idézi fel az 1870-es évek Tabánját és Magyarországot. Ez az időszak a modern magyar polgárosodás aranykora, az Osztrák–Magyar Monarchia gazdaságilag egyre stabilabb, aki ügyes és kockáztat, sok pénzt kereshet tőkefelhalmozással, aki ügyetlen és kockáztat, sokat veszíthet. Ekkor még jelen van valami a régi világból, évszázadok meghitt provincializmusából, megfontolt merengéséből, de a modern világ napról napra alakítja át és tünteti el a régi nyomokat. 1933 – egy percig se feledjük, világtörténeti dátum, Hitler ebben az évben kaparintja meg a teljhatalmat Németországban – paradigmaticus lezárása a XIX. századnak. Nemcsak a Tabánban, hanem az egész világon megváltozik valami.

Kerékgyártó rengeteg kutatással, okosan végiggondolt történetvonallal találta ki hőse korát, alkotását és életrajzát. A félig szerb, félig sváb – ennyiben a Tabán hús-vér mixtúrája, emblema – Trüffel Milán igazi monarchiapolgár. Ha fiatal korában nem csábul el a svindlik felé, minisztériumi kishivatalnokként élte volna le az életét, családdal, nyugdíjjal és havi egy-két kiadós berúgással. Azzal viszont, hogy a kópéságot választotta – persze, hogy ez az ő választása vagy determinált élete volt, a regény végéig eldönthetetlen – szó szerint kinyílt számára a világ. A regény legnagyobb erénye, hogy ezt az ízekben, illatokban, látványokban gazdag világot jól láthatóan nyitja ki az olvasók számára is. Trüffel Milán mint elbeszélő a legszívesebben ételekről, italokról, utcákról, ruhákról és

hölgyekről ír, méghozzá hosszan, érzékletesen, sok-sok jelzővel. Mintha szavakkal újra lehetne főzni azt a csodálatos halászlét. Márpedig a halászlében nem szavak, hanem ponty és harcsa úszkál.

Trüffel koncentrikusan halad a világban: előbb Magyarország és a Monarchia (Zágráb, Bécs) városaiba jut el, hogy aztán Európa nagyvárosain (Párizs, Hamburg) keresztül New York, Afrika, illetve Argentína partjainál kössön ki. De ez csak a regény egyik története. A másik szál maga az elégikus kerettörténet. A régi helyszíneket inkognitóban felkereső Trüffel az emlékezés során egyszerre érezhet örömet, ahogy felidézi a múlt ízeit, és melankolikus szomorúságot, hogy mindaz, ami jó volt, el is múlt. Ezt a hangulatingadozást a regény időszerkezete is plasztikusan követi: a nyári kezdés után az utolsó fejezetekben már elsárgult faleveleket tapos a parkban az elbeszélő lába, aki egyre csak saját régi lábnyomaiba szeretne lépni. Trüffel Milán, a kalandor, az életművész, mint minden hedonista, igazából mérhetetlenül szomorú. Mérhetetlenül szomorú, mert tudja, hogy az élet csak mérhetően és ideig-óráig boldog. Éppen ezért egy idő után az olvasó talán nem is az izgalmas kalandokra figyel (hódítások, politikai spekulációk, kártyaparti cinkelt lapokkal, hamis papírok, valódi balekok), hanem a szünetekre, a kalandok közötti utazásokra és arra, hogy vajon örömét leli-e ebben az egészben a főhős, vagy inkább elszenved, mint egy modern, polgári Midász király. Az emlékeknél is fontosabb maga az emlékezés.

