

BÁRÁNY TIBOR  
Értékes nyomok

A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus  
művészetfilozófiában

barany.tibor@gtk.bme.hu  
ORCID 0000-0002-6008-829X

HELIKON

Valuable Clues: The Question of the Aesthetic Value of Detective Stories  
in Contemporary Analytical Philosophy of Art

Abstract

As Alan H. Goldman puts it, “a crucial test for a theory of aesthetic value is its ability to explain the value of particular works, or better kinds of works, especially those that have been widely appreciated over a significant course of time”. In this paper, I examine how value empiricism and aesthetic hedonism – theories proposed by analytic philosophers of art – can provide an explanation for the *mystery novel's appeal* in terms of aesthetic value (which should be grounded in pleasant or finally valuable experience of the artwork's aesthetic/perceptual properties), and how Goldman's own theory (according to which genuine literary or aesthetic value consists in the full simultaneous and interactive involvement of all our mental capacities) can do this task.

Keywords: mystery novel, Goldman, crime fiction, analytical philosophy of art, aesthetic value

## 1. PLOT TWIST: GYANÚSÍTOTTBÓL KORONATANÚ

Régi közhely, hogy ami az egyik filozófus számára *modus ponens* (azaz: „ha A, akkor B; A; következésképpen B” formájú deduktív következtetés), az a másik számára *modus tollens* (azaz: „ha A, akkor B; nem B; következésképpen nem A”).<sup>1</sup> Ez a tanulságos *bon mot* arra világít rá, hogy az általános összefüggések nem kötik meg a kezünket: hiába fogadunk el egy feltételes állítást, még mindig eldönthetjük, hogy az előtag igazsága mellett szeretnénk-e érvelni vagy az utótag hamissága mellett. Bármelyik utat választjuk is, következtetésünk érvényes lesz. Ha az előtag igaz, az utótagnak is igaznak *kell* lennie, illetve, ha az utótag hamis, az előtag *nem lehet* igaz – a kérdés csupán az, hogy milyen erős bizonyítékokat tudunk felsorakoztatni A igazsága vagy B hamissága mellett. A filozófus azonban bármikor kétségbe vonhatja vitapartnerének bizonyítékait, s így tűzön-vízen át ragaszkodhat az általa választott következtetési irányhoz, legalábbis erről szól a fenti szállóige.<sup>2</sup>

Mi köze van mindennek a krimihez? A bűnügyi irodalom népszerűsége vitathatatlan tény, gondoljunk csak a klasszikus analitikus krimi, a *hard-boiled* fikció, a bűnregény, a *roman policier* vagy a manapság virágkorát élő (skandináv) szociokrím látványos piaci sikerére.<sup>3</sup> Vajon miről árulkodik a bűnügyi

<sup>1</sup> A szállóige forrására nem sikerült rábukkannom. Azzal kapcsolatban, hogy ez a jelenség milyen módszertani problémákat vet fel a filozófiában, lásd nemrégiben megjelent tanulmányát: JON WILLIAMSON, „One philosopher’s *modus ponens* is another’s *modus tollens*: Pantomemes and *nisowir*”, *Metaphilosophy* 53 (2022): 284–304, <https://doi.org/10.1111/meta.12546>.

<sup>2</sup> A filozófiai problémák természetével és a filozófia mint episztemikus vállalkozás (általólagos) kudarcával kapcsolatban lásd TÖZSÉR János két könyvét: TÖZSÉR János, *Az igazság pillanatai* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018); TÖZSÉR János, *The Failure of Philosophical Knowledge* (London: Bloomsbury, 2023), <https://doi.org/10.5040/9781350340077>; illetve a következő tanulmánygyűjteményt: BERNÁTH László és KOCSIS László, szerk., *Az igazság pillanatai? Metafilozófiai válaszok a skeptikus kihívásra* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021).

<sup>3</sup> Lásd például a KSH adatait: „Kiadott szépirodalmi, ifjúsági és gyermekirodalmi könyvek negyedévenként”, hozzáférés: 2023.04.26, [https://www.ksh.hu/stadat\\_files/ksp/hu/ksp0024.html](https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0024.html). Érdekes módon a lista összeállítói nem tesznek különbséget „szépirodalom” és „szórakoztató irodalom” között – jóllehet ezzel nem vállalnának különösebb kockázatot, hiszen az adatokat összesítve közlik, kizárólag példányszám szerint rendezve (tehát nem kellett volna minden egyes esetben eldönteniük, hogy a szóban forgó könyv a „szépirodalmi” vagy a „szórakoztató” alkotások közé tartozik-e). A KSH szakemberei ezt a különbséget feltehetőleg nem tartották *relevánsnak*; szemben a tágan értett „szépirodalom” és a *non-fiction* (ezen belül is: „tudományos irodalom”, „szakirodalom”, „ismeretterjesztő” művek, „tankönyvek”) elválasztásával. Utóbbihoz lásd a Magyarországon megjelent kiadványok „jelleg szerinti” csoportosítását: „A kiadott könyvek és füzetek jelleg szerint”, hozzáférés: 2023.04.26, [https://www.ksh.hu/stadat\\_files/ksp/hu/ksp0005.html](https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0005.html).

irodalom korokon átívelő népszerűsége? Hogyan kell *értékelnünk* a jelenséget? A válaszhoz részben normatív tartalmú fogalmakat kell segítségül hívnunk. Közkedveltség és művészi minőség kapcsolatát a következő általános összefüggés révén ragadhatjuk meg: ha a krimi *joggal* népszerű műfaj (értsd: a dektívregények közkedveltsége esztétikai megfontolásokra támaszkodva *igazolható*), akkor a krimik tényleges esztétikai vagy művészi értékkel bírnak.<sup>4</sup> Félreértés ne essék: nem *minden* krimi, csupán a *jó* krimik. Az a kijelentés, hogy „az *m* műfaj esztétikai/művészi értékkel bír”, annyit tesz: „*m* karakterisztikus tulajdonságai olyanok, hogy képesek esztétikai/művészi értékkel felruházni az *m*-hez tartozó műveket”. Ugyanezt így is megfogalmazhatjuk: az „*m*” művészeti kategóriához asszociált sztenderd formai és reprezentációs tulajdonságok<sup>5</sup> az *m*-ként osztályozott művet az esztétikai vagy művészi érték várományosává teszik.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A kortárs analitikus művészetfilozófusok időnként különbséget tesznek a művek szűkebben vett esztétikai értéke és tágabban értett művészi értéke között. A műalkotás *esztétikai értéke* a mű perceptuális tulajdonságaiból, illetve az esztétikai tapasztalat minőségéből ered: a mű azért értékes, mert ilyen és ilyen tulajdonságai vannak, és ezek így és így jelennek meg az esztétikai tapasztalatban. Ezen túl (vagy ettől függetlenül) a műalkotás *mint műalkotás* számos más szempontból is értékes lehet: gyarapíthatja az ismereteinket, elmélyítheti a morális tudásunkat, speciális helyet foglalhat el a művészet történetében, fontos politikai tartalmakat közvetíthet, és így tovább. A *művészi érték* e sokféle különböző érték összefoglaló megnevezése. A megkülönböztetést sokan vitatják. Dominic McIver Lopes szerint az „esztétikai értéken túlmutató művészi érték” fogalma nem koherens fogalom: Dominic McIver LOPES, „The myth of (non-aesthetic) artistic value”, *The Philosophical Quarterly* 61, no. 244 (2011): 518–536, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2011.700.x>. Robert Stecker viszont részletesen érvel a megkülönböztetés mellett: Robert STECKER, *Intersections of Value: Art, Nature, and the Everyday* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 41–57, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198789956.001.0001>. A fenti szövegben, ha másképpen nem jelzem, az „esztétikai érték” fogalmát szűk értelemben használom, a műalkotások további sajátos értékeire pedig a „kognitív érték”, „morális érték” stb. kifejezésekkel utalok.

