

FRIED ISTVÁN

Mikor van – és van-e egyáltalán „soha”?

NAT ROID *MOST VAN SOHA* CÍMŰ REGÉNYÉNEK ELBESZÉLŐJE



„A nyelv olyan, mint az ég íve, a maga egy-
másba futó színeinek gyönyörű játékaival.”
(Kazinczy Ferenc: Ortológus és neológus; ná-
lunk és más nemzeteknél.)¹

„– Most hány óra van? Magánál? Hogy akkor
legalább összeegyeztessük...
– Nálam most van soha. De egy kicsit az van.
Csak ha az órámról hallgatok, megtéveszt va-
lami látszat.”²

Üdítők (általában) az efféle szójátékok; Karinthy Frigyes emlékeztetett arra, mekkora örömmel fordítja ki és be a szavakat, tesszük hozzá, játszik el kvázi-etimológiájukkal, tagolja szét őket oly módon, hogy a széttagolás nyomán össze- és szétvezessenek a „szálak”, új kvázi-jelentések kontaminálódjanak:³ egyszóval a nyelv a maga póré hatalmában, teljes társszerzői vértetben mutatkozzék. Kosztolányi pedig vissza-visszatér a nyelv, a szó „természeté”-nek megragadhatóságára, pontosabban arra a küzdelemre, amely a nyelv és „használója” között folyik, a nyelv többlettudását beismerendő. Emígy inti a szerzőtársakat, önmagát, mindazokat, akik valamely nyelven írnak és beszélnek: „Csak annyit tudunk, hogy minden szó szimbólum”, márpedig a szimbólum legfőbb fölsímnél hagyja magát, kiismerni semmiképpen, úgynevezett rejtett tartalma, rejtőző „lényege” ugyan megközelíthető, feltárhatósága azonban kétséges. De ezt is Kosztolányi írja intésül (íróknak, olvasóknak, a nyelv „hivatalos” munkásainak): „A nyelvet nem lehet szótárazni, elzárni és véglegelni. Eleven szöveget az, mely teljesen soha sincs készen, mindig újra és újra kell szönnünk, valahányszor beszélünk vagy írunk”. S még egy megszívlelendő mondat Kosztolányitól: „A múlt sohase vész el teljesen. Megragad a szó mélyén, mint mellékszöveg, s gazdagítja, színezi tartalmát”.⁴ Csak annyit fűznék hozzá, ugyanez volna elmondható a szólássá lett versidézetekről, valójában azok sem készülnek el soha teljesen, azokban is ott remeg múltjuk, mellékszövegük időnként fölerősödik, kiváltképp szövegközi viszonyaikban.

Mindez még érdekesebbé tehető, hogyha belépünk a különlegesen hangsúlyossá tett paratextus, a Nat Roid-regény címe által keltett (horizontális és vertikális irányban „terjeszkedő” paratextusának) szövegösszefüggései közé: részint a vers/irodalom/eszmetörténeti allúziók keltette viszonyulásokat kísérelvén meg földeríteni (oly látványos utalásba ütközünk, hogy ez a ráismerés feltehetőleg általános iskolás olvasónak sem esne olykor

nehezére), részint cím és regény(szöveg) egymásra mutató párosának figyelemfelkeltő eszközeként próbáljuk meg értelmezni ezt az *intratextuális* jelenséget. Annál is inkább, mivel a Tandori-próza megkülönböztető sajátosságát azzal a drámaírói gyakorlatból talán túlságosan jól ismert tényezőhöz hasonlítanám, miszerint büntetlenül egyetlen puska sem lóghat a díszletfal szögén, ennek a puskának vagy a „nagyjelenetben”, vagy a kibontakozásban, vagy az utolsó felvonásban valamiképpen el kell sülnie. Hogy önmagától, egy gyilkossági, öngyilkossági jelenet során, nem teljesen mindegy, az azonban bizonyos, hogy figyelemzavaró, dramaturgiában részes, jelképként szolgáló stb. stb. mementóként valóságos szerephez kell jutnia. Ha egy Tandori-mű címére tekintünk, az persze állhat idézőjelben⁵ (akkor a kiemelés, a figyelemfelhívás még inkább feltűnő), de állhat idézőjel nélkül is,⁶ nagy valószínűséggel valahol a regényben, a műben megtörténik a visszaütés, a tartalmi vagy (többnyire!) a szó szerinti idézés, mintha ez a szövegösszefüggés „motivumszerűség” imitálna. S így mind a cím, mind a megismételt formula kölcsönösen erősíti a másik jelentős voltát, önmagánál jóval több értelmezési eljárásra ösztönözné a kutatót. Cím és regényszövegbeli összefüggés poétikai jelentőséggel bírhat, szerkezeti elemként nem kevésbé szolgálhat, az ismétlődésnek retorikai vonásaira utalhat. A poétikai jelentőség megközelítését segítheti, hogy a tömörebb, olykor lecsupaszítottabb változatot a kibontott, mondatba helyezett, illetőleg a szövegfolyamból (párbeszédből) felbukkanó variánssal szembeállítjuk, és ennek folyományaképpen következtetéseket vonhatunk le a mondás, a jelzés, az előre/visszaütés funkcióváltásának minéműségéből. Nevezetesen abból, hogy a cím helyzetet, teret, téridőt, nevet (többnyire a főszereplőét) vagy egy cselekvésalakzatot, esetleg annak tagadását („Ne lőj az ülő madárra!”)⁷ nevez meg, s ez előlegezi (a maga módján, azaz sejtetéssel, célzással, összegezve) a cselekményt vagy annak valamely szegmensét, egyben proleptikus feladatot is „ellát”. Amikor a szövegben a cím (többnyire változatlanul) visszaüt, akkor a visszaütésre mint stilisztikai eszközre gondolhatunk, ezen túl az emlékeztetés, a visszaidézés a cselekménynek két olyan pontját segít tudatosítani, amelyek között történések sora zajlik; ám éppen a(z – ismétlem –) hangsúlyos helyen megjelenő kijelentés, „mondás”, esetleg felszólítás más mondatösszefüggésben megismétlődik, azaz kijelöli meghatározott történések időbeli és/vagy térbeli határait, anélkül, hogy a le/bezártág látszatát keltené. Újragondoltatja a cselekménynek az azonos vagy majdnem azonos kijelentéssel stb. valamiképpen, noha lazán elhatárolt részét. A motívum esetében némi módosítással elfogadható volna, miszerint ez a legkisebb egység, amelyből egy esemény, egy történet vagy egy történet kifejlődhet.⁸ Ilyen értelemben ismételtelen előre-utalásról értekezhetünk, hiszen a motívum sosem létezhet önmagában (amennyiben önmagában létezik, akkor más művek azonos/hasonló „egység”-ére emlékeztet, s akkor már a kapcsolat nem egy szövegen belül, hanem az adott szövegen kívül eső szöveghez fűződik, „intertextuális”), eleve abban rejlik ereje és jelentősége, hogy másutt (is) felbukkan, újólag kijelenti, szólítja föl, idézi meg a korábban megismert szövegdarabot, összeszövi, szótesszé formálja ebben az esetben a címben előlegezett szöveglehetőségeket. Még egy mozzanat említhető: az egymásra előre- és visszatekintő mondat, kijelentés, felszólítás mintha igazolná Kosztolányi állítását, miszerint a nyelv sosem készül el teljesen⁹ (beszédes, hogy a korábban idézett Kosztolányi-írásban szintén a szövéssel érzékelteti az író azt a munkát, amit minden író és beszélő végez a nyelvvel, a nyelv által); a különféle közegbe, környezetbe iktatott mondat ekképpen nemcsak önmagáért áll helyt, hanem változó kö-

rülmények között új jelentést/jelentőséget kaphat. A szó szerinti ismétlés sem egy/a szöveg változatlanosságára meggyőző példa, olykor éppen a változatlan ismétlés képes a legfrappánsabban felmutatni a szövegnek nemcsak változó, megváltoztatható, hanem lényegében rögzíthetetlen, a végső értelmezés elől menekülő, attól és elsősorban attól önmagát elhatároló voltát. Olyan nyitottságról van tehát szó, amely a nyitottság ellenében esetleg megképződő „negativitás”-tól zárkózik el, tanúsítván minden szöveg megismerhetőségének és helykijelölésének problematikusságát. Az ugyanis nem vitatható, hogy a Tandori-mű címe lehetővé teszi besorolhatóságát a könyvtári katalógusba, elkülönítését a többi Tandori-műtől, ugyanakkor minden egyes regény oly értelemben lezár(hat)atlan „egység”-ként határozódik meg, miszerint szövegiségében, nem pusztán sejtetésében van, lehet, lesz folytatása.