A regény egyik legjobb epizódja érdekes választ ad erre a kérdésre. A fiatal újságíró Trüffel felfigyel egy extrém bűnesetre. Egy fiatal városközi hivatalnok, egyben ígéretes jobboldali ifjúsági politikus, egyik nap munka közben hatalmas vagyont sikkaszt el. Még aznap elmenekül az országból. Trüffel szimatot fog, kifejezetten imponál neki a bátor akció, elkezd dolgozni a sztorin. A sikkasztó nyomába ered, és éber figyelmének, valamint sorsszerű szerencséjének köszönhetően a nyomára is bukkan Korzikán. Közben a sikkasztó minden egyes cselekedetét – miért szállt át a berlini vonatról egy másikra, miért szállt le a trieszti expresszről egy megállóval korábban, miért ment Velencébe stb. – Trüffel logikai bravúrként magyarázza. Míg nem a találkozásnál kénytelen szembesülni vele, hogy

a nagy bűnözőző valójában egy kisszerű, pitiáner alak, aki egy démoni pillanatban ugyan ellopta a pénzt, de élvezni nem élvezte egy cseppet sem, aztán egész menekülése véletlenek műve volt, nem kifundálta, hanem elszenvedte. Magyarán fele se volt igaz annak a szélhámos mítosznak, amit az újságíró Trüffel kitalált. Ekkor dönt úgy Trüffel, hogy nem írja a bűnügyeket, hanem inkább maga műveli őket. Ironikus megfordítás az is, hogy annyi elkövetett és megúszott bűn után végül 1913 decemberében ártatlanul tartják fogva, amikor szerelme meggyilkolásával vádolják. A történet dermesztő végjátéka az lesz majd, hogy húsz év múlva Trüffel felkeresi az akkortájt szabadult valódi gyilkost, egy pipogya és semmirekellő péklegényt, aki a szobalány felbujtására végzett Irmával.

Közben a kerettörténet is újabb elemmel gazdagodik: az emlékfeszítetek végén az álnéven bejelentkező, gyanús alaknak bizonyuló Trüffel körül kutakodó nyomozók és besúgók levélváltásait olvashatjuk. Kerékgyártó ezekben a rendőrségi iratokban is ügyesen adagolja a humort, az emberi gyarlóságot és a történelmet. 1933: a gyorsan faszálódó régióban előbb látnak egy volt szélhámosban kommunista felforgatót, mint ingatlanspekulánst. A regény végére megsemmisül a régi Tabán, és befejezi Trüffel a memoárját, megépül tehát a szélhámós életének nyelvi emlékműve. Kegyetlen ironiával húsz évre zárolja Trüffel a kéziratot, mondván, 1953-ra fűrdőváros fog itt virulni, „*kaszinók, gyógyszállók, fényes mulatók, hogy Baden-Baden is elbújhat mellette*”.

A TRÜFFEL MILÁN legnagyobb erénye az epikai józanság, az, hogy szerzője tisztában van a műfaj határaival és lehetőségeivel. A kultúrtörténeti háttértudás nem lesz tolakodó, nem holmi regényesített enciklopédiát olvasunk. A száraz tényanyag zamatos fikcióvá szervesül. Közben azért finoman érzékeljük, kitapogathatjuk a szöveg alatt a kulturális-mentális térkép domborzati vonalait. A régimódi, békeidőket idéző elbeszélői hang kedélye és önazonossága valóban elszórakoztatja az olvasót. Ugyanakkor mintha ez a kedély, ez a *gemütlich* egyben-világ túlzottan is kerekké, jól formálttá, hibamentessé tenné Kerékgyártó vállalkozását. Seholy egy fél hang, mindenhol csak egész hangok vannak, seholy egy megszakadt vagy megszakított mozdulat, minden cselekvés végbemeget annak rendje és módja szerint. Ebben a regényvilágban még az

