

nem mesterségbeli fogásokkal kápráztatja el olvasóit, hanem a stilizált eszköztelenség nyelvével, azaz, ha szabad így mondani, a társadalmi, testi és lelki nincstelenség témájának megfelelő *epikai nincstelenséggel* rázza meg őket.

Az olvasói minőségében megrázott ember pedig nem tud nem arra gondolni, nem tud nem arra következtetni, hogy az evilági létezés lényege – tetszik, nem tetszik, látszik, nem látszik – éppenhogy a nincstelenség. Még akkor is, ha legtöbbször megfosztva érzi magát a nincstelenség tapasztalatától. Borbély Szilárd könyve viszont ebben erős, ebben dúskál: a nincstelenségben. (*Kalligram*)

BAZSÁNYI SÁNDOR

A metafizikai utas sóvárgása

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ: MEGY A VILÁG

„El kell innen menni, mert ez nem az a hely, ahol lenni lehet, és ahol maradni érdemes, mert ez az a hely, ahonnan elviselhetetlen, kibírhatatlan, hideg, szomorú, kietlen és halálos súlya miatt menekülni kell, fogni a bőröndöt” (9.) – ezekkel a súlyos szavakkal indít Krasznahorkai László legújabb elbeszélésgyűjteménye, a *Megy a világ*. Mielőtt egy gyors allegorézisben jelenünk elvándorlási lázával azonosítanánk az itt megfogalmazódó menekülési kényszert, a kötetnyitó *Bolyongás állva* folytatásából persze kiviláglik, hogy a távozás vágya nem valamiféle gazdasági tényezőkhöz kötődő rossz közérzettel hozható összefüggésbe, ennél sokkal kevésbé aktualizálható, metafizikai téttel bír. Az esszé és a parabola határára egyensúlyozó szöveg egyetlen szereplője az ember, „az ember ezen a mocsaras, aggasztóan sötét pontján a térnek”, aki, miközben újra és újra bejárja az egész földet, s egyre inkább elveszti személyisége kontúrjait, ugyanott áll, „egyszerre két jó irányba gúzsba kötve.” (14.) A *Bolyongás állva* tehát, ahogy azt a címében rejlő oximoron is érzékelteti, ellentétes minőségek, fogalmi rendszerek egymásba fordítása révén szerveződik: így ér össze benne az örökös mozgás és az egy helyben állás, avagy az otthonosság és a szomorú idegenség érzete. A bináris oppozíciókon nyugvó logika kimozdítása, akárcsak a bűnhődés jelentésrétegének lehántása a bolygó zsidó toposzáról, avagy a leírás nyomán megelevenedő útvonalakat, s a szöveg narratív megalkotottságát egyaránt jellemző körköröség, olyan sajátosságok, melyek a kötetben aztán még számos alkalommal előtérbe kerülnek.

Az, hogy az első mű ilyen meggyőző erővel vezet be a *Megy a világ* szöveg-univerzumába, csak egy jele a kötetkompozíció ötletességének és átgondoltságának. A legelső lapon ugyanis egyetlen betű szerepel – Ó –, hogy aztán a három cikluscímmel (*I. Beszél, II. Elbeszél, III. Elköszön*) összeolvasva olyan személyes névmásként lepleződjön le, mely valamiféle fölérendelt elbeszélői perspektívát jelez, egy olyan, a szövegek együttesében megteremtődő elbeszélőt, akihez arcot, alakot rendelni nem könnyű – talán a hangja az, amely felismerhető. A „beszél”- „elbeszél” felosztásnak megfelelően az első egység elsősorban rövidebb, reflexiós

szövegeket tartalmaz, az itt megfogalmazódott kérdések, állítások és jövendölések számára pedig (ahogy azt már több kritikus is megállapította) a narratív forma nyújt egy másféle artikulációs közeget a második részben.