<sup>5</sup> A „művészeti kategóriák” használatával, illetve a sztenderd, kontrasztenderd és szabadon variálható tulajdonságok fogalmával kapcsolatban lásd: Kendall WALTON, „Categories of art”, in Kendall WALTON, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 195–219 (Oxford: University Press, 2008); Stacie FRIEND, „Fiction as a Genre”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 112, no. 1 (2012): 179–209, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2012.00331.x>.

<sup>6</sup> Ezt az állítást kétféleképpen érthetjük. A krimi jellegzetes műfaji tulajdonságai értékkel ruházzák fel a szóban forgó regényt *mint krimit* – vagy értékkel ruházzák fel *simpliciter*, azaz mint önmagában vett műalkotást. A két jelenség nem feltétlenül esik egybe: a műfaji alapú értékelés és az átfogó esztétikai értékítélet időnként elválhat egymástól (lásd Gregory CURRIE, *Arts and Minds* [Oxford: Oxford University Press, 2004], 44–45, <https://doi.org/10.1093/0199256284.001.0001>; Catharine ABELL, „Genre, interpretation and evaluation”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 115, no. 1 [2015]: 25–40, 27, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2015.00382.x>). Mindazonáltal ha egy műfaj esztétikai értéke mellett akarunk érvelni, a

A bűnügyi irodalom hagyományos ellenfelei szokás szerint a *modus tollens* irányában indulnak el: tagadják az utótag igazságát, és ennek alapján az előtag hamisságára következtetnek.<sup>7</sup> *Adottnak tekintik*, hogy a detektívregények (és műfaji rokonaik) nem rendelkeznek valódi esztétikai értékkel – és ebből vezetik le, hogy a népszerűségük sem lehet megalapozott. Miért oly közkedvelt mégis a bűnügyi irodalom? Két eset lehetséges: az olvasók egyszerűen *tévednek*, amikor nagyra tartják a detektívregényeket, vagy valójában *nem is esztétikai céllal* vásárolnak krimiket; valami *másra* használják a szövegeket, mint amire az értékes irodalmi alkotásokat használni szokás. (Bár a „használat” fogalma talán félrevezető: a krimiket e felfogás értelmében tényleg *használjuk* valamire, mondjuk bizonyos igényeink kielégítésére – a valódi műalkotásokkal viszont másfajta viszonyt alakítunk ki: dialógusra lépünk velük, szóhoz juttatjuk a művekben megnyilvánuló nyelvi-szemléleti idegenséget, kockára tesszük ön- és világértésünket, az értelmezés során szembesülünk a szöveg „olvashatatlanságával”, azaz az interpretáció lezárhatatlanságával, és így tovább.) Aki tehát elvi alapon nemet mond a bűnügyi zánerekre, kettős feladatot vállal magára: *egyrészt* meg kell mutatnia, miért magától értetődő, hogy a krimik esztétikai vagy művészi szempontból értéktelenek, *másrészt* pedig el kell magyaráznia, hogy értéktelenségük ellenére miért oly népszerűek mindmáig az olvasók körében. Ahogy a filozófusok mondják: a bűnügyi irodalom ellenfelének ki kell dolgoznia egy *hibaelméletet*, amely megvilágítja, miért tévesek a krimi értékére vonatkozó hétköznapi meggyőződéseink.<sup>8</sup>

---

fenti állítást a második, erősebb értelemben kell vennünk. Tehát azt kell mondanunk: a zánere azért értékes, mert a hozzá kapcsolódó sztenderd tulajdonságok értékkel ruházzák fel a műalkotásokat *mint műalkotásokat*. Máskülönb az esztétikai értéket a műfaji konvenciók helyes alkalmazására vezetnénk vissza – és ezzel implicit módon azt állítanánk, hogy minden műfaj egyenértékű (hiszen mindegyiknek vannak „tökéletes” példányai).

<sup>7</sup> A továbbiakban többször is szóba hozom „a bűnügyi irodalom ellenfelét” (vagy „ellenfeleit”). A leírás egy fiktív figurát jelöl, akit azért léptettem színre, hogy legyen kinek a szájába adnom a detektívzánerekkel szemben felhozott közismert kifogásokat és ellenvetéseket. Ezek a gondolatok kifejtett és kevésbé kifejtett formában (olykor csupán futó megjegyzéseként) mind a mai napig felbukkannak a professzionális irodalomértelmezés napi gyakorlatában. Mivel engem ezúttal elsősorban az érvelés szerkezete érdekel, nem pedig az, hogy a gondolatmenet egyes elemei hogyan jelentek meg a korábbi szövegekben, ezért részletes forrásmegjelölés helyett például a következő gyűjteményes kötethez irányítom az olvasót: KESZTHELYI Tibor, vál., szerk., *A krimi* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985).

<sup>8</sup> A filozófusoknak akkor van szükségük hibaelméletre, amikor *revizionista* elemzést vezetnek elő – azaz az általuk mondottakból az következik, hogy bizonyos hétköznapi intuícióink tévesek. Mivel ezeket a „természetes” meggyőződéseket szokás szerint relatíve megbízhatónak tartjuk, illendő elmagyarázni, mi rejlik a szisztematikus tévedés hátterében. Nem szeretném az analógiát túlfeszíteni (hiszen például a legkevésbé sem magától értetődő, hogy

A detektívregényekkel szemben felhozott esztétikai kifogásokat jól ismerjük a zsánercsalád másfélszáz éves recepciótörténetéből. A krimivel az a baj, hogy (a) a végleteleg konvencionizált irodalmi műfaj sztereotipikus figurákkal, mechanikusan ismételt elbeszélői fogásokkal és cselekményszerkezettel. Ezzel szemben a magaskultúra *valóban* értékes alkotásai eredetiek: kizárólag akkor nyílnak meg számunkra, ha felismerjük a saját, egyedi törvényszerűségeiket, ami komoly értelmezői teljesítményt kíván tőlünk. (b) A detektívregények „kimeríthetőek”, hiszen a szöveg összes eleme ugyanazoknak a műfaji céloknak a megvalósítását szolgálja, összefoglalóan: a „rejtvényfejtés” célját. Szöges ellentétben a többértelmű, azaz rendre új interpretációkat életre hívó szépirodalmi alkotásokkal. (c) A művek nyelvi megformáltsága alacsony szintű: az elbeszélő stilisztikai és poétikai értelemben „transzparens” nyelven szólal meg, hogy ne nehezítse meg a szöveg befogadását, illetve az olvasó tájékozódását az elvárt módon felépülő narratív szerkezetben. (d) A krimik hatásmechanizmusa elsősorban a befogadó érzelmi reakcióira támaszkodik, lásd feszültségkeltés, meghökkentés, a rejtvényfejtés izgalma, vagy olyan „egydimenziós” morális érzelmi reakciók, mint a sajnálat vagy a bűnös tettek felett érzett felháborodás. Ezért (e) a művek világképe szándékoltan egyszerű vagy egyenesen „reflektálatlan”, akár az elbeszélői szerkezetben feltáruló szubjektum- és nyelvszemléleti előfeltevésekre gondolunk (például az „elbeszélhetőségbe” vetett „naiv” hitre), akár a szöveg és a környező társadalmi-politikai valóság kapcsolatára. Az analitikus detektívregényekben a bűn nem társadalmi okokra vezethető vissza, hanem irracionális cselekvés eredménye, a nyomozó pedig tisztán racionális úton helyreállíthatja a jól elrendezett univerzum ideiglenesen megsértett egyensúlyát. A *hard-boiled* tradíció szövegeinél a politikai *status quo* megváltoztathatatlan, a világ morális értelemben vett ürességével és jelentésnélküliségével, valamint a saját démonjaival küszködő, cinikus és „nagydumás” magánhekus egyéni etikai kódexéből vagy „magánmoráljából” nem lehet semmiféle társadalmi programot levezetni.