Ez a Nat Roid-regény címében olyan paradoxont állít, amely mégsem mozdítja ki „időhatározó”-i státusából, nem teszi ezt még a kevésbé hangsúlyosnak tetsző létige egyes szám harmadik személyű alakja sem, ha másra látszólag nem vállalkozik is, legalább a jelenidejűséget látszik sugallni. Ugyanis a *most*-nak eszerint szüksége van jelenidejűsége bizonygatására, mivel ebben a meghatározottságban „ellenfele” támad a *sohában*, amely nemcsak a jelenidejűséget, hanem egyáltalában: az időt, az időiséget vonja kétségbe, a *van* helyett a *nincset* is elképzelhetőnek véelve. Ezzel szemben, összevonva, egy mondatban (persze nem egészen összebékítve) mind a *most*, mind a *soha* veszít kizárólagosságából, a *most* az abszolút jelenidejűségből, a *soha* a nemlétező idő feltételezéséből. Minthogy amennyiben a *soha* *most* van, akkor a *most* előtt és a *most* után esetleg *van*; létezhet, „feltámadhat” a *most*, viszont ha *most* *soha* van, akkor a *most* jelenidejűsége megkérdőjeleződhet, létezése után kitehető a kérdőjel, hiszen a *soha* magába szippanthatja a *most*-at, miként a *most* a *sohá*-t. Az egymás tagadására, megsemmisítésére törekvő két időhatározó illetéknéppen az idő meghatározása iránt hangoztatható kétséget hozza vagy hozhatja játékba. A szavak magukkal hozott múltja az összefüggések, a vonzások és taszítások hálóját teríti szét. A *most* egyfelől „megszilárdult ragos alakulat”, alapszava a *ma*, ilyen módon jelenidejűsége „eredeténél” fogva megkülönböztető sajátossága. „A *most* tulajdonképpen a *ma* dinamikailag nyomósított alakja”. Ezzel szemben az 1300 körülről származtatható *soha* „összetett” szó: „a *sem* tagadószo és a 'mikor' jelentésben használt *ha*¹⁰ határozószo-kötőszó mondatnapi tapadásával jött létre.” Sok minden egyesül a *sohában*, a kérdés (és talán a kérdésben rejlő bizonytalanság, hiszen ha meg kell kérdezni, hogy mikor, akkor nem tudjuk, hogy mikor), a tagadás, kombinálhatunk, a kérdés tagadása-e? – valamint a *ma* jelenidejűségével szemben az időiséget kiiktató tényező. S ha a nyelvtörténeti múlt a használatban feledésbe merült is, a tagadás, az időiség kiiktatására törekvő szándék (amely azért emlékeztet, hogy csak azt lehet kiiktatni, ami egyszer volt!), valamint a kötőszói – elveszett – lehetőség, amely viszont a nyitottság sejtését hordozza, nem.

A regény címéül megnevezett *Most van soha* (önmagában) egy rejtély, egy titok lehetőségét, létezését sugallja, hiszen szokatlanosságával, enigmatikusságával, látszólagos önellentmondásával, a *contradictio in adiecto* tételezésével valami rendkívülinek, mindenestre különösnek, „jelenvaló-létére” utal. Mindazonáltal nem zárható ki, hogy a játékoság szintén ráillik erre a mondatra, amelynek „alánya” egyként lehet a *most* is, a *soha* is, eszerint kerülhet egyik-másik időhatározószo hangsúlyosabb és hangsúlytalanabb helyzetbe. Már itt megjegyzem, hogy az elbeszélő nem kínálja föl segítségét: az ellentmondás

marad látszólagosnak (az egyezés annyi, hogy két régi magyar szó, mindkettő kapcsolatba hozható/hozandó az időbeliséggel), és legföljebb a szórendre hivatkozhat, aki a mostat hangsúlyosabbnak ítéli. A játékosság viszont egy szövegen túli összefüggésre mutat: pusztán egyetlen betű megváltoztatásával Petőfi Sándor „történelemcsináló”, esemény-sorozatot elindítani szándékozó versének egy sora ugrik be,¹¹ a jól ismert *Most vagy soha*, amely a Nat Roid-regény kijelentő, mondásszerű címével szemben a választást, a választási kényszert, a grammatikailag ugyan nem, érzelmileg annál hatásosabban, a regénycímnél jóval retorizáltabban a döntést igyekszik sürgetni, roppant energiát állítva a hatásmechanizmus szolgálatába. A magyar irodalom egyik legismertebb sorának „profanizálása”, az apró módosítással lényegi jelentés-torzítás felmutatása a szövegköziségnek a paródiával határos területére kalauzsolhat. A regény egyik párbeszédében újra előkerülő mondás, kijelentés mintha ennek a feltételezésnek sietne a segítségére. A Petőfi-sor „szétírása”, az erőteljes mozgósító potenciállal rendelkező vers felszólító aktusának kifordítása olyan játéklehetőséget teremt az elbeszélő számára, amely a regényben messze nem jelentéktelen szerephez jutó időtényező, valamint Petőfinél éppen a döntési helyzet kicsikarása miatt csupán szűk intervallumra korlátozott cselekvésre buzdítás időiségét állítja szembe egymással, ezzel együtt a szöveg betűit (és nem szellemét) tekintve a „rokonság” kétségbevonhatatlannak tetszik. Míg Petőfinél a történelmi pillanat, a regény címében egy mondás elbizonytalanító effektusa, Petőfinél a vaglyagosság, az egymást kizáró tényezők szembefeszülése, a regény címében a már említett paradoxon által létrehozott rejtett összefüggés tetszik a megfeleltetés és az eltávolítás „eszköz”-ének. Szövegszerűen oly közel van egymáshoz Petőfi sora és a regénycím, hogy a „jelentés”-beli távolság annál érzékelhetőbb legyen. Ráadásul Petőfi lehatárolja a cselekvés számára adható időt: *Itt az idő*, állítja a vers, nem sugallja, határozottan szólít föl (az idő mellé olyan helyhatározószót illeszt, amely a lazább szerkesztésben helyhez jutó *van*-t magába öleli, jelezvén, hogy nincs szükség a *lét*-ige jelenlétére, hiszen hely és idő összejátszásából mintegy egyenesen következik a vaglyagosság). A regénycím ellenben a most és a soha közé iktatja a létigét, ezzel az időiségében elbizonytalanított létezésnek nem kevésbé enged teret. Ezáltal viszont a két szélső pontot, a mából származó mostot és a tagadást elnyelő sohat nem engedi teljesen egymás közelébe, hiszen közéjük iktatódik a létezésre utaló ige.

Ha ezek után a mottóként idézett kurta párbeszédre lapozunk a regényben, a beszélgetés körülményeit a bűnügy földérintése, a lehetséges tettesek utáni nyomozás, a feltételezések összeszikráztatásából adódható következtetések mérlegelése körében jelölhetjük meg. Miként az szintén szerfölött ismeretes, miszerint Nat Roid bűnügyi, detektívregények szerzője. Más kérdés, mint arról másutt több ízben megemlékeztem,¹² hogy alaposan át kell írunk a műfajra vonatkozó szabályrendszer, ha a Nat Roid-regények „detektív-regényi” sajátosságait hozzáadjuk az alakzat műfaji meghatározásához. Talán azért nem fölösleges ezt itt elismételni, mivel az idézett párbeszéd (az efféle regényekben szokásos módon) él a műfaji rekvizitummal (a párbeszéd résztvevői összeegyeztetik órájukat, hiszen a pontosság, a minuciózus okfejtés a regényi nyomozás, bűnföldérintés alapfeltétele. Ennek következtében a rigorózan egybevágó idő, az időmérők mutatóinak össze-„hangolása” alapvető tényezője a siker feltételének). A válasz aztán keresztülhúzza mindazok számítását, akik az ilyenkor jól bevált, megszokott mondatokra várnának. Megismétlődik a cím, majd a beszélő módosít a lehetséges jelentésen-értelmezésen, végezetül a tárgyi bi-

