

2. Peter Por: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg: Winter, 1997.
3. V.ö. William Waters: *Answerable Aesthetics: Reading „You“ in RilkeAuthor(s)*. Comparative Literature, Vol. 48, No. 2 (Spring, 1996), 134. és 136.
4. Wolfgang G. Müller: *Neue Gedichten / Der Neuen Gedichte anderer Teil*, in Manfred Engels (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2004. 305.
5. Paul de Man: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999. Fogarasi György fordítása.
6. V.ö. William Waters: i.m. 134.
7. Rilke: *Auguste Rodin* [I. rész, 1903], in *Prózaí írások*, Budapest: Európa, 1961. 77.
8. V.ö. Szász Ferenc: „Változtasd meg életed!” – *Igen, de hogyan? Értjük, vagy félreértjük Rilke Apolló-szonettjét?* Holmi. 1995. 12. 1741–1748.

KÁLAI SÁNDOR

Medi(atiz)áció

A NYOMOZÁS ÉS A MÉDIUMOK REPREZENTÁCIÓJA SIMENON
A SÁRGA KUTYA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A detektívregény a modernitás irodalmának egyik meghatározó műfaja.¹ A népszerű (szentimentális, sci-fi) műfajokkal együtt a „parairadalom”, vagyis az „irodalom” által marginalizált jelenségek területén helyezkedik el. Százötven év óta folyamatosan változik, megújul a tematika szintjén éppúgy, mint struktúráját tekintve. A bűnügyi regény francia változata a folytatásos regényből származó műfajok egyike, annak poétikai jellemzőit viszi tovább és alakítja át, ennek következménye az is, hogy története elválaszthatatlan a modern sajtó és a hírműfajok történetétől.

Simenon Maigret-sorozata több szempontból is fontos állomásnak tekinthető: a főszereplő konstrukciója – ennek egyik legfontosabb eleme az a speciális „módszer”, amelynek világhírét köszönheti – nem hagyja érintetlenül a detektívregény struktúráját és szereplőrendszerét sem (noha a műfaj szabályainak megfelelően jelentős változásokat nem generálhat), másfelől pedig folyamatos kihívás elé állítja a francia irodalmi mezőt ama tekintetben, hogy milyen pozíciót is foglalhat el a belga származású, de francia nyelven író szerző.²

A sárga kutya az egyik első és legtöbbször idézett regénye a sorozatnak. 1931-es megjelenése után egy évvel már filmadaptáció készült belőle Jean Tarride rendezésében és Abel Tarride főszereplésével. Elemzésünk a regény egy aspektusára fókuszál: azt vizsgáljuk, hogy milyen kapcsolat létesül a nyomozás módszerei és technikái, illetve a regény (s tágabban értelmezve a detektívregény) struktúrája között. Mielőtt rátérnénk a regény elemzésére, érdemes egy rövid elméleti kitérőt tennünk.

A bűntény és a nyomozás

Amint arra minden elemző felhívja a figyelmet, a (klasszikus) detektívregény duális struktúrával rendelkezik. A kettősség a bűntény történetének és a nyomozás

történetének viszonyában ragadható meg: kölcsönösen feltételezik, de egyben ki is zárják egymást. Ezért állíthatja a műfajról írott könyvében Jacques Dubois a következőt: „Az elbeszélés lehetőségfeltételeivel van dolgunk.”³ Ezzel pedig a modernitás irodalmának egyik központi kérdéséhez jutunk.

Dubois arra az Uri Eisenzweigre hivatkozik, aki egy teljes könyvet szentelt az elbeszélés kérdésének. Munkája második részében, amely a *Le pouvoir narratif en question* címet viseli, maga is a két történet közti feszültségről beszél. Eisenzweig meglátásait Dubois a következőképpen foglalja össze: „Egyfajta inkompatibilitás áll fenn a logikai rend alapján létrejövő szerkezet (a rejtély) és a kronológiai rend alapján létrejövő szerkezet (a nyomozás és a bűn elbeszélése) között. Az első deduktív következtetésen alapul, az idő múlása pedig másodlagos, nem járul hozzá a jelentéshez. Ezzel ellentétben a második esetben szerepe van a kauzális tartamnak, ebből nyeri a jelentést. A detektívregény-író számára tehát az a kérdés vetődik fel, hogyan tudja az elbeszélés alakításához (amit a rejtély egyáltalán nem feltételez) szorosan hozzákötni a rejtély megoldását, hogyan tudja integrálni egy «probléma» formáját egy történet formájába. A szerzőnek tehát össze kell házasítania a két struktúrát, és mindenekelőtt biztosítani a két végpont egybeesését. Furfanggal kell élnie, mivel a két rendszernek nincs oka közös végpontban találkozni. Olyan cselekhez folyamodik, amelyeket minden olvasó ismer: az információ visszatartása (némelyeket egészen a végkifejletig), és az olvasó téves nyomra vezetése.”⁴