Az első rész legsikerültebb darabjai sem a gondolatmenet radikálisan újszerű, heurisztikus következtetésekkel szolgáló volta miatt lebilincselőek, vonzerejük sokkal inkább abban rejlik, hogy rendkívül érzékletesen megmunkált mondatokban, figyelemre méltó összetettséggel rajzolódik ki bennük a kortárs bölcséleti gondolkodás meghatározó belátásai. Azaz, a szövegek a bennük feltáruló értelemalakzat gyors beazonosítása helyett a mondás milyensége felett való elidőzésre hívnak fel. Ez történik például a *Nem a herakleitoszi úton*ban, mely az emlékezet leegyszerűsítő, a valós áttekinthetetlen bonyolultságának helyébe egy képet állító működését taglalja, vagy a *Milyen szépben*, mely az „emberi szemlélet varázslatosan szűk teréről” vall – arról a *Felejteti akarban* is felszínre jutó meggyőződésről, hogy képtelenek vagyunk az antropomorf léptéket meghaladva szemlélni a világot, sőt, „nem bírunk *saját magunkon kívül* beszélni semmiről sem” (21.). Így az „Ő” elkészítése az utolsó oldalon az egyetlen lehetséges megoldásként, az ön maga körül forgó beszéd teréből való kilépésként olvasható. A szubjektum és a világ, a szubjektum és a tapasztalás viszonya körül gyűrűző elmélkedések tehát igen pontosan jelölik ki a rájuk következő szövegek egy-egy lehetséges értelmezési keretét. Többek közt ennek a gondolati összehangoltságnak az érdeme, hogy a *Megy a világ* darabjai egy igencsak összetartó kötetkompozíciót alkotnak, de meg kell jegyeznünk azt is, hogy az esszéyszerű írások érvvezetése nem mindig bizonyul következetesnek. Az emlékek szükségszerűen idealizáló természetével számot vető *Nem a herakleitoszi úton* távlatából például különösen ironikusnak tűnik az, hogy a 9/11-et egy „új nagy világkorszak” kezdeteként aposztrofáló *Megy a világ előre* pesszimizmusa egyértelmű nosztalgiával párosul: a nyelv „tehetetlenségét” felpanaszoló sorokban feldereng annak régvolt tökéletessége is („milyen gyönyörű is volt, milyen hajlékony”, 29.). Nem törí meg a kötetépítkezés ívét, mégis enyhe csalódottságot okoz, hogy a kötetből körülbelül ötven oldalt az 1993-as *A Théseus-általános* tesz ki – a rajta végzett apró változtatások nem bírnak olyan jelentésmódosító erővel, mely különösebben indokolná ismételt megjelenítését a frissebb írások között. (Még kevésbé érhető, hogy miért került be a fikciós elbeszélések közé a *Fehér György Molnár Henrikje* című visszaemlékezés, mely a 2002-ben elhunyt filmrendező egyik megrázó dokumentumfilmjével foglalkozik).

A cikluscímek mindenesetre azért is megvilágító erejűek, mert a „beszéltség” olyan sajátosság, mely többszörösen összeköti a narratív és a reflexiós szövegeket. Az első ciklus számos pontján uralkodóvá válik az az emelkedett, kinyilatkoztatás-szerű retorika, mely – ízléstől, beállítódástól sem függetlenül – egyesek számára olyannyira vonzóvá, mások számára inkább idegenné teszi Krasznahorkai próza-nyelvét. Egyfajta rétori szerepmintázat körvonalazódik tehát az esszé műfaji hagyományaitól távolabb eső megszólalásmódban (nem véletlen, hogy *A Théseus-általános* a fikció szerint előadáásszövegek sorozatából áll), mely esetenként profetikusan jegyekkel is kiegészül. Az (el)beszélő olykor ugyanis a jövőre vonatkozó, érzékszervi metaforákkal megnevezett tudás letéteményesévé válik – Yeats *A második eljövetele*t is felidéző *Megy a világ*ban mintegy meghallja az apokaliptikus

rettenet elszabadulását („egyszeriben megütötte a fületem valami súrló zaj”, 30.), az elköszönéséből pedig megtudhatjuk, képes „belenézni” abba, „ami jön”. Az elbeszélésekben ehhez képest azt láthatjuk, hogy sokszor egy-egy karakter válik rétorrá, vagy egész egyszerűen mániákus beszélővé. A cselekményszöveget terjedelmileg jócskán felülmúló megnyilatkozásaik ráadásul olyan speciális területek szókincsét hozzák mozgásba, mint a bankszakma vagy a természettudományok, s helyenként rettentően vontatottá válnak – olvasásuk során hasonló helyzetbe kényszerülünk, mint a barátja kollégájának végeérhetetlen szónoklatát értetlenül hallgató Ixi Fortinbras a *Bankárokb*an. Mintha azonban magukban a szövegekben is fellelhetőek lennének a rétori attitűdhöz való önironikus viszonyulás nyomai: a Gangesz vizének jelentőségét fejtegető, majd egy hirtelen fordulattal már pénzért kolduló kövér indiai, a Nyugati aluljárójában prédikáló hajléktalan és a sanghaji televízióban az univerzumból szavaló hang a fölérendelt elbeszélő, avagy „beszédmondó” figurációiként tűnnek fel.