Mindennek megfelelően a bűnügyi zsánerek ellenfelei általában a következő *hibaelmélettel* állnak elő: az olvasók azért tartják nagyra a detektívregényeket (és műfaji rokonaikat), mert összetévesztik a tartalmas esztétikai tapasztalatot a szórakoztató szövegek befogadása során átélt efemer élvezettel és a rejtvényfejtés izgalmával. A szórakoztató irodalom alkotásai arról ismerse-nek meg, hogy semmilyen módon nem teszik próbára az olvasójukat (leg-

---

a morális, metafizikai és ismeretelméleti intuíciónk mellett tényleg lennének „művészeti” intuíciónk is), de ennek fényében azt mondhatjuk: a bűnügyi irodalom ellenfelei revizionista álláspontot képviselnek az esztétikai érték kérdésében.

alábbis a művek terjesztésében érdekelt piaci vállalkozók eredeti szándékai szerint). Nem rónak váratlan értelmezési terheket a befogadóra (lásd a–b), nem szembesítik őt az elbeszélői nyelv sajátos működésével (lásd c), a szövegek hatásmechanizmusukban nem terjeszkednek túl az „elemi” érzelmi reakciók körén (lásd d), és nem zavarják meg az olvasók intellektuális nyugalalmát azzal, hogy bármiféle újszerű perspektívát nyitnának a világra, ezáltal az előzetes meggyőződések felülvizsgálatára készítetve őket (lásd e). A krimikedvelők abban az értelemben nem tévednek, hogy ezek a kulturális termékek is *jók valamire*: kikapcsolódást nyújtanak (ennek minden előnyével és hátrányával egyetemben), szabályozott keretek között felkeltik és kielégítik a befogadó érzelmi és (alacsony szintű) intellektuális igényeit – de ennek az élménynek nem sok köze van a tényleges esztétikai tapasztalathoz.

A hibaelmélet teljes összhangban van a bűnügyi irodalom esztétikai és művészi értékével szemben felhozott érvekkel. Ami nem meglepő, hiszen nagyjából ugyanazt mondtuk el kétszer, csupán a második lépésben a krimi fenti jellemzését kiegészítettük azzal az állítással, hogy *mindezek folytán a detektívregények élvezetet okoznak az olvasóiknak*, valamint sietve hozzátettük: *ennek az élvezetnek azonban semmi köze a valódi esztétikai tapasztalathoz*. A gondolatmenet koherenciáját nem érheti kifogás; mindazonáltal szeretném két fontos részletre felhívni a figyelmet.

Már első pillantásra is világos, hogy a krimi és a „valódi irodalom” feltételezett értékkülönbségének megállapításához nem elég pusztán az esztétikai tapasztalat eltérő fenomenológiai karakterére hivatkozni. (Ha egyáltalán létezik ez a fenomenológiai különbség.) Arra a kérdésre is választ kell adni, hogy *miért* értékesebb az a tapasztalat, amelyre az interpretációs rutinjaink felfüggesztésével teszünk szert, mint az, amelynek átélése során nem szembesülünk ilyesféle értelmezési nehézséggel. A bűnügyi irodalom – vagy általában véve a tömegkultúra – ellenele ezen a ponton kénytelen a művészet *kognitív értékére* apellálni: az autonóm műalkotások kibillentenek minket az intellektuális nyugalalmunkból, újrendezik a világról és önmagunkról szóló ismereteinket, s így végső soron valódi új tudáshoz segítenek hozzá bennünket. Feltehetőleg nem tételes, proпозиционális tudásról van szó (bár a művészetfilozófiában ennek az álláspontnak is vannak képviselői), mint inkább praktikus, *know-how* jellegű, vagy fenomenális tudásról. Mondjuk így: az értékes művek olvasójaként megismerem, milyen a szövegben foglalt sajátos – számomra idegen – perspektívából szemlélni a világot. A bűnügyi irodalom ellenfelének azonban el kell tudnia magyarázni, hogy a detektívregények (és a rokon zsánerek) műfaji konvenciói miért *zárják ki*, hogy az olvasó ténylegesen új tudásra tegyen

szert az ilyesféle művek tapasztalata során. És ez nem könnyű feladat. Ugyan mi okunk lenne azt feltételezni, hogy egy analitikus detektívregény soha nem képes újszerű rajzát nyújtani a fennálló hatalmi viszonyoknak, vagy hogy egy *hard-boiled* krimi nem nyithat meglepően gazdag perspektívát valamelyik le-tűnt történelmi korszak (vagy akár a jelenkor) társadalmi-politikai valóságá-ra? Mi szól amellett, hogy a titokszerkezet és a nyomozás színrevitelének követelménye szükségképpen kizárja sajátos világérzékelési módok artikulá-cióját?<sup>9</sup> Ezek persze költői kérdések: a bűnügyi irodalom számtalan klasszi-kus és modern műve pontosan így jellemezhető.<sup>10</sup>

Másrészt: a fenti leírásból – emlékszünk: papírmásé-figurák mozgatása, sablonos regényszerkezet, az egyedi stílus hiánya, „ponyvaízű” dialógusok és jelenetek, olcsó pszichologizálás, hatásvadász fordulatok, naiv világkép, felüle-tes és félrevezető társadalomrajz – csupán a bűnügyi irodalom leggyengébb alkotásaira ismerhetünk rá. (És számos rossz „szépirodalmi” alkotásra.) Vajon kinek jutna eszébe a trubadúrköltészetet vagy a klasszicista drámát a leggyen-gébb művei alapján megítélni? Talán mondanom sem kell, hogy e furcsa je-lenség hátterében javarészt történelmi okok állnak. A bűnügyi irodalom fent

<sup>9</sup> Van, amit valóban kizár. A szabályos, *műfaji* krimi tényleg nem képes artikulálni a szubjektum feloldódásának tapasztalatát a világ értelem- és jelentésnélküli tényeinek kavargá-sában vagy felmutatni a tapasztalat nyelvi rögzítésének kudarcát a disszemináció folyamatá-ban. (Bár a *hard-boiled* tradíció klasszikusai néha mintha valami ilyesmivel is kacérkodnának. Ezt az állítást itt nem tudom igazolni.) A narratív szerkezet teljes lebontását, az értelem-adás lehetőségének kisiklását vagy a fikciós szintek szubverzív egymásra nyitását a zsáner konvenciói valóban nem teszik lehetővé. Korábbi terminológiákkal: mindezek a bűnügyi műfajok szempontjából kontrasztzenderd lehetőségek. (És éppen ezért képezhetik fontos ré-szét a posztmodern anti-detektív-történetek és a különböző műfaji hibridek poétikájának.) Ám ha azt állítjuk, hogy a műalkotás csak akkor rendelkezhet kognitív értékkel, amennyiben va-lamilyen módon színre viszi a nyelvi megelőzöttség tapasztalatát, vagy irodalmi eszközök-vel leleplezi a „centrális szubjektum” illúzióját, akkor a kognitív érték elfogadhatatlanul szűk koncepciójával dolgozunk.