A logikai rend és a kronológiai rend összekapcsolásának kérdése magával hozza az olvashatóság problémáját. A regény játszik az olvasóval: megtéveszti, hamis információkkal látja el, vagy éppen visszatart fontos információkat. Ám a klasszikus detektívregény végén fény derül az igazságra, az elbeszélésnek fel kell oldania a szereplőkre vonatkozó többértelműségeket és a szerkezet bizonytalanságait.

A *sárga kutya* esetében is megfigyelhető ez a kettősség: a nyomozás folyamata során az olvasó gyakran elveszti a fonalat, s ez többek között annak köszönhető, hogy számtalan nyomozó többféleképpen végzi a saját nyomozását, s ehhez gyakran különféle médiumokat (újság, telefon, távirat, jegyzetfüzet) vesz igénybe. Ez a medi(atiz)áció pedig végeredményben a regény struktúráját „fenyegeti”. Ugyanakkor azonosíthatók olyan eljárások – ide tartozik például a regény végi nagyjelenet a bűnösök leleplezésével –, amelyek többé-kevésbé hagyományos módon biztosítják a regény globális olvashatóságát, amennyiben fény derül az igazságra, s ez utóbbi történetbe foglalható.⁵

Közvetítések

Közvetett módon ugyan, de már a cím is jelzi a mediáció problémáját. Ugyanis a sárga kutya maga is mediátor, a történet különféle szereplői között közlekedik: jelenléte egyesek számára riasztó, sőt félelemkeltő, ugyanakkor – ahogyan erre az olvasó a történet egy pontján ráébred – Emma, a corcarneau-i hotel felszolgálója számára a kutya jelként funkcionál: általa érti meg, hogy jegyese, Léon a közelben van. Ráadásul a történet végén az olvasó azt is megtudja, hogy a kutya egy ponton valóban közvetítő szerepet játszott a bűnös és az ártatlanul vádolt szereplő, Léon

között: „Így [Michoux doktor] azt gondolja ki, hogy majd elbújik egy ajtó mögött, a folyosón, miután a kutya nyakára kötötte egy zsineggel a levelet, és eljuttatta áldozatainak...”⁶ Maigret számára a történetből lassan eltűnő állat lesz az egyik kulcsfigura: a vele való azonosulás, a szereplők között a kutya által megteremtett viszonyok nyomon követése teszi lehetővé számára az események felgöngyölítését – a kutya szerepe azt jelzi, hogy a nyomozó nem ragadhat meg a dolgok materialitásánál: nem csak látni kell az eseményeket, hanem olvasni is azokat (mielőtt ő maga nem válik az „igaz” történet tulajdonképpeni írójává).

Az elbeszélés az első jelenettől kezdve mediatizálja az eseményeket. Az olvasó az első két oldal olvasása során úgy gondolhatja, hogy a diszkrét, harmadik személyű elbeszélés magát az eseményt, a gyilkossági kísérletet ragadja meg. A kezdő szekvencia lezárása azonban némileg meglepő módon világossá teszi számára, hogy az, amit olvasott, nem más, mint egy tanúvallomás: „Csak ekkor támadt olyan érzésem, hogy történt valami!» – vallotta később a vámos a nyomozás során” (8.) Tanúvallomásról, tehát a nyomozás fázisának egyik kezdő lépéséről van szó, és nem magáról az eseményről. Néhány oldallal később kiderül, hogy nem egyszerűen, hanem többszörös mediációról van szó: „Maigret csak másnap tudta összegezni magának, úgy-ahogy, a lezajlott eseményeket.” (11.) Vagyis mindaz, amit az olvasó eddig olvasott, nem más, mint a nyomozás addigi állásáról valaki(k) által *megírt* vagy Maigret számára elmondott összefoglalás, amelynek a vámos tanúvallomása csupán egy részét képezi. A többszörös közvetítettség arra mutat rá, hogy az eseményekhez, jelen esetben a bűntényhez való közvetlen hozzáférés lehetősége csupán illúzió, noha az elbeszélés – vagy legalábbis annak kezdő szekvenciája – részben fenntartja ezt az illúziót. A bűntény jelenete tehát egyre távolabb kerül az olvasótól, nem létezik másképp, mint a róla alkotott – szükségyszerűen hiányos és egyre szaporodó – elbeszélések formájában. A nyomozók – s az ő pozíciójukat elfoglaló olvasó – számára ebben a világban minden homályos, ráadásul Maigret kezdeti viselkedése – úgy tűnik, mintha meg sem próbálna világosságot teremteni – csak megerősíti ezt az érzést.⁷ A regény elején konstatálható többszörös közvetítettség végeredményben az elbeszélés lehetőségeinek kérdését veti fel.