örjítő szerelmi szenvedély is kényesen és bohókásan ügyel a mandzsettagombjára. Azért az olvasó izgatott nyugalommal várja Trüffel újabb kalandját, és ugyanígy várja a recepteket, a városleírásokat és azt is, hogy mikor botlik egy-egy híres emberbe. Kerékgyártó kreatívan illeszt kitalált élettörténetéhez referenciális eseményeket és személyeket. Két epizódot említenék. Ravasz csavarral írja bele regényébe az egyik legeredetibb és legütökzatosabb magyar festő, báró Mednyánszky László felkavaróan őszinte homoszexuális kapcsolatát egy Kurdi Bálint nevű hajóssal. Kerékgyártó itt levelek, naplók segítségével rekonstruálja a kozmikus vágy minden társadalmi elvárását maga mögé utasító természetrajzát. A másik emlékezetes kultúraközi utalás Thomas Mann figurájának és FELIX KRULL című kóperegényének a történetbe illesztése. 1913. december 6-án Thomas Mann a Zeneakadémia kistermében tartott felolvasást, de adjuk is át a szót Kerékgyártónak, azaz Trüffelnek, hogy hogyan olvassa Thomas Mann, azaz Trüffel Milán, azaz Kerékgyártó a FELIX KRULL-t: „*azon töpreng az író, hogy az igazi csaló egy élő, de a valóság birodalmába még el nem érkezett igazságot ruház föl dúsán, hogy ezzel elismerésre és méltánylásra tegyen szert. Hogy majd' mindeniütt csak a látszat számít, s a világ folyton arra vágyik, hogy becsapják, szinte üvölt a vágytól, hogy család áldozata legyen. A szélhámós élete küzdelem a maga tehetségtelen környezetével*”. (322.) A Trüffel–Krull analógia a regény több pontján is tetten érhető, a két szélhámossal hasonló kalandok történnek (színház, cirkusz; innen eredeztethetők a látszat és a valóság konfliktusai, illetve a látszat mint valóság életfilozófiai szintézise). Sőt Kerékgyártó mint író van annyira frivol, hogy főhőse az ekkor íródó regény lehetséges folytatása felől érdeklődik. Thomas Mann közel negyven évvel később fog hozzá a FELIX KRULL folytatásához, és haláláig dolgozik rajta. Thomas Mann történetbe emelésével Kerékgyártó markánsan jelöli regénye eszmetörténeti forrásvidékét. Ez pedig az első világháború előtti, a katasztrófa, a haláltánc, a *danse macabre* felé Strauss-keringők tempójára lépdelő liberális vagy akár libertárius Európa utolsó néhány órája. Trüffel közvetlenül aztán megy Argentínába, hogy Szarajevóban merénylet áldozata lesz a trónörökös Ferenc Ferdinánd. A régi világ, még ha hazugság vagy legalábbis illúzió volt, elkerülhetetlenül rohan a vesztébe. Az új világban Trüffel Milán immár

idegenként, fikcióként, a szélhámosok szellemeként mozog. *(Az írás egy korábbi változata megjelent angolul a Hungarian Quarterlyben.)*

(A hentes)

Ahogy furcsának tetszik egy igazmondó szélhámos, ugyanúgy különös egy vegetáriánus, pontosabban bicsérdista hentes is. A KOMMUNISTA MONTE CRISTO főhőse és címszereplője, Sanyi, a henteslegény márpedig az. Élettörténetét a szerzővel nagyjából azonos korú dédunokája beszéli el nekünk. Ezzel a nemzedéki keretesszel már a regény első lapjain találkozunk a családregény klasszikus sémájával. „Ezt meg kell írni. Valakinek meg kell írni. Te szoktál írogatni – és rám mutatott” – így kapja az elbeszélő a feladatot Bandi bácsitól, hogy írja meg a felmenő életét, ezt a „nemzeti tragédiát”, amely „nagyon is szomorú”. Minderről a 420 oldalas regény legvégén értesülünk, így az idézőjelbe tett fogalmakat árnyaltan, egyszerre ironikusan és empatikusan tudjuk értelmezni. Nézzük azonban a regény elejét, ahol *in medias res* csöppenünk a történelembe. 1919-ben, a Tanácsköztársaság végén az agilis és naiv fiatal kommunista Sándor, a továbbiakban csak Sanyi, megbízást kap, hogy egy nem is akármekkora összeget vigyen ki Bécsbe. (Ez a momentum persze eszünkbe juttatja az ÉDES ANNA mítikus kezdőfejezetét is a Krisztinaváros felett elrepülő Kun Bélával.) Jóformán ocsúdni sincs ideje az olvasónak, és máris a zöldségpiacon lézengő Rákosi Mátyáshoz, a sápatag Ady-epigon Korvin Ottóhoz vagy a fanatikus Szamuely Tiborhoz lesz szerencséje. Az olvasó szerencséje egyben a főhős szerencséje is, a kavargó történelem balesetei folytán a margóra szorult kisember, az együgyű hentes léptenyomon besétál a képbe, anélkül, hogy ez tudatosodna benne. Sanyi együgyűsége, egyetlen ügye: baloldalisága. Ez az ő természetes, mert magától értetődő világképe, amelyet a folyamatos negatív tapasztalatok sem tudnak szertefoszlalni vagy próbára tenni. Évtizedeken keresztül képes inkognitóban, pontosabban más személyazonossággal, „reakciós” középosztálybeliként létezni, ha ezzel a konspirálással segítheti a földalatti pártot. Így lesz politikai igazsága miatt családi élete teljes hazugság és sorsszerű kudarc. Egy fapados Édes Anna-világ díszelei között kénytelen elviselni zsémbes feleségét, és szó nélkül végignézni, ahogy heves, ostoba és sületlenségek között felcseperedett fia előbb irreden-