<sup>10</sup> Lásd Alan H. Goldman példáit: GOLDMAN, „The appeal of the mystery”. Érdemes megjegyezni: a fenti esztétikai vádpontok a detektívregény-tradíción *belül* zajló vitákban is rendre előkerülnek. A *hard-boiled* krimi hívei szokás szerint a „mesterkelt” dramaturgiát, a valóságbrázolás hiányát, a nyomozás „tét nélkülségét” és a stilisztikai gyengeségeket kéri-k számon az analitikus detektívregényeken. Lásd például Varga Bálint szavait: „Agatha Christie nem is krimi író. A Miss Marple-történetek tüneményes logikai feladványok, de laboratóriu-mi körülmények között állítanak elő laboratóriumi bűncselekményeket, amelyeknek semmi közük nincs a valósághoz. Agatha Christie egy kétszemélyes társasjáték, de nem krimi. [...] Attól, hogy Miss Marple leleplezi a nyolcadik inast a kilencedik kastélyban, senki nem lesz boldogabb, semmi nem lesz jobb, és ad absurdum attól sem lesz jobb, hogy Poirot leleplezett valamit.” VARGA Bálint, „A magyar nyomozó ritkán hiteles: VARGA Betti interjúja”, *Kötvefűzve* blog, hozzáférés: 2023.04.01, <https://kotvefuzve.reblog.hu/varga-balint-interju-agave>.

elképzelt ellenfelei lényegében ugyanazokat az érveket visszhangozzák, mint amelyeket a 20. század folyamán a tömegkultúra kritikusai megfogalmaztak a „tömegművészet” alkotásaival (*mass artworks*) szemben – Dwight MacDonalddtól Clement Greengbergen és Robin G. Collingwoodon át Theodor W. Adornóig és Max Horkheimerig és másokig. Ezt a vitát itt felesleges feleleveníteni.<sup>11</sup> Számunkra csupán a tanulság érdekes: mivel a tömegkultúra kritikusait nem önmagában véve az esztétikai érték kérdése érdekelte, hanem az, hogy milyen hatást gyakorol a kulturális piac működése az „autonóm művészet” eszményére, ezért tisztán fogalmi elemzés segítségével nem lehet igazságot tenni az álláspontok között. Ha valakinek van egy erős víziója, amely egy adott műfaji konvenciórendszer stabilitását az olvasók feltételezett (piaci) igényeinek kiszolgálásával magyarázza, ez utóbbit pedig összeegyeztethetetlennek tekinti a művészi „igazságkeresés” természetével vagy az autonóm művészeti tevékenység lényegével, nos, ezt a személyt egyetlen pillanatra sem fogja megingatni, ha rámutatunk: nem tartalmaz fogalmi ellentmondást, hogy egy műfaji alkotás megfeleljen az aktuális olvasóközönség elvárásainak, *ugyanakkor* esztétikailag értékes legyen (hiszen állítása szerint „tendenciaszerűen” mégiscsak ez a helyzet), vagy ha felhívjuk a figyelmét arra a történeti tényre, hogy a kérdéses műfajon belül jócskán születtek ilyen művek (ezek szerinte legfeljebb kivételek, ami nem érinti a kulturális folyamatok rendszeres szintű működését). Természetesen nem azt állítom, hogy ezek a gondolatmenetek immunisak lennének a cáfolatra. Csupán annyit mondok, hogy a krimi másfél évszázada tartósan alacsony kulturális presztízsét olyan elméleti konstrukciók alapozták meg, amelyeknek eredetileg nem a műfaji alkotások esztétikai értékének problémája állt a középpontjában, ezért nem is ebből az irányból lehet vitába szállni velük. Egyszerűen fogalmazva: ezeknek a teóriáknak nem a detektívregényekről volt mondandójuk, hanem a *tömegtermelésben készülő ócska detektívregényekről*. És arról, hogy a piaci viszonyok kontextusában hogyan alakult át az olvasó helyzete: hogyan változott autonóm művészet-befogadóból pusztán kulturális termékek és árucikkek „fogyasztójává”.

Tegyük hozzá: amikor az imént a krimi „tartósan alacsony kulturális presztízséről” beszéltem, nem fogalmaztam pontosan. Hiszen az az erős ellenállás, amelyet a detektívregények a professzionális irodalomértelmezők-

<sup>11</sup> Megtettem máshol, lásd: BÁRÁNY Tibor, „Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában”, *Magyar Filozófiai Szemle* 62, 1. sz. (2018): 130–162; BÁRÁNY Tibor, „Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában”, in *A művésztől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba és WEISS János, 37–59 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2014); BÁRÁNY Tibor, „Szépirodalom vs. lektűr: Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről”, *Holmi* 23, 2. sz. (2011): 249–270.



ből és a művészetiteoretikusokból eredetileg kiváltottak, mára már nagyjából a múlté. A bűnügyi irodalom műfajai – vagy legalábbis a *klasszikus* alkotások – lassanként bekerültek a magaskulturális kritériumkánon(ok)ba. Szinte törvényszerűen lezajló folyamatról van szó. Ha egy irodalmi műfaj képes intézményesülni (kialakul egyfajta „műfajtudat”, ami visszahat a szövegek felépítésére, létrejönnek a megfelelő szakmai médiumok, testületek, díjak, megszilárdul a művek értelmezéséhez és értékeléséhez szükséges kritikai protokoll, és így tovább),<sup>12</sup> előbb-utóbb a zsáner kulturális presztízse is emelkedni kezd. Természetesen ez az átrendeződés az egyes nemzeti kultúrák közegében más és más tempóban ment végbe. Nagy-Britanniában, Franciaországban és az Egyesült Államokban már a 20. század első évtizedeiben lezajlott a detektívirodalom intézményesülése;<sup>13</sup> Magyarországon mintha éppen mostanában lennének tanúi valami hasonlónak.<sup>14</sup>

Egy szó, mint száz: ha nincs rá *előzetes* okunk, hogy a krimiket esztétikai szempontból értéktelennek tartsuk – például mert nem gondoljuk úgy, hogy a művészet kognitív/episztemikus funkcióját kizárólag a radikálisan eredeti művek lennének képesek kiteljesíteni, vagy hogy a kulturális önképünk fenntartásához szükség lenne az autonóm művészet és a „piac” kibékíthetetlen ellentétének feltevésére –, akkor megfordíthatjuk az érvelés irányát. Ahelyett, hogy bizonyítékokat keresgéljünk a műfaji krimi silányságára, és hibaelméletet dolgoznánk ki a zsáner népszerűségének magyarázatára, azaz a *modus tollens* útját járjánk, a *modus ponens* irányát is választhatjuk.

Az analitikus művészetfilozófus, Alan H. Goldman pontosan ezt teszi.<sup>15</sup> Állítása szerint a krimi népszerűségének egyszerűen az a legészszerűbb ma-

<sup>12</sup> KÁLAI Sándor, „Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi?”, in *Első magyar krimifestivál*, szerk. SZ. MOLNÁR Szilvia, CSERHÁTI Éva, KÁLAI Sándor és VARGA Bálint, 203–214 (Veszprém: Magyar Krimiszemle, 2023).

<sup>13</sup> Uo., 204.

<sup>14</sup> Nemes Z. Márió szerint a krimi kulturális „felértékelése” már jóval korábban, a prózafordulat idején megkezdődött. A korszak szerzői és nagy hatású kritikusai ugyanis felismerték, hogy a detektívregény-szerkezet és a nyomozás mint nyelvi praxis a „poétikai-ideológiai önreflexió lehetőségeként kínálkozik” az újfajta írásmód számára (lásd „a magaskulturális epokhé segítségével kisajátított krimielemek” szerepét Tandori Dezső, Lengyel Péter, Nádas Péter és mások szövegeiben) – ezzel mintegy beemelve a bűnügyi irodalom bizonyos alkotásait a figyelemre érdemes kulturális produktumok körébe. A műfaji krimi így legalább *ellenpontként* és *történeti előzményként* megjelenhetett a professzionális irodalomértelmezés horizontján, szemben például a spekulatív fikció zsánereivel. NEMES Z. Márió, „Spekulatív hibridek: A magyar prózapoétika spekulatív mutációja a kétezertízes években”, in *Reáliák. A magyar próza jelene*, szerk. DECZKI Sarolta és VÁSÁRI Melinda, 28–46 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021), 33–35.