Azok számára, akik otthonosan mozognak a Maigret-regények univerzumában, furcsa lehet az a tény, hogy a felügyelő a nyomozás során maga is jegyzeteket készít. Ez a közvetítettség egy következő módját jelenti. Ráadásul a szöveg meg is „duplázza” a jegyzeteket, hiszen nemcsak Maigret, hanem fiatal kollégája, Leroy is ilyen formában összegzi a nyomozás addigi eredményét. A jegyzetfüzetek materiális aspektusának is jelentősége van, hiszen mindkettő jelzi a nyomozó és a nyomozás stílusát: „Maigret jegyzetfüzete egy tízgarasos, kockás, viaszosvászon fedelű notesz volt. Leroy felügyelőé kivehető lapú, acélvázaz jegyzetömb.” (41.) Addig, amíg Maigret jegyzetei a három helyi notabilitás (akik, mint a történet végén kiderül, nem mások, mint a bűnösök) múltját és jellemvonásait térképezik fel, s ily módon felkeltik a fiatal kolléga csodálkozását, addig ez utóbbi jegyzeteit a különböző bűnügyek strukturálják, valamint hipotéziseket, kérdéseket fogalmaz meg és feladatokat jelöl ki. A teljes terjedelmükben közölt jegyzetek megtörik a szöveg tipográfiáját, ugyanakkor összefoglalják a legfontosabb információkat, s így hozzájárulhatnak az olvasó értelmező munkájához. Azonban fejtörést is okozhatnak számá-

ra, hiszen kétféle csoportosításról, kétféle rendről, s végeredményben kétféle filozófiáról van szó.⁸ A nyolcadik fejezetben Maigret a polgármesternél tett látogatása során ismét előveszi a jegyzetfüzetét, és végigfut az ügyeken. Maigret monológjában a dőlt betűvel szedett szakaszok származnak a jegyzetéből, s így az olvasó számára az is kiderül, hogy a felügyelő a kronológia szempontjából is feljegyezte a történéseket. A szöveg kicsinyítő tükröként is felfogható szekvencia oly módon foglalja össze és rendszerezi az olvasó számára az adatokat, hogy egyúttal új fejtörőt kínál számára. Maigret ugyanis egy rejtélyes, de mindig jelenlévő X-ről beszél: egy ügy során számtalan gyanúsított azonosítható, de számuk sohasem elégséges, mindig van *még valaki*, bárki: „Mert azt elismeri, remélem, polgármester úr is, hogy mindenki a városban, főként aki ismeri az ügy főszereplőit, és különösképpen aki az Amiral kávézóba jár, mindenki lehetne ez az X. Még ön is...” (98.)

A jegyzetek tehát többféle funkciót töltenek be: jelzik a nyomozás – s ezzel párhuzamosan az olvasás – folyamatát, ugyanakkor írások is, vagy legalábbis vázlatok: a nyomozó ily módon kilép a szereplők közül, narrátorrá válik. Olyan vázlatok ezek, amelyek arra szolgálnak, hogy a leleplezés pillanatában a nyomozó elmesélhesse, *megírhatta* az igazságot.

A nyomozást végzők nem kerülhetik meg a telefon és a távíró használatát sem. A kisváros egy zárt világ, Maigret itt idegen, nem érintett az ügyekben, s e tekintetben hasonlít a klasszikus detektívtörténetekben megjelenő nyomozókhoz. A két távolsági kommunikációt biztosító technikai eszköz teszi lehetővé a *máshol* (elsősorban Párizssal) való érintkezést. A polgármester is sokáig láthatatlan, csak telefonon beszél Maigret-vel, a párizsi újságírók szintén telefonon keresztül jelzik érkezésüket, majd pedig ezen keresztül tartják a kapcsolatot szerkesztőségükkel. A távíró hasonló funkciót tölt be: táviratban értesítik Maigre-t arról, hogy az egyik gyanúsítottat Párizsban látták. E technikai eszközök sorában meg kell említeni a belinográfot is, amelynek segítségével a Concarneau-ban rögzített ujjlenyomatokat Párizsba lehet küldeni.