tává, később hithű nyilaskeresztessé aljasul, és a budai kitörés során pusztul el.

A satirikus kalandregény egyfelől utcaperspektívából beszéli el az 1919 és 1957 közötti magyar történelem forradalmait és hétköznapjait (a forradalmak hétköznapjait); másfelől kelő iróniával és empátiával vizsgálja meg a „baloldali melankólia” (Walter Benjamin) mentális és intellektuális attribútumait. Például az ilyen idézetek mottóként való alkalmazásával, mint amilyen Sinkó Ervin következő vallomása: „*Neked, fiatal barátom, itt a papíron ez éji órában megsúghatom, te megérted: mi maiak 1917-ben, 1918-ban, 1919-ben azt hittük, hogy már csak hetek, hónapok kérdése, hogy a fullasztó sötét alagútból mikor kerülünk ki napfényes mezőkre. Tévedtünk. A napfényes mezők helyett fullaszt és tart a sötétség, még mindig alagútban élünk, sőt a sötétség egyre nő.*” A fejezetek elé illesztett mottók (önéletrajzi szemelvények, a városi folklór kincsei, újságcikkek, plakáthirdetmények, jegyzőkönyvek dokumentumai, levéltételek, slágerek) biztosítják Szécsi Noéminek, hogy egy pillanatra megszakítva az akciókban igencsak bővelkedő történetet, mintegy kiszóljon a történelem kulisszái mögül, és a források megjelölésével érzékeltesse az adott szituáció ellentmondásait. Ezek a paratextusok – mint ironikus kilátópontok – arra reflektálnak, és azt demonstrálják, hogy mennyire lehatárolt, árnyékolt tudással bírnak azok, akik benne vannak egy történelmi helyzetben. A MONTE CRISTO színpadszerű antropológiája, ahogyan kellő iróniával viszi színre a történelmi eseményeket, hasonló Spiró György FOGSÁG-ának regénytechnikájához. Uri szintén nem tudja az adott jelen időben, hogy éppen mi zajlik közvetlenül mellette, vaksi szemével nem is látja azt, viszont az összefüggéseket sejtji, később pedig megérti a dolgokat. Sanyi szemével nincs semmi baj. Ő néz, ellenben nem lát, és a láthatatlan működő elbeszélőre hárul a reflexió. Már-már irreális, hogy mennyi mindenbe és mindenkibe botlik bele Sanyi, akinek a vezetéknevét se tudjuk. Mégis ezzel az extravaganciával, ezzel a habzsoló túlzással lesz hitelesen bemutatva a magyar átlagember (kispolgár és/vagy proletár), a budapesti akárki huszadik századi kálváriája.