<sup>15</sup> GOLDMAN, „The appeal...”.

gyarázata, hogy a jó krimik valódi esztétikai értékkel bírnak. Az olvasók azért vásárolnak detektívregényeket, szociokrimiket és bűnregényeket, mert ezek a könyvek jók, pontosabban szólva: nagyjából annyi esély van rá, hogy jók legyenek, mint bármely más „szépirodalmi” kötet esetében. És ha ez így van, akkor a krimi tesztként szolgálhat az esztétikai érték különböző filozófiai elméletei számára: az elemzés akkor plauzibilis, ha elfogadható magyarázatot ad a bűnügyi irodalom népszerűségére.

Írásom második részében röviden bemutatom, milyen elméletet dolgozott ki Goldman a műalkotások esztétikai értékéről,<sup>16</sup> és megvizsgálom, hogy az elemzés valóban kiállja-e a detektívirodalom próbáját.

## 2. ÉRTÉK, ÉLVEZET, ÉRTELMEZÉS

James Shelley szellemes diagnózisa szerint az analitikus művészetfilozófusok egészen a legutóbbi időkig az esztétikai érték „alapértelmezett elméletéből” indultak ki.<sup>17</sup> Ezt úgy kell elképzelni, mint a számítógépünk „gyári beállításeit”: bizonyos programokat nem használunk, mások helyére újakat telepítünk, folyamatos átalakításokkal „személyre szabjuk” a gép működését (értsd: filozófiai céljainkhoz igazítjuk az elméletet), de az alapstruktúrán nem változtatunk. Ez történt az analitikus művészetfilozófiában is a 2010-es évekig: a szerzők kitartóan bővítették-módosították az esztétikai érték „alapértelmezett elméletét”, s igyekeztek megoldani a folyamatosan felmerülő újabb és újabb problémákat; ám nem léptek ki az eredetileg kijelölt teoretikus keretek közül. (Az újabb fejleményekről, a vita legfrissebb fejezeteiről sajnos ebben az írásban nem tudok beszámolni.)

Az esztétikai érték „alapértelmezett elmélete” hozzávetőleg a következő elemekből áll.<sup>18</sup> (I) *Formalizmus*: a műalkotások esztétikai értékét a műalkotások perceptuális (vagy kvázi-perceptuális) tulajdonságaira kell visszavezet-

<sup>16</sup> Alan H. GOLDMAN, „The experiential account of aesthetic value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 3 (2006): 333–342, <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2006.00211.x>.

<sup>17</sup> SHELLEY, James, „The default theory of aesthetic value”, *The British Journal of Aesthetics* 59, no. 1 (2019): 1–12, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayy044>.

<sup>18</sup> Az esztétikai érték filozófiai problémájával kapcsolatban lásd a következő áttekintő tanulmányokat: Servaas VAN DER BERG, „Aesthetic hedonism and its critics”, *Philosophy Compass* 15, no. 1 (2020): 1–15, <https://doi.org/10.1111/phc3.12645>; James SHELLEY, „The concept of the aesthetic”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), ed. Edward N. ZALTA, hozzáférés: 2023.04.01, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>.

nünk. (Az alapértelmezett elmélet nem mond semmit arról, hogy milyen viszony van a művek perceptuális és esztétikai tulajdonságai között; ezt az üres helyet az egyes elméleteknek kell kitölteniük. Mint ahogyan azt sem határozza meg, hogy a javarészt verbális eszközökkel dolgozó művészetek, például az irodalom esetében hogyan kell értelmeznünk a *perceptuális tulajdonság* fogalmát.) (II) A műalkotásokat az általuk kiváltott esztétikai tapasztalat – a művek perceptuális vagy kvázi-perceptuális tulajdonságainak észlelése – ruházza fel értékkel. A mű azért értékes, mert az esztétikai tapasztalat önmagában véve értékes tapasztalat. (Azt, hogy a szó szoros értelmében *maguk a művek* rendelkeznek-e értékkel vagy az általuk kiváltott esztétikai tapasztalatok, szintén a konkrét elméleteknek kell eldönteniük.) (III) *Hedonizmus*: az esztétikai tapasztalat azért értékes tapasztalat, mert esztétikai élvezetet foglal magában. Egyszersmind az esztétikai cselekvések normativitása is erre vezethető vissza. Azért vagyunk motiváltak abban, hogy műalkotásokat értelmezzünk és értékeljünk (*appreciation*), tehát azért van indokunk (*reason*) művek társaságát keresni, mert szeretnénk maximalizálni az esztétikai élvezetet. (Az „alapértelmezett elmélet” nem árul el semmit a műalkotások kognitív, morális, művészettörténeti stb. értékéről; a konkrét elméletekre hárul a feladat, hogy tisztázzák, milyen szerepet tölthetnek be ezek az esztétikai érték magyarázatában.) (IV) *Univerzalizmus* az esztétikai ítéletek terén: az esztétikai tapasztalatnak a műalkotások helyes, azaz veridikus észlelésén kell alapulnia. Így az esztétikaiérték-elméletnek vagy tartalmaznia kell egy olyasféle összetevőt, mint amilyen a Hume-féle „igaz ítéző” normatív ideálja (a kellőképpen kifinomult észlelőképeséggel bíró, ugyanakkor történetileg tájékozott, gyakorlott és előítéletektől mentes értelmező az a személy, aki a leghatékonyabban maximalizálhatja a műalkotás esztétikai élvezetét),<sup>19</sup> vagy valamilyen más módon kell biztosítania az esztétikai tapasztalat és a tapasztalat tárgya közti kapcsolatot.

Goldman elemzése egyértelműen az „alapértelmezett elmélet” keretei közé illeszkedik. A szerző szerint egy műalkotás esztétikai értékét az határozza meg, hogy a mű mennyire képes *egyidejűleg* „mozgásba hozni” az összes mentális képességünket: feladatot adni a megismerőképeségnek (*cognition*) és az észlelésnek (*perception*), lefoglalni a képzeletet, továbbá sokrétű érzelmi tevékenységre sarkallni a befogadót (*affective capacity*). Az értékes műalkotások megértése és értékelése (*appreciation*) során ezek a mentális „fakultások” aktívan együttműködnek, hogy feltárják a mű reprezentációs, formai és expresz-

<sup>19</sup> Lásd a *locus classicus*: HUME, David, „A jó ízlésről”, ford. TAKÁCS Péter, in David HUME, *Összes esszéi I.*, Mesteriskola, 222–244 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992).

szív elemeinek gazdag jelentésviszonyait.<sup>20</sup> A műalkotások értéke végső soron az általuk kiváltott esztétikai tapasztalatban rejlik, ami nem hasonlít semmilyen más hétköznapi tapasztalathoz, és pontosan ez adja az értékét. Konkrétabban: az a jellegzetes öröm, amelyet akkor élünk át, amikor a mű egyszerre minden mentális képességünket mozgósítja (majd pedig tényleg rábukkanunk a feltételezett komplex jelentés-összefüggésekre), illetve az a lehetőség, hogy az esztétikai tapasztalat tartalmát „továbbgondoljuk” (például feltegyünk fontos morális kérdéseket), vagy hogy a mű fiktív világát összevessük a saját világgunkkal.<sup>21</sup>

Anélkül, hogy elmerülnénk a részletekben, jegyezzük meg a következőket. Goldman elmélete megőrzi az „alapértelmezett elmélet” talán legfontosabb elemét: a műalkotások esztétikai értékét az esztétikai tapasztalat minőségére vezeti vissza (lásd II). Az is nyilvánvaló, hogy a szerző az elemzésben kitüntetett szerepet szán a műalkotások perceptuális tulajdonságainak (lásd I) – bár az már kevésbé egyértelmű, hogy pontosan hogyan is írná le az esztétikai tapasztalatszerzés folyamatát.