A telekommunikációs eszközök magától értetődő használata jelzi egyfelől a megváltozott életmódot, szokásokat⁹: a gyorsaság nemcsak az interperszonális kommunikáció szempontjából, hanem a nyomozás sikeressége – és, mint majd látni fogjuk, az újságírók esetében a hírek továbbítása – miatt is fontos. Másfelől pedig azt sem felejtethetjük el, hogy ezek a telekommunikációs eszközök egy többszintű (nemzetközi és állami) ellenőrzési rendszerbe is illeszkednek, amelynek része a bűnüldözés is. A telekommunikációs eszközök által közvetített információ a büntető instancia folyamatos jelenlétét is jelzi (a nyomozóknak köszönhetően egyszerre van *helyben*, illetve *máshol* vagy *mindenhol*), Maigret pedig viszonylag rövid idő alatt képes ellenőrizni feltevései helyességét vagy helytelenségét.¹⁰

Addig, amíg az elbeszélés által reprodukált személyes jegyzetek épp e reprodukció miatt játszanak késleltető szerepet, s lassítják annak menetét, addig a gyorsaságot biztosító telekommunikációs eszközök használata a végső igazság kijelentésének egyik legfontosabb mediális összetevőjeként értelmezhető, s egyúttal lehetőséget biztosítanak az elbeszélés ritmusának gyorsítására is.

A tömegmédiák között az újság játszik több szinten is fontos szerepet. Már a történet kezdetén jelen van egy újságíró: Servières azon notabilitások egyike, akik

estéiket az Amiral kávéházban töltik. A gyilkossági kísérlet után ő is jegyzeteket készít, hipotéziseket fogalmaz meg. Újságíróként ő önti formába az eseményeket, a városlakók pedig tisztában vannak ennek jelentőségével: „Egy pizsamás férfi, aki csak úgy magára kapta a felöltőjét, odaveti feleségének: – Menjünk! Semmi látnivaló nincs már. A többit majd holnap elolvassuk az újságban. Servières itt van...” (11.) Servières maga is részese a drámának, így taktikájának legfontosabb eleme, hogy elhitesse: narrátorrá válva meggyőzhet mindenkit arról, hogy ő nem részese az eseményeknek.

Servières a dráma másnapján meg is jelenteti cikkét – olyan napihírről van szó, amellyel a detektívregény mint műfaj megjelenése óta folyamatos dialógusban áll. A cikk azonban, amelyet az elbeszélés teljes terjedelmében közöl – s ily módon (akárcsak a többi dokumentum esetében) megőrzi annak idegen voltát (mástól, máshonnan és más időből származik) – nemcsak retrospektív, hanem prospektív elbeszélés: nem csupán arról beszél, ami megtörtént, hanem arról is, ami be fog következni: az újságíró eltűnéséről, aki ily módon tulajdonképpen arra tesz kísérletet, hogy *kiírja* magát a bűnügy történetéből. Létrehozza tehát a következő bűntényt, amiről aztán később a többiek számára is bebizonyosodik, hogy nem történt meg: mivel a férfit észreveszik Párizsban, így az minden igyekezete ellenére *visszairódik* a történetbe. Továbbá: Servières és társai tisztában vannak a sajtó nyújtotta lehetőségekkel: a cikk jó napihírként lehetővé teszi, hogy a figyelmet a kutyára, és rajta keresztül annak gazdájára, a titokzatos idegenre irányítsák (Léon az ő áldozatuk, aki börtönből való szabadulása után bosszút akar állni). A cikk mint performatív aktus egyfelől félelmet kelt a lakosság körében, másfelől – és ezzel összefüggésben – azt is el szeretné érni, hogy a kollektív hisztéria az idegen megöléséhez vezessen. A napihír tehát másképpen, más célok érdekében közvetíti az eseményeket, az elbeszélés azonban ismételt összefoglalást ajánl fel az olvasó számára. A kitűzött cél egy részét a cikk eléri, hiszen visszhangot kelt: „A *Bresti Fényszóró* cikke csak a kezdet volt. A szóbeszéd már hosszú ideje túltett az újság-cikken.” (38.)