A MONTE CRISTO dinamikáját az okosan felépített *kettős dramaturgia* biztosítja. Az egyik dramaturgiai szál a magyar történelem kataliz-máira összpontosít. Ahogyan az olvasó felveszi a regény utazósebességét, hamarosan bizonyos

lesz afelől, hogy szembe fog találkozni 1919 után 1920-szal, '44-gyel, '45-tel és '56-tal is. Erre a történeti vázra, melyet a kötet végén névmutató és kronológia biztosít, téved rá Sanyi és az ő kalandos élettörténete. A történeti váz pedig hangsúlyozottan a XX. századi magyar baloldal politikai narratívája. Az 1948 után fokozatosan meghamisított, a kádárizmus végtelen periódusában unalomig ismételt, az elmúlt évtizedekre pedig teljességgel kiürült és elfelejtett narratíva díszkurzív újraolvasását viszi végig Szécsi Noémi. A regény rafináltan láthatatlan elbeszélője nemcsak megírja dédapja történetét, a magyar kispolgár/proletár általános családregegyét, hanem újraolvas egy lappangó, lassacskán teljesen eltűnő narratívát: a Sinkó Ervin és Demény Pál nevével fémjelzett antisztálinista szocializmus történetét. Pártosság helyett bátorsággal. Felkészültséggel és tisztességes iróniával. Helyenként pedig frenetikus humorral. A nemi betegségéből a Bicsérdy-étrend segítségével kigyógyuló Sanyi, amikor Bécsben diskurál Kun Bélával, képes ezt mondani neki: „– *Ha Lenin elotárs is előbb találkozik Bicsérdy Bélával, mint Kun Bélával... Talán még ma is élne...*” (164.)

Szécsi intellektuális szarkazmusa ebben a történeti anyagban sokkal jobban magára talál, mint a napjaink Budapestjén játszódó *UTOLSÓ KENTAUR*-ban. Ennek a világszemléletnek és elbeszélésmódnak a távlat felismerése és megszólaltatása, megközelítése nagyon sokat használ.

(A hírlapíró)

Létezik egy hatalmas rejtély a magyar krimi körül. Méghozzá az, hogy nincs, vagy legalábbis idáig nem volt magyar krimi, pontosabban vannak ugyan magyar bűnügyi regények, de ezek mindig zárványok, különálló pontok voltak, és azok is maradtak. Nem ácsolt magának külön könyvespolcot ez a műfaj. Annak ellenére, hogy magát a krimit nagyon is szerette a magyar irodalom, a legnagyobb magyar írók rendszeresen detektívregényeket tartottak olvasópulcukon, nem egy közülük fordított is belőlük. Írni azonban a legritkábban írtak. (Ez alól kivétel az a Tandori Dezső, aki minden létező vagy akár nem létező műfajban is indul. Valamint a magyar ponyva klasszikusa, Rejtő Jenő, aki abszurdba hajló, szürreális, olykor beckett-i karakterű kalandregényeit nem restellte bűnügyekkel is fűszerezni.) A magyar irodalomban nincsenek klasszikus krimik, ezt bizo-

nyítja, hogy nincsenek klasszikus nyomozók sem. Legalábbis eddig nem voltak, merthogy az elmúlt években feltűnt egy bizonyos Kondor Vilmos, és elkezdett remek, szervesen összerakott, fineszesen csavaros krimiket írni. Igazi bűnregényeket. Az előtérben egy megoldandó feladvánnyal, de ami fontosabb Kondor számára, és ennyiben a titokzatos szerző az amerikai (*hard boiled*) regénytípust honosítja, az a háttér, az a közeg, amelyben a bűn megtörténik, és azok az alakok, figurák, akiknek közülük van az egészhez, akik kialakítják és felborítják ennek az (al)világnak a szabályait és a törvényeit.