zonyosságának, a megbízható időmérésnek, -kijelölésnek eszközeként szolgáló óra megbízhatóságát vonja kétségbe. Már most megkockáztatható, kétséget ébreszt az időmérés lehetségesége iránt. Hiszen (ezek szerint) a pontos idő „látszat”, megtéveszt(het). Többféleképpen értékelhetjük a cím, itt határozottabban állítható, enigmatikusságát. A felelő képtelen számot adni a „pontos” időről, egyáltalában, az időről. A legegyszerűbb cselekvés, az órák összeegyeztetése sem biztosítéka az idő mérésének. Sőt, minthogy „most van soha”, a jelenidejűség a valódi látszat, talán nincs is, csak a soha „van”, amelyben az idő már nem téveszt meg, jelentőségét veszti, megszűnik, nincs, nem „van”. Ezáltal a soha tagadó potenciálja a létigét is igájába hajtja, igaz, a látszat is a tulajdonképpeniségbe sorolható be, hiszen mindössze „valami látszat”-ot emleget a beszélő, látszatszerűséget, amely azonban abban mégis határozott, hogy ellene szegül a (pontos) megnevezhetőségnek. Míg egyfelől „filozófiai” (?) magaslatokra szárnyal a szöveg, játékosan eleget téve a „posztmodern” felől érkező „kihívásoknak” egy olyan korszakban, amelyikben még egyáltalán nem jelent meg a posztmodernnek gondolata sem, hiszen akkortájt még a „béketábor” ideológiája által jól láthatóan kijelölt térben éldegéltünk, másfelől viszont a belső-külső szövegek összejátszatása egy olyan ironizáló olvasatot tesz lehetővé, amely a mai kritikust mégis (anakronisztikus gesztusait is figyelembe véve) a posztmodern ama törekvése felé irányítja, miszerint az elbeszélő meglehetősen szabadon bánik az általa kijelölt hagyománnyal. S ebbe a palimpszeszt-effektustól a némileg (és nemcsak némileg) torzító idézésig sok minden belefér. Ami azonban még lényegesebbnek tűnik, többek között ebben a párbeszédben, az idő-tényező körvonalainak energikus szétmosása, valójában a „filozofikus” (?) értelmezés elbizonytalanítása, durvábban szólva, a fenséges leszállítása az „alantas”-ba, az erőteljesen retorizált beszéd töredezetté válása (ez a kérdések széttöredezésében szintén tetten érhető), a kijelentések, azok visszavonása, e visszavonás eljelentéktelenítése sor demonstrálása. Az órákra hallgatok (az órára nézek szintagma helyett) ugyancsak *némileg* összezavarja az érzéki megismerés módozatait, ha már a látás (eszerint) nem szavatolja, hogy a „pontos” (?) időt leolvashatja órájáról a beszélő, megkísérli, hogy az órájára hallgasson (ebbe talán a látás és az óra járása egyként beleérthető), ám itt szintén érheti, nemcsak érzéki, csalódás, a tévesztést egyáltalában nem bizonyosan kerülheti el. Ilyen módon „összeegyeztetés” nem lehetséges, legalábbis a tárgyi világ (az óráké) nem teszi lehetővé. Hiszen a beszélő nem bízhat az időben, a sohában rejlő, a múlt üzenetét hozó-képviselő tagadás ellene szegül az idő szabályozásának. Annak mindenképpen, hogy a szereplők a saját idejüket szabályozzák. S ha az idő nem győzi is le őket, annyi feltételezhető, hogy nem képesek úrrá lenni az időn, hiszen óráik eszerint összeegyeztethetetlenek. Mert most van soha: a most, a jelenidejűség feltehetőleg igényli az egyeztetést, a sohában „nem van” idő, a nincs pedig ugyancsak feltehetőleg megszünteti az időbeliség távlatait.

Sokszorosan körüljárt „mondás”-unk másutt váratlanul és előkészítés nélkül bukkan föl, ennek megfelelően váratlan formában. Joe egy „nótá”-t citál, megteszi ezt ugyan egyéb alkalommal is, ezúttal azonban rájátszik az előszövegekre, mintegy kibontja, történésbe helyezi, a tétovaságnak, a találgatásnak, szinte egy limerickre emlékeztető képtelenségnek jelződése lesz érzékelhetővé; éppen ez illik a bűnügy állásához, a két nyomozó zavarát palástolandó hangzik föl Joe megszokott danája: „hol a lábad lohol, / ott van sehol; / hol van a hova? / mikor van a soha? / Hol honol?” A látszat szerint pusztán a fonikus megfelelésekre ügyelő nótában a rímek játéka csendül föl, mélyebb pillantást vetve a szövegre, a tér

és az idő játszik egymásba, visszaidézve a pretextusokat, részint tágul a „kontextus”, részint (az ismétlések segítségével) a keresés aktusa körvonalazódik, a helyszínre kérdezés ismétlődik, és ezzel párhuzamosan a helyszínen történt/történő/történni fogó cselekvés ideje volna kiolvasható a szövegből. A nyomozók egyelőre nem tudják, mitévők legyenek, korábban is főleg kérdésekre telik, az egészből a rész felé haladva a személyek földerítendő (földeríthető?) cselekvéseiről éppen olyan kevés az ismeretük, mint egy gyilkosság okáról, indítékáról, a bűnjelről. Ennek következtében a hol? és a hova? – de a rájuk adható válaszok is – a megfajtott (megfajtható?) tartományába sorolódnak, a soháról sem tudjuk, hogy *mikor* és *hol* lelhető föl/meg; a záró kérdés, amely elsődleges jelentésében a(z ott)honosságot hozná be a versikébe, inkább az általánossá, egyetemessé váló tudatlanság kifejeződése. A nóta paradoxonokat vonultat egymás után, először állít, aztán elbizonytalanít, ezáltal képletesen tesz: a kérdő határozószók az irányvesztettséget éppen úgy jelölhetik (nem tudható, merre van a „hova”), mint a rímekkel érzékeltetett nem-helyet, ezúttal talán mégsem utópia vonatkozásban. Az idő már az első sorral belopakodik, hiszen az „Ahol lábad lohol” józan megfontolás szerint meghatározott helyen és időben végzett cselekvés, ám az a kijelentés vagy feltételezés, hogy ez (legfeljebb) a seholban történik (már most történik-e avagy sem?), egyben közvetlen utalás a nyomozók tapogatózására a bűnügy(ek) helyszínén. Ezért a következő lépés erősen megfontolandó, hiszen találgatásokra adhat lehetőséget, hova kell lépniük a továbbiakban, merre loholjon lábuk? A névelő révén főnevesülő, az alany szerepét vállaló hova–soha rímpár időt és teret csenget össze, egyben a *sehol*-hoz is kapcsolódik, így a sehol–soha nem ellentétpárat alkot, hanem befogja a teret és az időt, pontosabban a nem-teret meg a nem-időt. A versike, a nóta az adott szituációban helyzetjelentés, -jelölés, a bűnügy drámai fejleményeinek kontrasztja (hangvételeivel), az előszövegeknek, a „most van soha” állításának kiforgatása, mondattani átalakítása, ismétlem, a képtelenség hangsúlyozódása. Aligha jelenthető ki, hogy az egyre-másra elkövetkező bűntények előtt tanácstalanul álló, kérdező, hipotéziseket alkotó nyomozók „munkájának” önironikus értelmezéseként lép elő Joe nótájával, inkább egy áttételes, humorba öltöztetett elbizonytalanodás érzékelhető, szó sincs a műfaj elleni „vétségről”, törésről az elbeszélésben (amely e részben csupán párbeszédés mondat: a több ízben leírt elbeszélői közlés, a *tűnődött* jelzi a nyomozó hangulatát és ismerethiányát), inkább a Nat Roid-regények „eklektiká”-járól volna érdemes bővebben eltöprengeni. Ez az „eklektika” nem a szereplői szövegek egyénítő, elkülönítő jellegében mutatkozik meg, hanem a stílusnemek (és e stílusnemekhez sorolt műfajok), továbbá a műfajok (és a műfajokhoz illőnek vélt stílusnemek) vegyítésében, amelynek valószínűleg a leglátványosabb kifejezője a különféle helyekről származó előszövegekre rájátszás, ennek révén az átvett, idézett, utalt, megjelenített előszövegek regényi beépítésében az egységesítésre vállalkozó, ám ebben öntudatosan kudarcot valló elbeszélő „stratégiája”. A vissza-visszatérő idézésformák egyike, hogy Joe itt és más Nat Roid-regényekben szívesen mond el két-négy-öt sort egy népszerűnek vagy ismertnek feltételezett „nóta”-ból, amelynél jobban – szerinte – semmi sem mutatja meg a helyzetet, a viszonyokat, a kedélyállapotot, esetleg a szemlélés tárgyát, például a vizsgálendő jellemet, a kivizsgálendő „ügy”-et. Ezek sorába illeszkedik – ismétlem – ez a limerickre emlékeztető „nóta”. Egyben a *Most van soha* egyik szövege (az előszövegek miatt) beszédés példája.

Ami azonban esetleg nyugtalanítólag hatna, nem tudjuk, mi történt a Petőfi-idézet választást jelző kötőszavával, hová lett a vagy? Az is beleveszett volna a sehol-ba és a soha-ba? A betűcserével a feledésbe merült volna? *Holott* (hol ott?) a nyomozás állandó döntéshelyzetbe kényszeríti a nyomozókat, kérdéseik, vitájuk, hipotéziseik a különféle helyzetértékelések igazságát *vagy* tévedését demonstrálják.