Servières mint újságíró szakmája természeténél fogva nyomoz, s ezt teszik a városba érkező párizsi újságírók is, akik a nagy nemzeti napilapokat képviselik. Az olvasónak tehát joggal lehet az az érzése, hogy a szöveget előzőnlük a különféle státuszú, önjelölt vagy hivatásos nyomozók. Ettől a pillanattól kezdve a kisvárosi események mediatizáltsága nemzeti szintűvé válik, a városra mint látványra irányul az ország tekintete, a riporterek fényképezéssel érkeznek, a városlakók számára saját életük megkettőződik: annak egyszerre játszóí és nézői.¹¹ Megindul a versenyfutás az információért, s ez még tovább nehezíti az olvasó munkáját. Az újságírók – nem véletlen, hogy a *Le Journal* és a *Le Petit Parisien*, tehát a legnagyobb példányszámú párizsi lapok¹² munkatársairól van szó – a hivatásos nyomozók konkurensei lesznek. A regény negyedik fejezetében a *Le Petit Parisien* újságírója Párizsba telefonál, hogy egy új gyilkosság híret jelentse, s e gesztussal egyúttal már *írja* is a cikket. Ami az olvasó számára meglepő, hogy erről az eseményről még maga Maigret sem tud, az esemény pedig azon nyomban mediatizálttá válik.

A detektívregény logikája szerint a túl sok nyomozó akadályozza a nyomozás sikerességét. A nyomozók hadának színre léptetése azonban illeszkedik az infor-

mációk szétosztásának ökonómiájába. Minden új esemény a kisvárosban sebtében kiépült médiadiszpozitív hatékony működésének következtében megírt, lefotózott információként létezik (ez teszi egyáltalán eseménnyé), amely rendkívüli gyorsasággal közlekedik a társadalmi térben, s azonnal megszületnek a hozzá fűzött kommentárok is. A szereplői, s ezzel párhuzamosan az olvasói tisztánlátás nehézségekre ütközik, a gyors, egymást gerjesztő történések tartóssá teszik a pánikhangulatot.

Ezt az "anarchiát", a történetek (és ezzel együtt a narrátorok) burjánzását kell tehát kontrollálnia az elbeszélésnek.

Egyértelműség

A kontroll garanciája természetesen nem lehet más, mint a főszereplő, a nyomozást vezető Maigret: ő válik az információ ellenőrzésének legvégső instanciájává. Ez azt jelenti, hogy megpróbálja kordában tartani az újságírók tevékenységét, s ily módon a kisvárosi kibernetikus tér¹³ ura lesz. Egyfelől szabályozza a lehetséges történetek cirkulációját, hogy ily módon megfelelő keretek közé szorítsa az újságírók s végső soron a lakosság képzeletét. Másfelől pedig az újságíróknak címzett felszólítással: „Semmi következtetés idő előtt! És főként ne szűrjenek le semmit...” (79.) megiltja minden olyan nyomozási módszer gyakorlását, amely nem egyeztethető össze a sajátjával. Ennek következtében ő lesz az egyetlen, aki hozzáférkőzhet az igazsághoz. Az újságírók nem tehetnek mást, mint hogy a felügyelő munkáját közvetítik, Maigret ráadásul az újságokon keresztül adja mindenki tudtára, hogy a megoldás birtokában van, s azt hamarosan, éppen az újságok közreműködésével teszi közhírré: „A legújabb hírek szerint Maigret felügyelő úgy véli, hogy a holnapi nappal megoldódik a rejtély.” (105.) A mediatizáltság nem megkerülhető, de a közvetítettség módjait egyre inkább a felügyelő szabályozza.¹⁴

A klasszikus detektívregénynek más módokon is biztosítania kell az olvashatóságot. Az információ kezdeti felhalmozása a reprezentáció tisztaságát fenyegeti. A végkifejletben azonban az olvasónak választ kell kapnia arra az egyszerű kérdésre, hogy ki a gyilkos. A detektívregény több lehetőség közül választhat, hogy az olvasó számára világossá váljék a múlt és a jelen közti viszony.

Maigret módszertelenséget imitáló „módszere”, a történetben betöltött egyre fontosabb szerepe, valamint az a tény, hogy az igazság egyetlen letéteményesévé válik azáltal, hogy ő hozza létre a végső, egyedül érvényes elbeszélést, összekapcsolódnak. Maigret ugyanis excentrikus, többféle értelemben is: módszere miatt furcsa, bizarr figurának tűnik a többiek szemében, ugyanakkor azáltal, hogy narrátorrá képes válni, a történeten kívüli pozícióba kerül.