Ráadásul Kondor történelmesíti regényeit. Első regénye, a *BUDAPEST NOIR* (2008) 1936-ban, folytatása, a *BŰNÖS BUDAPEST* (2009) 1939-ben játszódik, a harmadik darab, a *BUDAPESTI KÉM* (2010) pedig 1943-ban. A három könyvet és az egész nagytörténetet két dolog, állandó elem tartja szorosan egybe: az egyik a főhős, a másik a helyszín. Mindkettő a modern detektívregény sajátja. Arcot adni a nagyvárosnak, demonstrálni a nagyváros sokarcúságát és arcvetését, arctalanságát, és kiemelni a mozaikszerű tömegből egy jellegzetes karaktert, lehetőleg olyat, aki a társadalom periferiáján, kijebb eső gyűrűjén tanyázik, vagy aki helyzetéből, munkájából adódóan szabadon átjár a város különböző kerületei és a társadalom rétegei között. Walter Benjamin szerint: „*a detektív történet eredeti társadalmi tartalma az, hogy az ember nyomai elmosódnak a nagyvárosi tömegben*”. Ez Kondor regényfolyamára azzal az apró módosítással vonatkoztatható, hogy a kétezres évek végén megírni a harmincas-negyvenes évek jelen idejét eleve az „*eredeti társadalmi tartalom*” lehetséges jelentéseit bontja ki vagy helyezi előtérbe. Hiszen nemcsak az emberi nyomok mosódtak el azóta, hanem az akkori Budapest is nagyrészt eltűnt a világháborús rombolás, az újjáépítés, a kádári modernizáció és a globalizáció együttes, egymásra igencsak ironikusan boltozódó következményeként. Budapest a harmincas évek végén már *közel sem* az Osztrák–Magyar Monarchia második, igaz, keletebbre eső metropolisa, már nem az „éhes város”, hanem egy kaotikus geopolitikai térség (*Mittleeuropa*) zaklatott, hisztérikus és neurotikus fővárosa. A harmincas évek legelejének ideges, dekadens (*Weimar–Berlin*) kultúrája a szokásos késéssel foglal helyet a lokálokban és a filmszínházakban. A dzsesszenét felváltják a katonai indulók. Az ópiumot a cián. Sűrű, gomolygó, *film noir*-ba illő évek ezek. Egyre

jobban tapintható a politikai feszültség, a háború a küszöbön, mindenki spekulál, tanakodik. Habos kávé a budai cukrászdában. Barokkos pompa a nagypolitikában. Bauhaus-bérházak az Újlipótvárosban, ahol, mint azt Hevesi András frappánsan megállapította, pocsékul főznek, és mindenki pszichoanalitikushoz jár.

Ennek a kornak és városnak sajátos hőse Gordon Zsigmond bűnügyi újságíró, aki az első történetben egy fiatal zsidó lány gyilkosa után nyomoz, a második regényben egy eltűnt kábítószer-szállítmányt próbál felkutatni, hogy a harmadik históriában mint antifasiszta és antikommunista kém segítsen a pokol tornácára jutott hazájának. Gordon figurája nem tipikus magyar karakter, de nem is tekinthető idegennek a korszak és a műfaj közegétől. Gordon Zsigmond alakján (nézőpontján és stílusán) keresztül megéleveníedik a korabeli hírlapírói világ és ezáltal az a zsurnalisztikai-publicisztikai köznyelv is, amely az újságírás és a széppróza között lavírozva, fanyar és pontos megfogalmazásokkal, akárcsak elismert, megbecsült amerikai iskolája, egyfajta tényirodalmat (*faction*) hozott létre. A zsurnalizmus és a krimiirodalom nem lakik messzire egymástól, mondhatjuk, hogy egy utcában laknak, egyikük inkább a kávéházat részesíti előnyben, szemben a kocsmával. Az angolmán attitűdű, pragmatikusan gondolkodó és – nem utolsósorban – jó tollú hírlapíró nem volt ritka madár az akkori budapesti, elsősorban a polgári-liberális szerkesztőségekben. Gordon Zsigmondnál azonban ez az angolszász–amerikai orientáció kellőképpen nyomatékosítva is van életrajzával: több évet töltött az Egyesült Államokban. Emiatt akcentusnyi idegenséggel, módszertani bizalmatlansággal mozog Budapesten.

Ezt a Budapestet a narrátor leginkább úgy használja, mint egy közlekedési térképet. Az elbeszélő nagyon (néhol már zavarba ejtően) otthonos a korabeli Budapesten. Ismern minden utcasarkot. Amikor Gordon átmegy a redakcióból a kávéházba, gondosan megtudjuk, hogy melyik utcát éppen hogy hívják, és hogy melyik villamosviszonylatot veszi igénybe. Mintha a referencia nem evidencia lenne, hanem kényszer, valami olyasmi, amit időről időre bizonyítani és bizonygatni kell. Sokkal kidolgozottabb Gordon pozíciója a társadalmi térben. A korábban vázolt ideális krimihős Hermészként közvetít a különböző csoportok (osztályok) között. Gordon alászáll a budapesti alvilágba: spiclik,