Minthogy a sorozatot ugyanaz a szerzői név (Nat Roid) jegyzi, Joe Lopiccio és Ron Sadle állandó (visszatérő) szereplők, a bűnügyi-detektívregény¹³ műfaji emlékezete mozgatja a sorozat regényeinek elbeszélőit és történéseit, talán nem egészen helytelen a föl-jebbi kérdésre adható feleletként egy korábbi Nat Roid-műhöz fordulni segítségért. Az 1980-ban kiadott *Nem szeretném, ha fáznál* című regényben szintén bőven idéznek egy könyvből (ideje elárulnom, hogy a *Most van soha* mottóinak, nem egy szereplői megnyilatkozásnak szerzője: Pascal, s az ő szövegének beépülése egy „krimi”-be meglepő fordulatok, stílus- „történések”, szólamkeveredések okozója lesz, csak hogy ebben a regényben Pascal néven neveződik, a rejtegetett családi tűzfészek alakjai különféle intenzitással a Pascal-olvasás elkötelezettjei a Pascal-mondatok félreértelmezése, kiforgatása, eltorzítása a „megszokott módon” zajlik, hol a kontrapunktra emlékeztet, hol belesimul egy-egy szereplő mondandójába, hol menekülne tőle egy szereplő). A *Nem szeretném, ha fáznál* dőlt betűvel szedett szövegének szerzőjéről azonban nem hangzik el közvetlen információ, a bölcsélet történetében járatosabb olvasó számára azonban nem okoz különös nehézséget a szöveg azonosítása az „eredeti” hellyel. Egy esetben azonban ravaszul, rejtve, tipografikusan nem jelezve leírják, egy belső monológban elbújtatva egy mű címe, amelyhez társul a betűcserét előlegező létige egyes szám harmadik személyű alakja. Nyilván most már nem mellőzhetem, hogy leírjam azt a rövid passzust, amelyre hivatkozom: „A házasság. Az a mondat. A válásról, mely már bizony nehézségekkel jár. Nem önmagára gondolt, nem Ronra, nálunk semmi nehézség. Itt, tette hozzá, tényleg az van, hogy: vagy-vagy.” A belső monológ műcíme megidézi az idézetek szerzőjét, Kierkegaard-t; ennek a dolgozatnak szempontjából azonban fontosabbnak tetszik, hogy egy gondolatfutamon belül bukkanunk rá a *vagyra* és a *vanra*, az előbbi kétszerezetten jelenik meg, helyzetjelölő funkcióban, ugyanakkor a *van* és a *vagy* egymásra *van* vonatkoztatva, az előbbiből következhet a másik, míg a másik, az utóbbi, kettősségével utal vissza az elsőre. Ebben a szövegösszefüggésben megtörténik a betűcsere, korántsem azt a „potenciál”-t tartalmazva, mint majd regénycímmé, nótaszöveggé válva, ám figyelmeztetően, mily kevés szükséges ahhoz, hogy egy szó apró változtatással szófajt, alakot, funkciót és jelentést cseréljen. A nyelvet működtető, a bűntényeknél jóval titokzatosabb „erők” kimozdítják a szavakat, hangalakjukon torzítanak, ezáltal új szót hoznak létre, anélkül (nem mindig, de általában), hogy etimológiájukra, a nyelvészeti kutatás szentesítette hangváltásokra tekintettel lennének. A szöviccek genezisének vagyunk, az egymáshoz hasonló hangtestű szavak egymás mögött, egymás mellett helyezkednek el, s nem feltétlenül a szó használójának (a költő, a humorista, netán az oly típusú regényfigura, mint Joe, akinek kevésbé választékos nyelvhasználata meglepő és olykor igen szellemes nyelvi fordulatokat produkál) önkényessége eredményezi az anagrammatikus játékokat, a fonikus megfelelések különféle változatait. Esetünkben azt, hogy egy ártatlannak tetsző, szinte közömbös és átlagos szófordulatból („az van”) kisebb közbeavatkozás révén a döntés kötőszava legyen, illetőleg burkoltan utaljon arra a XIX. századi bölcselőre, akit a szereplők lépten-nyomon idéznek, jóllehet vagy nem



ismerik nevét, vagy nem akarják megnevezni, vagy fölöslegesnek vélik a nevét emlegetni, jöllehet az a kölcsönkönyvtári könyv, amelyben az aláhúzások, azaz az idézetek, idézendők lelhetők, a címlapon bizonynyal olvasói elé tárhatja a szerzői nevet.

Visszatérve a *Most van soha* szerzői neveire, már a regény mottója megnevezi azt a két író, akinek nevével meglehetősen sűrűn találkozunk a műben, érdekes módon a Raymond Chandlertől¹⁴ vett idézet áll elől, ezt követően Blaise Pascal mondata.¹⁵ Aligha képzelhetünk el kontrasztosabb párosítást, és itt nem elsősorban az angol–francia alkotók szembeállítására lehetne gondolni, hanem a kronológiai és a műfaji különbségekre. Pascal életműve a bölcsélet és az irodalom tartományába egyként sorolandó, s ha a mottók inkább bölcséleti háttérrel kívánnak biztosítani, ez a bölcsélet a szereplők idézőtechnikájában nemegyszer a visszajára fordul, a fenséges nemből többnyire a középserűbe fordul át. Ugyanakkor a Pascal-idézetek át- meg átszövik a regényt, Pascal gondolatai – legalábbis az idézetek mennyisége erre látszik utalni – az előszöveg funkciójával rendelkeznek, természetesen jórészt anélkül, hogy a szereplők vagy közvetlenül a bűnügy gondolati teréről szólnának – tudniillik nem feltétlenül egyetértőleg hivatkoznak rá. Ilyen mondatokra lelhetünk: „Pascal szövegei túlexponálják az embert – mondta Kent. – Valahogyan olyan nekem ez a ... filozófus, mondjuk így, mintha a film, amely bennem felvételre készen pereg, nem bírná az erős fényt” (mintha az elbeszélő titkos egyetértésével kimondaná a regényalak, hogy a pascali mondatok gondolati mélységén megmértve, könnyűnek találtatnának). Mintegy összegzőleg a bűnügy közepébe került családról a nyomozó:

„tudta, hogy semmire se jó, mégis egy Pascalt emelt föl a teázóasztal lába mellől. Már maga ez a »pascalosdi« is, gondolta. Belelapozott a könyvbe. Furcsa választ kapott: »Ha a szenvedély valamit tenni készlet bennünk, megfedekezünk kötelességünkről; például ha tetszik egy könyv, akkor is olvassuk, amikor mást kellene csinálnunk«.

A jelentéktelennek tetsző epizód, nevezetesen, hogy Ron a teázóasztal lába mellől emeli föl a kötetet, „furcsa” ellentétben áll azzal, hogy az éppen adott helyzetre vár választ a Pascal-mondatokból. Egyszerre bízik a könyvben, ezért lapoz bele, de a „pascalosdi” jelölés mintha azt tanúsítaná, távol tartja magát a család feltételezett Pascal-olvasásától, hiszen Pascal és különösen a szóban forgó kötet egyként nyomra vezethet és megteveszthet. Ron belső monológját követi párbeszéde Joe-val, amelyben ismét főszerephez jut a bölcselő. Ezúttal Joe ambivalens viszonyára derül fény, olyan ambivalencia ez, amely a könyvekben, ezúttal a Pascaléban közvetlen hasznosíthatót, eligazítót vél és képes fölfedezni:

„A család látszólag legfeketébb báránya, Donino... és egy ilyen romantikus kégli... Tudja, én megértem, hogy innen nagy Pascal-divat indulhatott ki, de ... az a baj velünk is, hogy az első esetünk óta mintha kevésbé hinnénk a könyvekben... Nem olvasunk eleget, főnök, nem olvasunk eleget. Nézze, mit találtam ebben a Pascalban (...) »Vannak olyan hibáink, amelyek csak más hibáink révén tapadnak hozzánk, de ha kivágjuk a törzset, eltűnnek, akár az ágak...« Joe ezt a mondatot a nyomozást továbblendítő tényezőnek gondolja el, Ron tiltakozik efféle olvasási mód ellen, s amikor e mondat másolatát is megtalálja a könyvben, majd továbbolvassa Joe a szöveget, Ron is meginog, a Pascal-mondatokat rálátja a bűnjelekre, s a következőképpen töpreng: „Eszébe jutott sok minden. Miért lehet gyilkosság oka egy páróka, Chandler jó megoldása: rejtett okmány vagy fénykép a párókában.” Nem ez az egyetlen hely a regényben, ahol Pascal és Chandler összeér,