Az egyértelműsítés következő lehetősége a végkifejletben található jelenet, amely során – Agatha Christie regényeihez hasonlóan – a nyomozó koherens történetté gyúrja össze az addig szétszórt elemeket, és leleplezi a bűnös(öke)t. A Maigret-történetek viszonylag ritkán folyamodnak ehhez az eljáráshoz, az első sorozat 1931 és 1934 között megjelent regényeinek némelyikében találunk ehhez hasonlót. A szintén ebben az időben megjelent *Saint-Fiacre-ügy* című regényben ez a némileg mesterkéltnek ható elem azért érdekes, mert az áldozat fia által szerve-

zett vacsora, amelyen minden gyanúsított ott van, meglehetősen teátrális, az ehhez hasonló jelenetek paródiájaként is hat, ráadásul a leleplezés folyamatát a fiatal gróf irányítja, Maigret gyakorlatilag semmilyen szerepet sem játszik. *A sárga kutyában* a leleplezés jelenete meglehetősen nagy helyet, a két utolsó fejezetet foglalja el, a regény által alkalmazott megoldás azonban nem egy tekintetben meglepő. Az esemény szereplői ugyanis a városi börtön egy cellájában gyűlnek össze, ahová Maigret biztonsági okok miatt elzárta a később bűnösnek bizonyuló Michoux-t – mivel sejtetően tudta, hogy ő az egyik elkövető, bizonyos értelemben megelőlegezte a következményeket. Mint minden hasonló esetben, itt is a bűntény újrajátszásáról van szó, az erőszakos események felidézésével állítható helyre a rend. Fontos azonban, hogy mely szereplők kaphatnak szót: az egyik fejezetben az ártatlanul vádolt gyanúsított által elmondott történet világítja meg a távoli múlt eseményeit, s az, hogy Maigret narrátorrá, mit több, a történet végleges verziójának egyik *írójává* lépteti elő, kiemeli őt a történetből (s vele együtt Emmát, a szolgálólányt is, aki ugyan apróbb bűnt követett el, de Maigret elengedi, és nem foglalja bele az általa elmondott történetbe). Majd pedig ő maga rendezi logikus láncba a *concarneau-i* ügyeket: nemcsak a bűnügy, hanem a nyomozás történetét is újrafogalmazza (s mint láttuk, mindezt a jegyző *leírja*) – ily módon az igazság egyfajta történeten kívüli pozícióba kerül.

Az elbeszélés egyéb eljárásait is érdemes számba venni. A Maigret-regények narrátora egyes szám harmadik személyben megnyilatkozó, a történethez képest külső pozícióban található elbeszélő. A diszkrét elbeszélő nem tölti be a kommentáló funkciót, de tőle függ az elbeszélés elrendezése, illetve a fokalizáció lehetőségeivel való játék. A fentiekből kitűnhetett, hogy a fokalizáció alanya leggyakrabban a felügyelő, az olvasó az ő tekintetén keresztül látja a többieket. Simenon regényei ezen poétikai jellegzetességek miatt is beilleszthetők a realista-naturalista regény tradíciójába, továbbá az olvashatóságra, a transzparenciára való törekvés igénye és problémája is megközelíthető e hagyomány felől. Ugyanakkor – ahogyan azt láttuk – az elbeszélés saját és a műfaji hagyomány keretei között számot vet a modernitás egyik problémájával, a reprezentáció krízisével: a regény azt a tapasztalatot teszi hozzáférhetővé, hogy semmi sem létezik közvetítettség nélkül – ennek emblémája a bűntény maga, amely sohasem férhető hozzá közvetlenül, csak a nyomozás „re-konstruálhatja”, hozhatja (újra) létre azt, ami őt magát is lehetővé teszi. Ez magyarázhatja azt is, hogy – mintegy erre való visszahatásként, a transzparencia (illúziójának) fenntartásáért – miért foglal el olyan nagy helyet a regényben a leleplezés nagyjelenete.