Goldman a 2006-os írásában számot vet a jól ismert ellenvetéssel: mivel a műalkotásoknak lehetnek olyan *esztétikai* tulajdonságaik, amelyek nem közvetlenül érzékelhetők, ugyanakkor hatást gyakorolnak a mű értékére, ezért az esztétikai értéket nem vezethetjük vissza teljes egészében a perceptuális esztétikai tapasztalatra. Ilyen tulajdonság például az eredetiség (gondoljunk csak a hamisítványokra) vagy a művészettörténeti jelentőség. Vagy akár az, hogy a műalkotás morális és politikai „üzenete” a későbbiekben komoly hatást gyakorol a hétköznapi életünkre. (Esetleg a szó szoros értelmében megváltoztatja a világnézetünket: másképpen észleljük a minket körülvevő tárgyakat, személyeket és eseményeket, mint annak előtte.) Értsük jól: ezek a hatások az esztétikai tapasztalatból származnak, de nem képezik *részét* annak – hiszen a kérdéses gondolatok, ítéletek, elhatározások, érzések a mű befogadása *után* születnek meg bennünk. Goldman három stratégiát ajánl az ellenpéldák semlegesítésére.

Az egyik lehetőség, hogy az esztétikai tapasztalat fogalmát kellőképpen tágan értjük: nem ugyanazt az élményt éli át a befogadó, ha tudja, hogy hamisítvánnyal van dolga, mint akkor, ha nem tudja – jöllehet a tapasztalat perceptuális tartalma azonos. (Ugyanez áll a történeti jelentőséggel kapcsolatos, illetve a mű létrejöttének kontextusára vonatkozó ismeretekre is: ezek ténylegesen befolyásolják, hogyan észleljük a tárgy perceptuális tulajdonsága-

<sup>20</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 263; GOLDMAN, „The experiential...”, 334.

<sup>21</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 264.

it, és milyen jellegű esztétikai tapasztalatot élünk át.) Hiszen az esztétikai tapasztalat minőségéért nem csupán a percepció felel, hanem egyszerre *az összes* mentális „fakultás”. Goldman maga is elismeri, hogy ez kissé egyszerű megoldása a problémának. Ha minden olyan részletet beépítünk az esztétikai tapasztalat fogalmába, amely gondot okozhat a magyarázatunk számára, ezzel az elemzésünk semmitmondóvá válik.<sup>22</sup>

A második lehetőség, hogy azt állítjuk: a történeti jelentőség és a fontos politikai vagy morális „üzenetek” közvetítése valóban értékkel ruházhatja fel a műalkotásokat, ez azonban nem esztétikai érték. Egy műalkotás morális (politikai stb.) tartalma kizárólag abban az esetben releváns az esztétikai érték szempontjából, ha ténylegesen hatást gyakorol a tapasztalat minőségére. Ha gazdagabbá teszi az élményt: „mozgásba hozza” a kognitív fakultásunkat és vele együtt a többi, vagy épp elszegényíti: elvonja a figyelmünket a mű esztétikai tulajdonságairól, lefojtja a képzeletünk működését, illetve megakadályozza, hogy érzelmileg megfelelően reagáljunk a cselekmény fordulataira.<sup>23</sup>

A harmadik stratégia: kétségbe vonhatjuk, hogy a műalkotásoknak tényleg lennének olyan hatásai, amilyenekről az ellenvetés megfogalmazója beszél. Goldman úgy gondolja, hogy a műalkotásokból a legritkább esetekben tanulunk olyasmit, amit ne tanulhatnánk meg más forrásokból; mondjuk történelemkönyvekből, politikai elemzésekből vagy morálfilozófiai traktátusokból. Azt pedig végképp nem hiszi, hogy a művészet a szó szoros értelmében megváltoztathatná a „világnézetünket”: azt, ahogyan a körülöttünk lévő világot látjuk vagy érzékeljük.<sup>24</sup> Nem is ebben áll az esztétikai értéke; hanem abban, hogy képes olyan módon feladatot adni *egyszerre az összes* mentális képességünknek, amilyen „kihívással” az életünk más területein nem találkozunk. Goldman nem árulja el, hogy szerinte melyik a legjobb stratégia, de azt állítja, hogy bármelyiket követve hatékony választ adhatunk az ellenvetésre.

A szerző az elemzés során többé-kevésbé kerüli az „élvezet” szó használatát (lásd III). Nem véletlenül. Talán abban bízik, hogy így nem kell szembenéznie az esztétikai hedonizmussal szemben megfogalmazott hagyományos ellenvetésekkel. Mindazonáltal nem nagyon lehet nem hedonista módon értelmezni azt, amit az esztétikai tapasztalat jellegzetességeiről mond. A műalkotások megismerése „intenzív és gazdag” élmény; a mentális képességeink együttes működése és közös „feladatmegoldása” sajátos örömet okoz a befogadónak. Akárhogy kerülgatjük a forró kását, itt bizony az esztétikai élvezetről

<sup>22</sup> GOLDMAN, „The experiential...”, 337.

<sup>23</sup> Uo., 338.

<sup>24</sup> Uo., 339.

van szó: ez a tapasztalat végső soron azért értékes, mert nekünk jó átélni. A hedonizmus abban különbözik az esztétikai érték többi „tapasztalati” elméletétől (*value empiricism* vagy *value experientialism*), hogy az esztétikai tapasztalat értékét annak „élvezetes” fenomenológiai karakterében ragadja meg, nem pusztán annyit állít, hogy az esztétikai tapasztalat *önmagában véve* értékes. (Ami miatt „proattitűddel” viszonyulunk hozzá, ahogy a filozófusok mondják; azaz úgy ítéljük meg, hogy érdemes átélni.) Goldman szóhasználata inkább az előbbire utal: az esztétikai tapasztalat sajátos élvezettel jár, amely természetesen különbözik az „egyszerű” élvezetektől (mint például egy ízlénytől vagy más testi tapasztalattól).<sup>25</sup> Nem véletlen, hogy a szakirodalom a szerző elméletét a hedonista elméletek között tartja számon;<sup>26</sup> hiába nem használja Goldman ezt a címkét.

Ami az esztétikai ítélet normatív sztenderdjeit illeti (IV), Goldman ezen a téren sem távolodik el az „alapértelmezett elmélettől”. Egyfelől ugyan kijelenti, hogy a műalkotások tulajdonságait nem feltétlenül ugyanolyan módon érzékelik az egyes befogadók (legyenek akár egyforma mértékben „igaz ítések”).<sup>27</sup> Másfelől viszont azt állítja, hogy az esztétikai tapasztalat természete révén *egy partikuláris tárgy* tapasztalata, és ha elválasztanánk a tapasztalatot az intencionális tárgytól (amely okságilag felelős a tapasztalat sajátos tulajdonságaiért), akkor nem tudnánk magyarázatot adni az értékére.<sup>28</sup> Következésképpen mégiscsak az „igaz ítések” konszenzuális ítélete állítja be az ízlés helyes mércéjét; persze azzal a fontos kiegészítéssel, hogy időnként *többféle*, egyformán érvényes konszenzus is létrejöhet. Goldman felfogásában az interpretáció nem más, mint a művek tulajdonságainak magyarázata. A kritikusnak mint nyilvános értelmezőnek az a feladata, hogy megmutassa, hogyan járultak hozzá a műalkotás elemei a különböző mentális képességeink mozgósításához, illetve esetenként hogyan vall kudarcot a mű ezen a téren, ezzel segítve az olvasót saját esztétikai tapasztalatának elmélyítésében.<sup>29</sup>

Hogyan alkalmazható ez az esztétikaiérték-elmélet a krimi esetre? Hogyan mozgósítják a jó detektívregények *egyszerre az összes* mentális képességünket? A klasszikus analitikus krimi a hagyományos értelmezés szerint egyfajta interpretációs versenyt visz színre az olvasó és a detektív (pontosabban: az implicit szerző) között. A műfaji konvencióknak megfelelően a szöveg világa maximálisan interpretálható: minden részletnek valahogyan illeszkednie

<sup>25</sup> Uo., 334.