a mottók együttélését imitálva. S míg Pascal magas kanonizáltságú szerző, Chandler „világirodalmi” helye kétséges, noha Tandori (és nem Nat Roid) fordítója és (el)ismerője a detektívregények chandleri változatának, fordítóként is hozzájárul a szerző magyar népszerűségéhez, és talán még az is feltételezhető, hogy Raymond Thornton Chandler detektívregényeinek nyomai egyik-másik Nat Roid-műben föltárhatók volnának. Ezúttal nemcsak arra hívnám föl a figyelmet, hogy a két ellentétes korból és irodalmi világból, műfajból és írásmódból érkező szerző miként kerül egy regényalak gondolkodásában egymás mellé, hanem inkább arra, hogy még „váltásra” sincs szükség: eszerint szinte „minden” az olvasásban dől el, Ron ezúttal valóban egymásra olvas bölcslőt és detektívregény-író, még inkább a megnevezett szerzőkhöz fűződő képzetet, amely nyelvileg egy-egy, jellemzőnek, sőt tipikusnak gondolt passzus, epizód (fő)idézésében konkretizálódik. Más helyeken, a hasonló összeolvasás a műfajok, valamint a hangnemek, kiváltképpen az „elit”- és a populáris kultúra szembesítésében körvonalazódik, ezúttal a mimetikus szövegolvasás sikerének esélye győzedelmeskedik a fikcionalitás tudatosítása ellenében, mindez azonban még jobban a tévútra, a zsákutcába szédelgés szituáltságának (közvetett) érzékeltetésére világít rá. S egyben a mottónak azt a sugalmazását erősíti föl, miszerint egy bűnügyi történetben tisztán látáshoz kevésnek bizonyul egy filozofikus olvasmányból következtetés, a pascali passzusok csupán alapos félreértelmezéssel lehetnek részei egy történet logikát igénylő „szoros olvasatának”, nem árt fellapozni annak a szerzőnek műveit sem, aki akár mintát is szolgáltatna a nyomozásra, a bűnügy felgöngyölítésére. Valójában idecéloz a regény három részének alcíme: „Két tévedés...”. „... Ha mindent betű szerint értelmezzünk...”, „...Ha mindent rejtett értelme szerint értelmezzünk”. S bár a fokozás elve érvényesül, a harmadik alcím tautologikus megoldási ajánlata mintha jócskán visszavenne a történet egyenesvonalúságából, a „megoldásnak” mint pusztá logikai műveletnek feltételezéséből, a chandleri ajánlatok mellett ott lelhető a messze nem lényegtelen, összetettebb és a bölcselet „igazságait” kínáló pascali is... A „pascalosdi”-ban részt vevő család tagjai párbeszédükben emlékeztetik egymást a másik szerzőre: „Emlékszel Chandlerre, ha már ezt hoztad elő?” – kérdi a női szereplő. »... hát persze« – hangzik a válasz, s a férfi szereplő, a mottót idézve, annak szövegkörnyezetét is bevonja a beszélgetésbe, igenlését hangsúlyozandó: »[Nagyon szép volt, amíg tartott. Isten vele, amigo. Nem akarok elbúcsúzni magától. Akkor búcsúztam el, amikor ez még jelentett valamit. Akkor a búcsú szomorú volt, magányos és végleges]«. A női szereplő az idézetet meglepő módon reagálja le: „Hát jobb, mint Pascalt olvasni, ez igaz.” A vidámnak tűnő válasz egyben egy kötelező rituáléból, a fenégesből, a komolyból kilépést is színre viszi.

A két szerző szembesítése, szövegek szembesülése Joe „idézőstechnikája” révén igen szemléletesen dokumentálódik. Joe szinte kétségbeesve közli főnökével, hogy a Pascal-olvasás nemcsak a nyomozást és annak részleteit hatja át, hanem az értelmezési modell konstruálódásához nem kevésbé járul hozzá. „– Olvastam én valamit, főnök (...), persze Pascalban, ami megint egy agybaj, ez a Pascal, hogy szinte elárasztja a terepet...”, mire a főnök, Ron – „persze” – Pascaltól idéz, a családfő „Elmélet”-ét dokumentálandó (valójában találgatandó). Mire Joe Pascal-idézettel válaszol, melyet Ron ismételtelen feltételes nyomozásukra alkalmazza. Bűnfeltárá-tevékenység és Pascal-idézés szinte ok-okozati kapcsolatba kerül, egy-egy Pascal-passzus nyomán újabb feltételezések születnek a lehetséges tett-elkövető magatartásának indokairól. Joe a családtagokat faggatva azonosítja az

egyik Chandler-regény (női) figuráját a férfi beszélővel, azonosságot tételezve föl a kérdéseire válaszoló vagy elterelő válaszokat adó személy és a regényfigura között. A regény folyamán több ízben nemcsak hivatkoznak a regény előszövegeire (a legtöbb esetben a Pascal-idézetek sem csak mottóként funkcionálnak), hanem a korábban olvasott regényből a cselekmény lehetséges alakulására következtetnek a nyomozók, így maguk is „szerzőivé” válnak egy/az „íródo” regénynek.

„– Vivian Sternwood – mormolta Joe.

– Hogyan?

– Ön most ezek szerint Vivian Sternwood szerepét játssza a *Hosszú álom*-ból. Talán fogyatékos a Chandler-ismeretük, uram, s ez érthető. Akkor hadd idézzem, az én fejem valamivel frissebb, úgy érzem, rövidebb ideje foglalkozom a lelki dolgokkal.” (A továbbiakban aztán Joe memóriájával hancegve idéz a Chandler-műből.) Joe nem hagyja magát lebeszélni a Chandler-olvasást tagadó figurától, gondolatmenetéhez ragaszkodva kérdez tovább, kérdésebe újólág idézetet beleszóve. Arnold némileg visszakozni kényszerül:

„A magam részéről, George, kedvelem Chandlert, és nem kell úgy tennünk, mintha most hallanánk róla először...”

Joe egyre makacsabbul idéz Chandlerből, ám a kihallgatott családtagok elutasítják egy detektívregény egy epizódjának ráolvasását a maguk helyzetére. Egyáltalában az azonosító, a korábbi regénytörténetet a szerveződő regénytörténettel némileg reflektálatlanul azonos szintre helyező Joe kerül szembe a Pascal-olvasókkal, akik a maguk létezésének „elmélet”-i igazolásaként citálják a francia bölcselőt. Joe szerint:

„Chandler szerint Vivian Sternwood attól fél, hogy az apja, azon az éjszakán, amikor megtudja, miféle rémségek történtek a családban, meg fog halni... és nem is ez a baj, hanem amit előtte végig kell gondolnia. A Sternwoodokban, mondja maga az öreg Sternwood, nincs erkölcsi érzék, mint egy...”

Joe még egyszer idézi a mottót, mire a vele beszélgető tiltakozik, „Csak ezt ő nem nekem mondta” – érti félre Joe célzását a beszélgetőtárs. Joe nem tágit: „De maga rá”, a női szereplő cáfolni készül: „Talán. Aztán látja, találkozunk megint. Nem igaz, ami a könyvekben áll.” Joe kompromisszuma: „És...? Kiderült, hogy a búcsú nem volt mégse végleges? Van kétszer ugyanaz a folyó?”

A magamfajta olvasó (de talán nemcsak az effajta) zavarba jön. Mármost egy a regény elejére tett, intő, figyelmeztető, összegző, hangsúlyos retorikai pozícióba helyezett mottó „igazsága”, utalásának „helyessége”, így jelentéssége iránt kétségek merülhetnek föl? Mentegetésre van szüksége? Egy detektívregénynek egy bölcséleti tézis, egy antik toposz segítségére? A Pascal mellé emelt Chandler, a bölcsülethez képest fölértékelt detektívregény „igazsága” talminak bizonyulhat, Joe értelmező stratégiája értetlenségbe ütközhet? Jóllehet a regény és az „élet” ebben a műben nem a „költészet és a valóság” dichotomikus párosának megfelelője, hanem a metaregényi törekvés önigazolása, egy történés, egy szereplő önnön mását keresi vagy utasítja el az ideidézett előszövegekben. „Hogyan is volt Vicki szegény a ponyván? Hohó, ez is valami... Vicki regényének vége... a ponyva-regény... és a lefejezett fáraó a ponyvában... S mennyire nem ponyva!” A ponyvára csalt (?), abba beburkolt Vicki, a ponyvába tekert hullá – s a ponyva-regény; tárgyi és irodalmi/műfaji jelentés másolódik egymásra; a történetek ponyva-regényi jellege hangsúlyozódik ismét Joe interpretációjában, anélkül, hogy a jelentés kettősségére külön felhívna a figyelmet.