Egy műfaj amamnézise

Az újságírók szerepe azonban máshogy is értelmezhető. A rendőrfelügyelő és a riporterek együttes jelenléte két műfaj versenyét is jelenti. A kezdő sorokban is említettük, hogy a regénytípus egyfelől a folytatásos regénnyel, másfelől pedig az 1860-as években megjelenő olcsó sajtóban olvasható bűnügyi hírekkel szoros interakcióban alakul. Émile Gaboriau, az első detektívregények írója a *Le Petit Journal* újságírója is, a *La Presse*, majd a *Le Petit Journal* s később pedig a *Le Jour-*

nal a sajtó, az újságírás változásainak egy-egy szakaszát jelentik. A bűnügyekről szóló híradás azt feltételezi, hogy az újságíró maga is nyomoz. Dominique Kalifa kiváló elemzése¹⁵ arra hívja fel a figyelmet, hogy az újságírók egyenesen a modern kor hőseinek tekinthetők. A demokratikus társadalmakban az igazságok konszenzuális módon, tárgyalások útján születnek meg, s ebben a folyamatban az újságírók kardinális szerepet játszanak. Önreprezentációik, illetve a szakmájukról forgalomban lévő reprezentációk sokáig előnyösebb és elfogadottabb képet sugalltak, mint a rendőrökéi. Gaston Leroux visszatérő főhőse, Rouletabille szintén újságíró, akit a szakmájában elsajátított fogások és gyakorlatok tesznek jó nyomozóvá.

Ebben az értelemben a regényben a nyomozók és az újságírók közti konkurencia, az információ utáni hajszja a műfaj születésének folyamatát is eljuttatja, a Maigret kezében összpontosuló hatalom pedig egyszerre jelzi egy típus, a rendőrfelügyelő és egy módszer (Semmi következtetés idő előtt! És főként ne szűrjenek le semmit...) egyre nagyobb erejét, egy sorozat, a Maigret-regények irodalmi mezőbeli térfoglalását, s ezzel párhuzamosan egy műfaj megtalált identitását.

JEGYZETEK

1. Ez a tanulmány egy korábbi íráson alapul (*Média-ti(sai)ons, les méthodes d'investigation et les médias dans Le chien jaune de Simenon, in "prismes irisés", textes recueillis sur les littératures classiques et modernes pour Olga Penke*, Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó, Szeged, 2006, 425–433). A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta.

2. A híres detektívregény-írók, Boileau és Narcejac szerint hiba, ha a Maigret-regényeket a detektívregény kategóriájába soroljuk: „[Simenon] mindig az emberivel helyettesíti a csodást vagy a fantasztikust. Ezért nem sorolhatjuk őt a detektívregény-írók közé. Csak egy félreértésnek köszönhető, hogy Maigret-t az egyik legnagyobb detektívnek tekintjük. Maigret Balzac-ból ered, nem Poe-ból.” *Le roman policier d'Edgar Poe à la Série Noire*, in Boileau-Narcejac, *Quarante ans de suspense*, éd. établie par Francis Lacassin, Paris, Laffont, 1988, vol. I, 1122–1226, 1184.

3. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 78.

4. U.o.

5. A többé-kevésbé megnyugtató végkifejlet egyúttal azt is jelenti, hogy a regény engedelmeskedik a műfaj fogyasztását meghatározó kulturális és gazdasági logikának. A végkifejlet a következő történet olvasására ösztönöz, hozzájárul tehát a sorozat felállításához, amely a termelés és a fogyasztás szintjét egyaránt szabályozza.

6. Georges Simenon, *A sárga kutya*, in *A sárga kutya*, Budapest, Európa, 1974, 5–138, 129. Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

7. Maigret kezdeti passzivitása többféleképpen értelmezhető: egyfelől része a beleézésen alapuló módszernek (hiszen a többiekkel való azonosulás folyamata időt igényel), másfelől – és egy másik szinten – az olvasót még jobban összezavaró késleltetés.

8. A történet végkifejletében két olyan szereplő is van, aki jegyzeteket készít. Mivel ez esetben hivatalos eljárásról van szó, a jegyzőnek minden elhangzott szót le kell jegyeznie, de rajta kívül még az első számú bűnös, Michoux doktor is készít jegyzeteket, amelyeket a per során akár felhasználni.

9. A személyközi kommunikáció más formáira is találunk példát a regényben: Emma, a szolgáló a barátjától képeslapokat, Léontól pedig leveleket kap. Maigret a lány szobájában talál rá a dokumentumokra és néhány tárgyra, csak ezek alapján képes elképzelni a lány múltját. A század elejétől nagy divatnak örvendő képeslapok a barátját jelenlétének illúzióját kínálják fel, a cannes-i szálloda látványa pedig egy másik, elképzelt élet lehetőségét csillantja fel.