<sup>26</sup> Lásd például: VAN DER BERG, „Aesthetic hedonism...”, 12, 2. jegyzet.

<sup>27</sup> GOLDMAN, „The experiential...”, 333, 340.

<sup>28</sup> Uo., 339–340.

<sup>29</sup> Uo., 333; GOLDMAN, „The appeal...”, 264–265.

kell a megfejtésként feltáruló végső narratívához, akár félrevezető nyomként, akár a helyes magyarázatba beépítendő elemként. A jól megírt detektívregény jelentős mértékben lefoglalja az olvasó *kognitív kapacitásait*: folyamatosan értékelnünk kell a szövegbeli nyomokat, a nyomozás története során felmerülő információkat és magának a „második történetnek” a cselekményelemeit, hogy eljussunk az „első történet” (a gyilkosság története) helyes rekonstrukciójához, lehetőség szerint hamarább, mint a mesterdetektív. De vegyük észre – hangsúlyozza Goldman –, hogy nem pusztán rejtvényfejtésről van szó!<sup>30</sup> Hiszen az olvasó nem a legjobb megfejtést vagy a legteljesebb narratív magyarázatot keresi, hanem azt, amelyik *esztétikai szempontból* a legerősebb. Azaz amelyik a leginkább illeszkedik a mű szerkezetéhez és a szövegvilág belső törvényszerűségeihez. Az olvasó nem azt kérdezi, hogy „mi a rejtély megoldása?”, hanem azt, hogy „hogyan jött rá a detektív a rejtély megoldására?”, és ez mennyiben van összhangban mindazzal, amit a szövegben olvastunk. Az élvezet nem a rejtvény megfejtéséből ered, pláne nem abból a gondolatból, amit a rejtvény megfejtése *szimbolizál* (tudniillik, hogy az igazság győzedelmeskedik, a világrend egyensúlya helyreáll, a ráció visszaszerzi az irányítást az események felett), hanem az értelmezés folyamatából. Az interpretációs vetélkedés során az olvasót a műfaji konvenciók ismerete is segíti: a detektívvel szemben ő pontosan tudja, hogy az ilyen regényekben milyen elbeszélői technikák révén szokás félrevezetni a befogadót, melyik cselekményelemnek mi a jelentősége a teljes mű kontextusában, vagy hogyan működik az implicit szerző sajátos észjárása – aminek már végképp nincs semmi köze a logikai feladványok megfejtéséhez.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 266–267.

<sup>31</sup> Ennek ellenére a bűnügyi irodalom professzionális értelmezői mind a mai napig gyakran hivatkoznak az analitikus krimi „rejtvényfejtő” jellegére. Lásd például a következő megállapításokat: „*Klasszikus detektívtörténeten* a bűnügyi történetnek azt a típusát értem, amelynek cselekménye [...] a rejtélyt (általában gyilkosságot) feltáró nyomozó racionális, logikus okoskodásán alapul – vagyis az izgalmak, a kalandok (nemcsak a befogadó számára) elsősorban intellektuális természetűek.” BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 15. „A rejtélyközpontú detektívregényekben a gyilkosság mindenekelőtt egy feladvány, egy megoldásra váró rejtély. S egy feladvány annál izgalmasabb, s egyúttal annál szórakoztatóbb is, minél nagyobb kihívást jelent a számunkra, minél jobban megoldoztatja a (Poirot által oly gyakran emlegetett) szürkeagy-sejtjeinket.” BÉNYOVSKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007), 82. „Az író által feladott rejtvény megfejtésének vágya az olvasás igénye elé helyeződik még a klasszikus krimik és klasszikus olvasók esetében is.” MIKLÓS Ágnes Kata, *Bűnös szövegek: Bevezetés a detektívtörténetekbe* (Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2009), 31.

Az interpretáció folyamata más mentális képességeket is mozgósít. Az olvasónak *el kell képzelnie* azt az elbeszélői struktúrát, amely a legnagyobb esztétikai élvezetet okozza, és hiánytalanul magában foglalja a szöveg korábban megismert elemeit.<sup>32</sup> Jó esetben a detektív által előadott végső narratív magyarázat egybeesik azzal, ahogyan az olvasó a mű esztétikai formáját észleli, máskülönben művészi kudarcral van dolgunk. Mi több, ez az imaginációs folyamat kvázi-perceptuális természetű: magunk elé kell képzelnünk a történetelemekből és vizuális reprezentációkból összeálló szerkezetet.<sup>33</sup>

Természetesen a jó detektívregények jóval közvetlenebb módon is mozgósítják a képzeletünket és az észlelőképességünket. Annak érdekében, hogy sikerrel beszálljunk az értelmezési versenybe, olvasás közben *képzeletben azonosulnunk kell* mind a szereplők, mind az implicit szerző perspektívájával. Goldman „azonosuláson” feltehetőleg csak annyit ért, hogy képesnek kell lennünk az imagináció révén rekonstruálni a figurák szándékait, vágyait, késztetéseit, világérzékelésük módját; tehát általában véve azt, hogy mi zajlik a „fejükben”. A megfelelő befogadói mechanizmusok – empátia, szimpátia, szimuláció – alkalmazása nélkül a szöveg megértésének elemi szintjéig sem juthatnánk el. Mindez persze trivialitás; szinte bármely elbeszélő műre igaz, hogy a cselekmény megértése érdekében képesnek kell lennünk belemélni a szereplők mentális működésébe, ehhez pedig túl kell lépnünk a szöveg explicit tartalmán. A detektívregények azonban *többszörös identifikációt* kívánnak az olvasójuktól: nem pusztán az egyes szereplők és a narrátor perspektívájával kell azonosulnunk, hanem a tettes fejével gondolkodó nyomozó nézőpontjával is, amellett, hogy mindvégig az implicit szerzőre vonatkozó ismereteink fényében olvassuk a szövegbeli nyomokat (azt kérdezve magunktól: „hogyan szokta alkalmazni a szerző a műfaji konvenciókat?”).<sup>34</sup> Goldman szerint a detektívregény esztétikai formájához és stilisztikai sajátosságaihoz kvázi-perceptuális úton férünk hozzá, ezért a jó krimik – akárcsak az esztétikailag értékes műalkotások általában véve – az észlelőképességünket is „mozgásba hozzák”.<sup>35</sup> (Mint fentebb jeleztem, nem könnyű feladat elmagyarázni, pontosan milyen értelemben is perceptuálisak az *irodalmi alkotások* esztétikai tulajdonságai – jóllehet az „alapértelmezett elmélet” szerint éppen ezek tennék az esztétikai tapasztalatot *esztétikaivá*. Goldman sem jut sokkal előrébb a problé-

<sup>32</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 266.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo., 267–268.

<sup>35</sup> Uo., 270.



ma megoldásában, amikor a narratív szerkezet vagy a mű formájának *kvázi-perceptualitását* hangsúlyozza.)