stricik, kéjnlők. Ez a lefelé vezető út, de a szálak olykor felfelé vezetnek: gazdag polgárokhoz, befolyásos, mint később kiderül, történelmet (de)formáló politikusokhoz. Így pedig a lent és a fent is folyamatos körforgásban marad. Ami rögzített, az a főhős Gordon Zsigmond egyszerre makacs és cinikus igazságvágya. Politikai hovatarozását leginkább az a viszolygása határozza meg, ahogy egyként és ugyanannyira undorodik a szélsőbaloldali titkos kommunistáktól, mint a hitlerista–szálasista szélsőjobboldali cseléktől. Gordon jobboldali emberekkel érintkezik: kormánypárti nagytőkés, revizionista újságírók, régi vágású katonatisztek, rendőri vezetők, dekadens orvosok, gőgös úriasszonyok, antikommunista rokonok, fasizálódó ismerősök. Itt aztán nyoma sincs baloldali melankoliának. A TRÜFFEL liberális-libertárius elégikussága, dekadenciája Kondor regényfolyamában a polgári-konzervatív illúzióvesztés józan konzekvenciája lesz. A társadalom patológiája megmutatkozik a bűntényekben is, a gyilkos és az áldozat is a szociális állapotok tárgyi bizonyítéka. A kartográfiai főváros ornamentikája helyett a bűn topográfiája, a személyiség zsákutcái lesznek izgalmasak. A háttérből, a bűntények helyszínéből előtér lesz.

Az első két kötet után a Gordon-sorozat megalapozott szakmai és relatív piaci siker lett. A professzionálisan alkalmazott detektívsémák (nyomozó és újságíró együttműködése), a fanyar elbeszélői hang következetessége, a históriai időzítés, a régi Budapest feltárása és a társadalmi hierarchiák láthatóvá tétele, a férfitematika megbolondítva sohasem fogyó női szeszéllyel, jól eltalált mellékszereplőkkel, igényes zsánerképekkel, mind-mind hozzájárultak ahhoz, hogy egyre nagyobb elvárások legyenek a folytatás iránt. Nyilvánvalónak tűnik, hogy az inkognitóját továbbra is őrző és aktuális szerepjátékok szerint megnyilatkozó (hol sértett, hol elfogult, hol megszeppent) szerző valamennyire előre kifundálta mind az öt regény történetmodelljét. Így is szerzőt próbáló feladat évenként kihozni egy-egy új bűnregényt. Olyan művet, amelyben nincsenek stilisztikai balesetek, elsiertett részek, dramaturgiai baklövéses, horribile dictu: logikai hibák. A korábbi krimik után az új mű (*A BUDAPESTI KÉM*), amint címe is mutatja: kémregény. Még hozzá forróháborús kémregény, 1943–44 sors- és vagonfordító hónapjaiban, ám a szcenika, az attitűd, a szövegmod a klasszikus hidegháborús kémhistóriákat idézi, elsősorban

John Le Carré remek könyveit. Mintha Gordon Chandler regényéből sétálna át a Lovag utcába, hogy aztán Le Carré világába távozzon. A krimikben a nyomok után jár a nyomozó és az olvasó, a kémregényekben nemegyszer maga a hős a nyom, és őt követik a többiek; akár így is megragadhatjuk a különbséget. A magyar kriminek sincs nagy tradíciója, a kémregénynek még annyira sincs (SELLŐ A PECSÉTTYŰRŰN). Ez csak egyik hibája. Másik fogyatéka a harmadik darab nyelvi megalkotottságában keresendő. Az igénytelenebb, kopottabb nyelvhasználat plasztikusan mutatja azokat a ragasztáspontokat, ahol az amerikai karakterű regény inkább tűnik magyarításnak, mint eredetileg magyar nyelven írott regénynek.