10. Mindez egy apró, bár nem jelentéktelen médiakulturális adalék is erősítheti: a regényből úgy tűnik, hogy a rendőrség ekkor már alkalmazza a fentebb emlegetett belinográfot, míg a sajtó csak az 1930-as évek elejétől kezdve, tehát – úgy tűnik –, némi késéssel használja képek továbbítására. A belinográf jelentőségéhez lásd: Christian Delporte, *L'américanisation de la presse? Éclairages sur un*

débat français et européen (1880–1930), in *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860–1930)*, Paris, PUF, 2006, 209–222, 220.

11. A hotel és Servières autója látványossággá válnak: „Az Amiral kávézó már úgy festett délutánra kis tengerzöld ablakaival, mint a Növénykert egyik üvegháza, amely előtt az ünneplőbe öltözött kíváncsi nézelődők vonulnak. És Maigret-ék látták, hogy később a kikötő felé veszik útjukat, ahol Servières két rendőr őrizte kocsija szolgáltatva a másik látványosságot.” (42.) Éppen ezért nem meglepő, hogy a látvánnyá váló események megidézik a film médiumát: „De az egész kép annyira bizonytalan és elmosódott volt, mint egy film, amely tovább pereg, mikor már a teremben felgyulladnak a lámpák. És hiányzott még valami: A zajok, a hangok... / És a jelenet folytatódott, mint a filmen, de hang nélkül.” (84.)

12. A század első évtizedeiben a "négy nagy", a *Le Petit Journal*, a *Le Petit Parisien*, a *Le Matin* és a *Le Journal* osztoznak a nemzeti piacon, mind a négy milliós példányszám körül vagy afölött van, és a 19. század hatvanas éveiben a *Le Petit Journal* által bevezetett modell szerint működnek: a politikai semlegesség mellett a szenzációs napihírek dominanciája jellemzi őket.

13. A fogalmat Philippe Hamon nyomán használom, ld. Philippe Hamon, *Du savoir dans le texte, Revue des sciences humaines*, 1975, 489–499.

14. Maigret egy helyi rendőrrel folytatott beszélgetés során tudomást szerez arról, hogy kit érdekelnek egyáltalán az események. „A kisembereket, munkásokat, halászokat nem izgatja túlságosan az eset.” (63.), ugyanakkor a polgárság és a kereskedők „akik szívesen dörzsölöznek az Amiral törzsvendégeihez” (64.), követik az események alakulását. Érdekes tehát, hogy a kisemberek kritikus, szinte ironikus távolságból követik a történéseket. Ez a tény a maga módján jelezheti, hogy a napihírek fogyasztása korántsem mentes a távolságtartástól (s éppen az az osztály – a tömegként felfogott alsóbb néprétegek – tart leginkább távolságot, amelytől ezt a legkevésbé váránk – ha a Frankfurti Iskola előfeltevései felől közelítjük meg a kérdést), és meglehetősen differenciált elsajátítási folyamatról van szó.

15. Dominique Kalifa, *L'encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, különösen a harmadik fejezet, *Portrait du reporter en héros*, 82–104.

L. VARGA PÉTER

„...játszik minden, ami él”

A TOLSZTOJ-NARRATÍVA FELSZÁMOLÁSA PELEVIN T.-JÉBEN

Lev Nyikolajevics Tolsztoj születésének 181., halálának 99. évfordulójára – vagyis nagyjából a századikra – jelent meg Viktor Pelevin orosz író grandiózus regénye, a *T*. A címben szereplő betű (az eredetiben kicsivel) a nagy hatású elődre utal, ő Pelevin munkájának hőse, és bár számos életrajzi utalás található a műben, Tolsztoj figurája minden ízében ki van szolgáltatva a szöveg kaotikusan változó, önmagát folyamatosan át- és felülíró világának, amiben a hős emlékezetét vesztve próbál kiigazodni. Pelevin – aki köré a recepció tanúsága szerint szintén egyfajta mítosz épült, életét és munkásságát pedig nem ritkán kultikus beszéd övezi – a Tolsztoj-mítosz fölfoghatatlanságának lényegére tapint, mely vélhetően nem merül ki az orosz írónagyság élete történetének, valamint munkái kiválóságának összefonódásában. Sőt, a regény alapján alkalmasint éppen abban állna a lényege, hogy rámutasson: nem létezik élettörténet. Vagy ha létezik is, nem férhető hozzá biztonsággal, mert akár az álom, abban a pillanatban elillan, amint az emlékezet bizonyosat próbál állítani felőle – azaz elbeszéléssé igyekszik változtatni azt. Mindezek kon-