A jó detektívregények továbbá *érzelmi* értelemben is „lefoglalják” az olvasójukat: az elbeszélés tartalma (lásd a szereplők helyzetét, sorsfordulatait), dramaturgiai szerkezete (feszültségkeltés, a befogadó félrevezetése stb.) és esztétikai formája egyaránt változatos érzelmi reakciókat hív elő belőlünk.<sup>36</sup> Ezen érzelmek jelentős része *morális érzelem*. Túl azon a triviális tényen, hogy a narratív művek elemi szintű megértése szinte mindig előfeltételezi a néző/olvasó megfelelő morális érzelmi reakcióját,<sup>37</sup> a detektívregények *folyamatos morális reflexióra* készítetik az olvasójukat. Az értelmezési verseny jegyében megpróbálunk a bűnelkövető fejével gondolkodni; igyekszünk megérteni a sajátos etikai kódex szerint cselekvő *hard-boiled* magánhekusok viselkedését; továbbá rekonstruáljuk a regény világképét, aminek keretében levezetjük a szövegből azokat az implicit tematikus tartalmakat, amelyekből kirajzolódik a fennálló társadalmi viszonyok és hatalmi struktúrák morális-politikai bírálata; és így tovább.<sup>38</sup>

Bár Goldman nem említi, de érdemes felhívni rá a figyelmet: ha a morális szempontok valóban ilyen központi szerepet játszanak a detektívregény értelmezésében, akkor meg kell engednünk azt a lehetőséget, hogy bizonyos esetekben a krimik morális „hibái” esztétikai „hibákhoz” vezessenek. (Ezt az álláspontot az analitikus művészetfilozófiában „mérsékelt moralizmusnak” nevezik; mások közt a már említett Noël Carroll az egyik képviselője.) Példának okáért, ha egy szociokrimiben a nyomozók következetesen nem adnak hitelt annak, amit az elnyomott társadalmi csoportokhoz tartozó szereplők mondanak, illetve a regény nem teszi hozzáférhetővé az ő sajátos perspektívájukat, akkor ezzel az „első történet” rekonstrukciója, s végső soron a mű esztétikai formája szenved csorbát. Ellenpéldaként lásd J. K. Rowling – Robert Galbraith álnéven megjelent – regényeit, amelyekben rendre az „episztémikus igazságtalanság” felszámolása válik a sikeres nyomozás zálogává és kulcsmozzanatává.<sup>39</sup>

Összefoglalva: ha az analitikus művészetfilozófia hagyományos útján indulunk el, és a műalkotás értékét az esztétikai tapasztalat minőségére vezetjük vissza, akkor valóban nincs okunk feltételezni, hogy a jó krimik ne lennének

<sup>36</sup> Uo., 268–269.

<sup>37</sup> Ezzel kapcsolatban lásd Noël Carroll nagy hatású tanulmányát: Noël CARROLL, „Moderate moralism”, in Noël CARROLL, *Beyond aesthetics*, 293–306 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.019>.

<sup>38</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 269–270.

<sup>39</sup> Az észrevételért szeretnék köszönetet mondani Réz Annának.

értékesek. Azaz Goldman esztétikaiérték-elmélete kiállja a bűnügyi irodalom próbáját. (Igaz, az elemzés elsősorban az analitikus detektívregényre koncentrál. Az értékelméleti tesztet azokkal a műfaji variánsokkal is érdemes volna lefuttatni, amelyekben jóval kisebb szerepet játszik a nyomozás folyamata és a fent emlegetett „értelmezési verseny”). Az olvasók tehát valószínűleg nem tévednek – legalábbis ez a legészszerűbb hipotézis.

### 3. RÖVID ZÁRSZÓ: AHONNAN LÁTSZIK A KRIMI, ÉS AHONNAN NEM

Maradt azonban egy elvarratlan szál. Írásának végén Goldman maga is megjegyzi: a krimik egyetlen szempontból azért mégiscsak különböznek az „öntörvényű” irodalom alkotásaitól. A detektívregények általában nem hívnak életre egyformán elfogadható, inkompatibilis értelmezéseket. Hiszen a művek narratívája zárt, a végső megfejtés során minden részlet a helyére kerül, az implicit tartalmak levezetését pedig hozzávetőleg egyértelmű szabályok irányítják.<sup>40</sup> (Ez persze megint csak elsősorban az analitikus detektívregényre és közeli rokonaira igaz...) Félreértés ne essék: *abban a triviális értelemben* még a legegyszerűbb *whodunit* is többértelmű és többféleképpen értelmezhető, hogy eltérő interpretációs stratégiákkal a szöveg más és más jelentésaspektusait lehet megragadni. (Gondoljunk csak az analitikus detektívregények szemiotikai, pszichoanalitikus, feminista, posztkolonialista stb. értelmezéseire.) Abban az értelemben viszont a krimik – bizonyos krimik – valóban nem többértelműek, hogy egyazon értelmezői szótárat és keretelméletet használva ún. ártalmatlan nézetkülönbségekhez (*faultless disagreement*) jutnánk; vita esetén ilyenkor az egyik értelmezőnek igaza van, a másik pedig téved.

Az javaslom, különböztessük meg egymástól az interpretációs gyakorlatok kétféle modelljét. Goldman (és az analitikus művészetfilozófusok többsége) *gyakorlati szakemberként* tekint a professzionális irodalomértelmezőre. E felfogás szerint a kritikusként – a *wannabe* „igaz ítésszék” – az a feladata, hogy felhívja a figyelmünket a műalkotás tényleges esztétikai tulajdonságaira, és feltárja a mű hatásmechanizmusát, ezzel segítséget nyújtva az olvasónak az esztétikai élvezet maximalizálásában vagy a megfelelő esztétikai tapasztalat átélésében. (Már amennyiben a szóban forgó alkotás valóban alkalmas az ilyesmire. A kritikusként az is a feladatai közé tartozik, hogy egyfajta minőségbiztosítási szakemberként eltántorítson bennünket a gyenge művek meg-

<sup>40</sup> GOLDMAN, „The appeal...”, 271.

vásárlásától.) A tisztán műfaji krimi ennek a gyakorlatnak az irányából jól látható.

A kritikust azonban  *kreatív szakemberként* is elképzelhetjük, akinek az a dolga, hogy az irodalmi szövegek újszerű, egyedi értelmezésével álljon elő. Azaz olyat mondjon, ami a kompetens olvasónak nem feltétlen juthat az eszébe. Az ő szakértelme abban áll, hogy képes szakszerű eszközökkel feltárni az irodalmi alkotás tág értelemben vett jelentéspotenciálját (akár a mű kevésbé valószínű interpretációit is kiaknázva), egyúttal támpontot nyújtva az olvasónak a szöveg megértése során előállt termékeny értelmezési zavar ideiglenes feloldásához. Az így értett kritika illetékességi köre és érdeklődése leginkább azokra a művekre terjed ki, amelyek kellőképpen „többértelműek” ahhoz, hogy izgalmasan egyedi értelmezéseket hívjanak életre. A tisztán műfaji krimi ennek a gyakorlatnak az irányából jobbra láthatatlan.

Röviden: a bűnügyi irodalom presztízsét és a műfaji alkotásokra irányuló értelmezői figyelem intenzitását legalább annyira meghatározza, hogy a kulturális diskurzusok szereplői hogyan fogják fel a kritika feladatát, mint az, hogy mit gondolnak az esztétikai érték természetéről. És a két kérdés részben *független* egymástól.<sup>41</sup>

Szomorú hír: szemlátomást a krimi ügyében sem a művészetfilozófusok mondták ki az utolsó szót.

---

HELIKON

---

<sup>41</sup> Megtörténhet, hogy valaki elfogadja Goldman elemzését (vagy az esztétikai érték valamelyik másik „tapasztalati” elméletét), ám hozzáteszi: a professzionális irodalomértelmezői gyakorlatnak egyszerűen nincs dolga *az összes* esztétikailag értékes műalkotással. Az esztétikai élmény privát esemény, az interpretációk ütköztetése viszont nyilvános tevékenység – és ez utóbbihoz „többértelmű” művekre van szükség. De ne legyünk igazságtalanok: általában a második kritikamodell hívei is az esztétikai értékre szoktak utalni, amikor a szöveg értelmezési lehetőségeinek „komplexitására” hivatkoznak. Ezzel viszont visszajutunk a korábbi problémáinkhoz: a művészet kognitív értékének kérdéséhez (a „kimeríthetetlen” művek *azért* értékesek, mert folyamatosan próbára teszik az interpretációs kapacitásainkat), vagy az esztétikai hedonizmus dilemmáihoz (az „összetett” alkotások *azért* értékesek, mert az általuk „kiprovokált” intenzív értelmezői tevékenység élvezetet okoz a befogadónak).