Hiszen a ponyva, mint a bűnesetek tárgyi eszköze értelmeződhet, ám a horrorisztikus bűnesetek (átvitt értelemben) ponyva-regénybe illők. Joe itt is, másutt is olvasóként gondolható el, korábban éppen az írás-megfejtés, regény-olvasás viszonylatát fejtegetve hangzik el a meghatározás: Gracula állítja, miszerint „Nem vagyunk detektívregényekben, ahol az inasok nem gyilkolhatnak...” A történet elhatárolása azonban nem sikeres. Joe: „Kérdés, nem játszanak-e össze valamennyien, mint egy híres detektívregényben...” A továbbiakban Joe közelebb lép az esemény írása, íródása és a nyomozás előfeltevései kapcsolat-lehetőségeihez:

„Ha most ezt én bűnügyi regénynek írnám (...), és kínomban nem mondhatok egyebet, mert tétlenségre vagyok kárhoztatva, annyira nem tudom, merre léphetek (...) Ezt azért mondanám el az én képzeletbeli detektívregényemben, hogy az olvasó megértse: ilyenre nem is szabad számítani.”

A képzeletbeli detektívregény azonosul azokkal a hipotézisekkel, amelyeket a tétlenségre kárhoztatott, a nyomokat nem látó, tapintó nyomozók kockáztatnak meg, hangsúlyozván, hogy eljátszanak a lehetőségekkel, amelyeket a modellként szolgáló detektívregényekből olvastak ki. A bűnügy végtelen szövegnek tetszik számukra, s az eddigi nyomolvasás során eltévednek ebben a végtelenített szöveglabirintusban. A nyomozásnak ebben a stádiumában Pascalnak sincs számukra mondandója. Ron tétozódik a maga szerepét keresve: „Ha az élet a legnagyobb bűnügyi regényíró (...), és elég baj tényleg, hogy ilyesmivel játszodozunk kínunkban, hát akkor a detektív micsoda?” A válasszal Gracula is, Joe is szolgál, ő, aki előbb megzavarodik a Pascal-szövegektől, aztán magabiztosan idézi, hol rádöbben Pascal „igazságaira”, hol megrémül tőlük, bűnügy és a rejtőzködő tettesek egymásba szövődöttségét tapasztalja, miközben önmagára, a nyomozókra, a nyomolvasókra kérdez, hogy kételkedő és megrémült főnökének, aki a bűnesetek következtében keletkezett „végtelen úrtól” riad meg, saját létezését, létezésüket nevezi meg. Ki tehát valójában a detektív ebben a családi (v)iszonyoktól zavaros világban. „Talán... az igazi regényolvasó – mondta Mr. Gracula – Hát bölcs mondásokkal el vagyunk látva.” Ez sok is Joe-nak, kevés is. De ez az, ahová pillanatnyilag elért főnöke a könyv okozta dilemma során. Ha ő volna a profi olvasó, a rejtély megfejtését kiolvashatná a könyvből; csak hogy ezúttal tétován és bizonytalanul veszi kézbe a „helyzet” kulcsaként fungáló Pascal-kötetet: „Előszedték jegyzeteiket. Ez is furcsa volt, mintha azok a régi idők, amikor a könyvekben bíztak, gondolta Lopiccio, elmúltak volna. A Pascallal nem tudok mit kezdeni, tette hozzá magában.”

Ron Sadle visszatér részint a Gracula ajánlotta önmeghatározásra, mely szerint a bűnesetek „narratívák” lévén adekvát formájukat tekintve „regények”, ezek szerint a regényekbe belépő „külső” erő lenne a „regényolvasó” detektív, aki értelmezi a cselekmény elágazásait, a szereplők kapcsolatrendszerét, figyelembe veszi a felszíni struktúrát, ám tisztában van vele, hogy a mögöttes tényezők sem kevésbé lényegesek, sőt a szálakat mozgató (az „első mozgató?) rejtőzködését földeríteni törekszik. Eddigi és jórészt ez utáni tevékenységük szintén a narratívák és a képzőművészeti alkotások „üzeneté”-ből próbálja rekonstruálni a „valódi” elbeszélést, persze, az elbeszélhetőség valamennyi buktatójára tekintettel. A nyomozás, a rejtélyfejtés, az olvasás azonban akadályokba ütközik; Ron Sadle szóhasználata érzékelteti a hozzáférés dilemmáit, közvetlen segítségére a szövegből nem számíthat (akkor sem, esetleg főleg akkor nem, ha Chandler-műként olvassa Pas-



calt), ellenben a „módszer”, a kezdet és a vég összeérésének tudatosulása, a fölismeret „anti-teleológia” (a végpont döbbsen rá a kezdetre, a kezdet semmiképpen nem utal a végpontra) az, ami felcsillantja a reményt, talán mégsem hiábavaló az elmélyedés a könyv(ek)ben, a jelen bűnügy kapcsán: Pascalban. „Talán a könyvek... talán most az egyszer a könyvek sem segítenek. De ez a Pascal felejthetetlen olvasmány marad. Az imént belelapoztam a sok példány egyikébe. Már nem is tudom, hány kötet Pascal forog közkézen ebben az ügyben. De a legjobban az a mondás tetszett, hogy amíg be nem fejez valamit az ember, nem is tudja, hol kezdte. Érted? Amíg végére nem jártunk, nem tudjuk, hol az eleje, mi az eleje...”

A „tükördramaturgia” ebben a Nat Roid-regényben nem működik.¹⁶ Ron Sadle és Joe ugyan más szintet képviselnek, műveltségük alapján nem sorolhatók azonos kategóriába, mégsem a fentebbi „tükröződik” az alantiban triviálisan, nem teljesen a fentebbi elvárásai, hipotézisei bizonyulnak igazolhatónak, a mimetikus olvasás viszont nem az alantinak kizárólagos sajátossága. Éppen ellenkezőleg, főnök és beosztottja Pascal-olvasata együtt téríthet a kézenfekvőnél megfelelőbb irányba, a racionálisnak itt sem feltétlenül az irracionális az ellentétpárja, hanem a racionálistól eltérő jelenséget és fejleményt komolyan vevő, a leegyszerűsítő logikát meghaladni akaró elgondolás. Ha Ron Sadle a Pascal-tézisekre hivatkozik a „nagy és kis végtelenről”, akkor Joe hajlandónak mutatkozik továbbolvasni Pascalt. Sadle „a mi nyomozásunkra” véli vonatkoztathatónak Joe idézetét, és éppen Joe az, aki a rendkívülinek, az „egészen rendhagyó”-nak figyelembevételére int. S amikor – mintha a felvilágosodás vagy Kant (?) neveltje volna – Ron Sadle meg akarna maradni a „józan ész határain innen”, Joe az, aki a műfajtévesztést hozza föl, s a szabályszerűtől, a mechanikusan kikövetkeztethetőtől eltérő megoldás lehetőségességével érvel, még hozzá akkor, amikor csak az világos: „*Hogyan* nem szabad megoldást keresni”. „Főnök, maga ezt a mi ügyünket még mindig egy kicsit afféle detektívhistóriának fogja fel (...) Ahol a dolgok megmaradnak a józan ész határain innen. De hát mondja meg, hol itt a józan ész.” Érvelését ideiglenesen egy Pascal-idézzel fejezi be. A Chandler-olvasó Joe ezúttal Pascal-olvasóként jeleníti meg magát. Nem hisz a detektívhistória cselekménye kínálta „megoldásban”, amely egy logikusan felépített rendszert feltételez. Éppen olyan hibás ez a fajta megközelítés, mint másutt a romantikus regény sémájának alkalmazása. Noha a nyomozókat, illetőleg a nyomozást a Pascal-idézeteknek az eseményekre olvasása segíti, ismét Joe szólal meg ekképpen: „Pascalból elegendem van. Vissza a földre”. De ez a „föld” sem nem a detektívregényeké, sem nem a Pascal-idézeteké. Az események összeérnek, a Pascal-kötetek részévé válnak annak a világnak, amelyből kisarjadtak az események. Az egyik szereplő belső monológja képpé merevíti (és allegorikusan idézi meg) könyv, esemény, aktivitásra ítéltség összetételét: „Az a tanya... csodálatos volt a fű. A fekete Mercedes a zöld fűben. És mindenki úgy jött oda... mintha Pascal sírja elevenedett volna meg. A csodálatos mondások, mintha zöld sírkövek lettek volna, hajladoztak; fűvek voltak azok a mondások, gyeppé elevenedett a könyv.” A könyv: mint helyszín, a mondások mint jelzések, sírkövek, melyek a rajtuk olvasható felirattal (adatokkal) az élet behatároltságát tanúsítják, szinte életrajzot imitálnak. S a középben, aki olvas, aki a család és a saját múltját nyomolvasóként éli meg, így ő is része a végtelen történetnek.