(Hárman párban)

A társadalmi-történelmi összefüggéseken túl, melyekre a kritika igyekezett menet közben felhívni a figyelmet, a műfaji önazonosság és önazonosítás, valamint a regénynyelv kiválasztása köti össze a recenzeált műveket. A kópéregény, a kalandregény és a bűnregény egy családba tartozik, de legalábbis egy iskolába járt. Mind-egyik műfajváltozatban kell valamit kezdeni az olvasó aktuális tudásával és permanens kíváncsiságával. Elaltatni vagy felkelteni azt. Esetleg együtt művelni és mímelni a kettőt.

Manapság ezek a regényretorikák vagy elfeledettek, elveszettek (kópéregény), vagy túlterheltek, elhasználtak (kalandregény), vagy ott-hontalanok a magyar közegben (*hard boiled* bűnregény). Ezért az íróknak stílizált regénynyelvre van szüksége, olyan nyelváltozatra, amely magán viseli az idegenség karakterjegyeit. Ám ezt az idegenséget, nyelvi távolságot a műfaji elvárások miatt kénytelen otthonossá, természetessé is tenni. A TRÜFFEL pepceselő, kényelmes énelbeszélője modorosán nyilatkozik meg. Más nem is tehet nyelvi-szemléleti univerzumában. A kedélyes múlttallózás és zamatleltár, valamint az ironikus szélhámospórté és historiográfia végül úgy áll össze, mintha a FELIX KRULL-t Krúdy Gyula fordította volna le. Kondor regényfolyamában szintén van valami fordított. Nemcsak a narratív sémák, hanem a frappáns párbeszéd, nemcsak az intertextuális utalások, hanem az önkritikus belső monológok is jelzik a figyelmes olvasónak, hogy honosításról, magyarításról van szó. Kondor legnagyobb bravúrja, hogy megtalálta azt a hiátust, azt a lehetséges pozí-

ciót, ahol ez a donorműfaj képes autonóm módon létezni. Krimittől pedig joggal várja el az ember, hogy legyen elvarrva. A felfelések, a kilöködések ezért is zavaróbbak. Látszólag Szécsi Noémi vállalkozása a legegyszerűbb. Kvázi családörténet, és közben szatirikus társadalomrajz, megspékelve politikai pikantériával. Csakhogy a regény keretjátékából fakadóan annak elbeszélője egy pályája legelején járó fiatal lány, aki vicceseket szokott írni. Ez a szerep pedig lehetővé teszi Szécsi Noéminek, hogy elbeszélőként annyit játsszon a nyelvvél, a hasonlatokkal, a szövelezéssel, a snittváltással, a diszkrét dadogással, a tenyeres-talpas fonáksággal stb., amennyit neki jólesik.

Szegő János

ELSZALASZTOTT LEHETŐSÉG

Szécsi Noémi: *Utolsó kentaur*
Ulpíus-ház, 2010. 285 oldal, 2999 Ft

Az író utolsó regényének alapötlete voltképpen még használható is lenne. A 2006 és 2007 márciusa közt játszódó regény főszereplője négy, igen különböző társadalmi környezetből származó, a húszas éveik elején járó fiatal, három fiú és egy lány. Egyetemi tanulmányaik mellett mindannyian biciklis futárként dolgoznak, fizetésükkel, helyzetükkel, családjukkal, városukkal, a politikával és mindenekelőtt önmagukkal súlyosan elégedetlenül. Megalakítanak egy „Kentaurusok” fedőnevű „anarchista” csoportot, noha ehhez komolyan vehető eszmerendszerrel és gyakorlati eszközökkel alig rendelkeznek. Ám annál elégedettebben peckeskednek felvett neveikkel (Bakunin, Mahno, Kropotkin, Emma Goldman); e történelmi patinájú és komoly hangzású nevek adnak némi büszke identitást szinte teljesen elbizonytalanodott személyiségüknek. Idáig még talán bizonyos szatírára is gyanakodhatna az olvasó. Vagy legalábbis nem teljesen alaptalanul remélhetne valami ilyesmit. Hiszen aligha lehet minimum egy félmosoly nélkül figyelni a céltalan kvartett ügyetlenkedését, lelkes, de nem kis mértékben butuska bénázását. E gyerekekét, akik történelmi sze-