A regény záró részében újra színre lép az, ami a Pascal-kötetben és még inkább a kötethez való viszonyban kísérelte meg tematizálni a különféle olvasatok célszerűségét. Ko-

rántsem egy hasznosság-elv szűkebb szempontjai alapján, inkább a bölcs mondások és a kibomló családi bűnesetek egymást kölcsönösen átvilágító együttesében. Sadle részint visszavonja állításait könyv és nyomozás egymást fedéséről: „Ő, ez most úgy hangzik, mintha elbúcsúznék ettől a könyvtől. Holott nem. Legföljebb egy darabig nem tudnám úgy igazán jó szívvel kézbe venni.” Ezúttal Joe állítja, hogy egy alapvető, „a legközismertebb mondása illet a mi esetünkre”. Sadle kijózanítja: „Az eset egyik részére, Joe (...) Vigyázz, te is olyan leszel különben, mint a lapok, amelyekben az Earl-változat mindent maradéktalanul megmagyaráz.” A bulvársajtó sematizál, leegyszerűsít, a primitív ok-okozati viszonyt rekonstruálja, jóllehet számos eseményre nincs „magyarázat”. Mi mással fejeződhetne be Ron passzusa, mint egy Pascal-idézzel. Ám ekkor Joe lesz az, aki szöveg és értelmezés feszültségére, az egyazon szöveg többféle olvasatainak lehetőségére inti főnökét (és önmagát). „Az emberi lélek nagysága pedig, ahogy Pascal írja, citálja Ron Sadle, egyebek között abban áll, hogy »tudjunk megmaradni a középszerben, egyáltalán nem az a nagyság, ha kilépünk belőle, hanem az, ha nem lépünk ki.«” Mire Joe, mielőtt a bűneset történetét rekonstruálná, a maga módján ennyit jegyez meg: „Miközben Pascal azért folyton kilépett. (...) Ezeken a nagy embereken is a seggem igazodjon el ezután.” Vehetjük úgy is Joe közbevetését, mint tisztelgését a bölcselő előtt, akinek „gondolatai” vezették, hol félre, hol előre. Aztán olyképpen is, mint a „nagy ember” szövegének szükségszerű ellentmondását tudomásul véve, hiszen az egyetemes igazságnak szánt mondatot a leginkább a mondat szerzője nem akarja, nem tudja betartani. S végül Joe-val együtt alkalmazható az általuk feltárt (és ezáltal létrehozott) bűnügyi regényre, amely éppen szöveghez igazodás versus szövegtől eltérés szövevényében formálódik. S bár a szereplők minduntalan tiltakoznak az ellen, hogy cselekvéseiket egy bűnügyi regény írná elő, szüntelen olyan helyzetekbe ütköznek, amelyeknek értelmezéséhez, értékeléséhez Pascal bölcsessége kevésnek bizonyul, olykor a chandleri „modell” tanulmányozása és megidézése sem nélkülözhető. Miközben „íródik” a családi rémdráma, amelynek „háttéranyagá”-ul a szereplők valóban a pascali gondolatokat hívják elő, a nyomolvasást az teszi nehezzé és könnyűvé, hogy a nyomozóknak egyszerre kell a maguk fejével és a családtagokéval Pascalt olvasni. Joe ennek az eleinte megoldhatatlannak és áttekinthetetlennek tetsző problémának ellenében hivatkozik Chandlerre, az ő egyik regényében föllelhető és az értelmezés során közelinek tetsző analógiára, mint amely vitatni képes egyik-másik családtag Pascal-hivatkozásainak „megéltség”-ét, a citációban kimerülő magatartás elfogadhatóságát. Ugyanakkor a Pascal-olvasás lehetőségei nem kevésbé korlátozottak, mivel a „ráolvasás”, a narratíva mimetikus felfogása csábító ugyan, ám kevésbé célravezető, a Pascal-szövegek exegéziséhez viszont differenciáltabb ismeretekre és elmélyültebb elemző gyakorlatra volna szükség, és ezzel – ebben is az elbeszélő csúfondáros elbeszéléstechnikájára ismerhetünk – hol rendelkezik a két nyomozó, hol nem. Azaz olykor kifinomult érzékkel halmozzák egymásra hipotéziseiket, szinte kioltván az egyik feltételezést a másikkal, más esetben aztán racionalitás és képzelet, ésszerűség és véletlenszerűség „dialektiká”-jának egyensúlyozására törekedve értelmezik a jeleket, a jelekre olvasható szövegeket, a szövegeket a jelek verbalizálódásának minősítve-elfogadva képesek a továbblépésre, másképpen kifejezve: akképpen kezdik olvasni a szövődő detektívregényt, hogy tekintettel vannak a Pascal és a Chandler felől érkező sugalmazásokra. Még pontosabban: megértik, hogy onnan sugalmazásként foghatók föl az elolvasottak. A különbség a két (állandósult) szereplő között annyi, hogy a főnök



megmarad ugyan a pascali „fenséges” körében, ám minduntalan rádöbben, hogy nagy a készlet a mimetikus értelmezésre, az eltévelyedésre az elvezető csapásokon, Joe viszont öntudatosabban vállalja a félreértelmezést, nem restelli a triviálisabbnak gondolt olvasmány bevonását a kialakítandó szövegkörnyezetbe, ennél fogva nála mosódik el a leginkább a különbség a magasabbrendűnek hitt és a populárisabbnak tartott beszéd- és írásmód között. Azáltal azonban, hogy a cselekmény folyamán többnyire együtt jelennek meg, együtt értékelik a fölmerült jelenségeket, gyilkosságokat, „vallomásokat”, az értés és félreértés nem megoszlik közöttük, hanem többé-kevésbé arányosan eloszlik. Egyik szereplő sem mindentudó újra-mondója olvasmányainak, legfőljebb társ-főszereplője saját történetének. A két nyomozó megélte események mindig a másik fél „tükré”-ben igazolódnak, cáfolódnak meg, sosem egyik vagy másik hipotézis bizonyul helyesnek, hanem a hipotézisek mérlegelését követőleg formálódik meg, mely irányban kell továbbgondolkozniuk. Nincs lezárt, végleges igazság, csupán igazságok vannak.

Az alcímben jelölt „értelmezési” utasításokban ott feszül a vita: a betű és az értelem szerinti lehetséges „megoldási” ajánlat vitája, ám mit sem érnek egymás nélkül (ez a ki-mondatlan, megfogalmazatlan, megfogalmazhatatlan [vég]következtetés, amely az első alcímből, a két tévedésből eredeztethető). A Pascal-olvasás állandóan szembesül a nap követelményeinek, az értelmezés nemegyszer kényszeresnek érzett parancsával, nem kevésbé szüntelen akarásával az értésnek. A detektív olyan olvasóvá képződik, aki nem nyugodhatik meg a jelekben, a mondásokban, a betű szerinti jelentés magyarázatra ösztönzi a detektívet, hiszen ha már olvasóként „kvalifikálódik”, elkerülhetetlenül számot kell adnia, mit, hogyan és miért olvasott. Legyen példám egy fontos Pascal-hely és Joe hozzáfűzése:

„Ha elgondolkozom rajta, milyen rövid ideig tart az előtte volt és utána következő öröklétbe vesző életem, milyen kicsi az a tér, amelyet betöltök, sőt az is, amit látok, az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve, megrémülök, és döbbenetesen kérdezem, miért vagyok épp itt és nem másutt, mert ennek nincs semmi magyarázata.»

Miért inkább itt, mint ott – mondta Lopiccicolo. Két térde között a kis létrát szorította. A Donino-kert fűvén üldögéltek. Már átkutatták a házat. – Miért éppen most és nem más-kor? Jókat kérdez Pascal. Meg hogy ki helyezett engem ide? Aztán ha még ezt is meg-nézem, hogy »minek a parancsára és kinek a határozatából rendeltetett számomra éppen ez a hely és ez az idő«, akkor tényleg azt gondolhatjuk, hogy ennek a fickónak vagy soha gondja nem volt életében, vagy...”

A magabiztos kommentár ugyanúgy árulkodó, mint a befejez(het)etlen mondat. Egyfelől Lopiccicolo értetlenségét közli a szerinte hiábavaló kérdésekkel kapcsolatban, másfelől viszont bekapcsolódik a Pascal-idézet nyomán elkezdett diskurzusba. Egyfelől elutasítja magától Pascalt és gondolatait, fickóként emlegeti, másfelől viszont éppen ez az idézet jelzi, hogy a létezésre kérdez a maga módján, összemosván a köznapi teendőt a bölcsélet támasztotta kétségekkel; egyfelől tagad, másfelől továbbgondol. A fenséges „lerántása” a trivialitásba nem oly magától értetődő, Lopiccicolo belép a Pascal-szövegbe (már csak azáltal is, hogy idézi), s noha nincs teljesen kiszolgáltatva a szöveggel szemben, reakciója némi zavart fejez ki, a szöveget és a szöveg szerzőjét együtt-, egybe-, összelátja, minek következtében nem tudta (akarná?) befejezni a mondatot, nyitva hagyva: ez a mondat egyáltalában befejezhető-e?

Ez a (ki tudja, mennyire tudatos) ráismerés a szövegmagyarázat bizonytalanságaira, mondatja ki Joe Lopiccicoloval, amit főnöke feltehetőleg inkább gyanít, mint tud, mármint azt, hogy semmiféle „biztos” tudásnak nem lehetnek „intézményes” garanciái. A feltételezések célirányosak, az elérendő eredmény függvényében fogalmazódnak meg, a konstrukció tetszik föl természetes cselekvésnek.

„– Van ilyen – kérdezte Joe. – Itt is van ilyen? Nem arról van-e szó, főnök, hogy ez egy egészen rendhagyó, mondhatnám korszerű eset, ahol a véletlen hozza össze az egészet? És nincs kiindulópont, nincs vezérfonal, vagyis ha ilyet találunk, mi változtatjuk meg erőszakkal a tényállást?”

Az értelmező további dolga a találgatás? Valóban pusztán az adott tényállással kívánna Joe tisztában lenni? Nem a történetek egészét, a kezdettől (kiindulópont?) a lezárulásig ívelő történetet veszi célba? Véges emberi élettel a végtelen(itett) elbeszélést? Még merészebben töprengve, csak erről a regényről van szó? Vagy általában az epikai műfajokról? Az irodalomról? Ha elhatároló választ kockáztatunk meg, a betű szerinti értelemezéshez jutunk csak el. A detektívnek az olvasással és az olvasás kockázataival egyformán számolnia kell. A regény záró lapjain a kórházi ágyon fekvő Ron Sadle azt a levelet olvassa, amelynek szerzője felfedi a rejtélyes ügy körülményeit. „Önök a betű szerinti értelmet keresték, s hogy az értelem szerinti értelem túlzásaiba ne essenek, azért mondom el mindent” – árulja el a levél írója végső tettének, a levélírásnak indokát. Az elégtelen értelmezésnél talán még fokozottabb a veszély, ha az értelmezők vakon hisznek az értelemben. Ha az ésszerűséget mindenhatónak vélik, és minden problémát elháríthatónak ítélnék meg. A levél aztán a jelképertelmezés dichotómiájába fut ki. Ami az egyik oldalról hasonlóan látszik, a másik oldalról „nézve nagyon is” különböző lehet.¹⁷

Továbbra is Pascal-mondatokra lel a levélben böngésző Sadle: „»Olyan ez, mint mikor az emberek bizonyos homályos nyelvet használnak egymás közt; s aki nem értené ezt a nyelvet, csak valami...«”

Itt marad abba... A levél olvasása? Az idézet? Arról tanúskodva, hogy a jelképpel élő citáló záró mondata számára már nincs hely az olvasó gondolatai közt? Minthogy – a Pascal-mondat szerint – „»a világosságok érdemlik ki – ha Istentől vannak –, hogy tiszteljük miattuk a homályosságot is.«” A végkicsengésként, kitekintésként elfogadható utolsó bekezdés csak látszatra fejezi be a regényt, amely az olvasás befejezhetetlenségéről szintén tanúskodik. Ezzel újra meggondolásra ösztönöz a cím ügyében: Mikor van soha? Most? Vagy a most van soha? Ha talán akadna is válasz, valószínűnek tartom, hogy a mondat közepe megszakadna, egy új tagmondat kezdődne egy kötőszóval, előtte és/vagy utána három ponttal...¹⁸

JEGYZETEK

1. Tudományos Gyűjtemény 1817–1841. Vál., szerk., jegyz., utószó Juhász István. Budapest 1985. I. 166.
2. Nat Roid: Most van soha. Budapest, 1981. Az innen vett idézeteket a továbbiakban külön nem hivatkozom.
3. Idézet Halász László: Karinthy Frigyes alkotásai és vallomásai tükrében. Budapest 1972. 222–223. Vö. még: „Mit tudjátok ti azt, micsoda mámoros és misztikus víziószerű látomásom az, hogy két szót ismerek fel, amint látszólag minden összefüggés nélkül egymáshoz vetődtek a szók ten-



- gerében; s borzongva jövök rá, hogy misztikus *tartalmi* viszony van e szavak közt, két gondolat kebelében, s ha nincs, *létrejön* – nem véletlenül s esetleg, de minden bizonnyal és törvényszerűleg”. Uo. 225.
4. Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Vál. s.a.r. Réz Pál. Budapest, 1990. 8. 65. Másutt magam idéztem Németh Andort: „Attila (...) szeretett leásni a szavak mögé, megkeresni a felszíni jelentés alatt régi, elfelejtett jelentéseiket.” Vö. *tőlem*: Magatartásformák egy József Attila-versben. Tiszatáj 2005. 12. sz. 61.
 5. Vö. Tandori Dezső: *Az Óceánban*. Szeged 2002: „XXI”; „Fedezd fel a harmadik Északi sarkot...!” stb.
 6. Uő: *Kilobbant sejtcsomók*. Virginia Woolf fordítója voltam. Budapest 2008. A kötet elé írt mottó *Kosztolányi* Halottak című verse, az idézett zárósortok: „Idézetek egy régi-régi műből, / kilobbant sejtcsomók.” Megint másutt a címként funkcionáló (Kosztolányi-)idézet az utóhangszerű citátumban tér vissza, keretbe foglalván a kötetet: *Az Éj felé*. Versek. Szeged 2004.
 7. Budapest 1982. A külső történet mellett itt a belső a fontosabb. (Vö. „Tradoni nem egyszerűen a madarakra és a lényekre felügyelt – a kártyabajnokságon! –, hanem erre *együtt*, és ez folytonos kudarc volt; a művészi megoldás is kudarc, írta...”.) 12.
 8. A kifejtés helyett: „im weitesten Sinne kleinste strukturbildende Einheit innerhalb eines Textganzen; im engeren Sinne eine durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation” (z. B. Inzestmotiv).” Ansgar Nünning (hrsg.); *Grunbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart-Weimar 2004. 184. (A legtágabb értelemben egy szövegegész legkisebb szerkezetalkotó egysége; szűkebb értelemben a művelődési hagyomány révén kifejeződő és szilárd körvonalakkal rendelkező tematikai hagyomány (pl. a vérfertőzés motívuma).
 9. *Kosztolányi*: i. m. 65, 296.
 10. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Főszerk. Benkő Lóránd. Budapest 1970. II. 963, 1976. III. 567.
 11. Ennek kortársi elterjedtségéről vö. *tőlem*: *Népek hajnalcillaga* (?) (1848–49 sokfelől szemlélve). Tiszatáj 1998. 3. sz. 78–96.
 12. Több éve olvasom Nat Roid regényeit. Eddig a jelen tanulmányon kívül két dolgozat készült el, ezek az *Alföld és a Forrás* című folyóiratban várják megjelenésüket.
 13. E két regényalakzat megkülönböztetéséről lemondok, az érdeklődőket az alábbi műhöz irányítom: Beatrix Finke: *Erzählsituation und Figurenperspektiven im Detektivroman*. Amsterdam 1983. 7. 2. sz. lábjegyzet.
 14. *Chandler*től *Az emeleti ablak* (The high window) jelent meg 2009-ben Tandori Dezső fordításában. Chandler e regényének elemzését ld. *Finke*: i. m. 157–171. Vö. még Tandori Dezső: *Simenon, Chandler és a többiek*. Új Könyvpiac 2009. 4. sz. 23.
 15. A feltehetőleg használt kötet: *Blaise Pascal: Gondolatok*. Ford. Pődör László, utószó *Tordai Zádor*. Budapest 1978.
 16. Az olvasott Nat Roid-kötetekben sem működik a „Watson”-szindróma (*Finke*: i. m. 2.) a szerzőnő a klasszikus detektívregények tipikus alakjának minősíti Watsont, jöllehet az újabb irodalmi korokban is látni véli egy változatát *Dashiell Hammett: The Maltese Falcon*-jában (1930, A máltai sólyom első magyar megjelenése: 1935.)
 17. Søren *Kierkegaard*; *Vagy-vagy. Élettörredék*. Közreadja Viktor Eremita etc.) Ford. Dani Tivadar. Utószó Heller Ágnes. Budapest 1978. A Viktor Eremita név felbukkan a Tandori-regényben.
 18. Az 1980 és 1989 között megjelent Nat Roid-regények árulkodó módon hozzák közelebb a szerzőség kérdését, ugyanakkor bizonytalanítják el a szerzői név megragadhatóságát, a nevek után tett kérdőjellel. Vö. *tandori...? nat roid...? tradoni...?*: *Meghalni késő, élni túl korán*. Budapest 1988; *uők...? Egy regény hány halott?* Budapest 1989.