A Krasznahorkaitól megszokott provokatív, korszerű korszerűtlenség jegyében az „Egész”, a „közép”, avagy a „lényeg” rokon értelmű fogalmi válnak kulcsfontosságúvá ezekben a szónoklatokban, s az őket előadó/meghallgató emberi alakok gyakran tragikomikus színezetű történetében. Ahogy az az *Akadályelmélet* pillepalcakját szorongató koldusának meglehetősen nehezen követhető monológjából kiderül, a lényeg, a „dolog” hozzáférhetetlensége elsősorban nyelvi problémaként tételeződik: „a szavakkal ez a helyzet, hogy tehetetlenek, mert mindig csak körbe-körbe, körbe a dolog körül” (256.). A nagy szovjet úrhajós titkát megszállottan kutató intézeti ápoló hasonlóan nyilatkozik az *Az a Gagarinban*: „elveszítjük a történetet magát [...] amikor megpróbáljuk elmondani ezt a lényegét, mikor megpróbáljuk előadni, megfogalmazni, bárhogy bárkinek a tudomására hozni a mi történetünknek a magját, általában nem nagyon sikerül, mert vagy maradunk, és hosszan taglaljuk az előzményeket, vagy a következmények részletezésében veszünk el” (237.). Ez a későmodernségben gyökeredző felismerés kétségtelenül alapjaiban határozza meg Krasznahorkai írásművészetét, ám a kötetet behálózó önreflexív utalások olykor már inkább sulykolnak, mint sugalmaznak: igazán izgalmassá akkor válnak, amikor közvetlen összefüggésbe hozhatóak a szövegműködéssel. Így például több elbeszélés azzal bonyolítja el az „előzmény” és a „következmény” sorrendiségén alapuló történetépítkezést, hogy körkörös narratív szerkezetükben a kettő egybeesik, a *Sátántangó*ból ismerős megoldással a zárlatban az első sorok ismétlődnek meg.

„Körbe-körbe” ráadásul nemcsak a szavak járnak, hanem a hosszabb-rövidebb vándorútra induló főhősök is. A jellegzetes Krasznahorkai-féle halmozásos hosszúmondatok a maguk érzéki sodrása révén az úton lét, a mozgásban lét testi tapasztalatából képesek valamit közvetíteni: „futottam most már, ahogy bírtam, szedtem a lábam az éjszakából hajnalba forduló hatalmas ég alatt, s nem is volt más a fejemben, csak hogy minden jó így” (*A sebességről*, 17.). Van azonban olyan elbeszélés is a kötetben, melyet nem a beszéd kiáradása jellemez, hanem kifejezetten a rövid és hosszú mondatok váltakozásával, a közjük beékelődő csönd alakzataival folytatott játék. Az *Egyszer a 381-esben* Pedro, a portugál munkás egy nap elmenekül a márványbánya poklából, hogy a 381-es úton végighaladva végül egy

félelmetes szépségű palotáromra bukkanjon. A történetmondás folyását meg-megakasztják a tipográfiai is elkülönített, elsősorban szabad függő beszédként olvasható mondatok – hol zavarodottságról, hol elragadtatottságról tanúskodó, néhány szavas kijelentések, a romok közt honoló némaságnak feltett kérdések –, azt a hatást dramatizálva, melyet az életébe hirtelen betörő fenséges megtapasztalása gyakorol az addig még álmodni is képtelen férfira.

Az utazás toposz igen rétegzett módon, változatos formákat öltve jelenik meg a művekben, melyek helyenként rájátszanak az életút ősi allegóriájára, olykor nyomon követhető bennük a keresztény antropológiát alapjaiban meghatározó vándor-, illetve zárandok lét jelképisége, továbbá sok szállal kötődnek a romantika transzcendens távlatokkal bíró utazásfogalmához is. A kötet első részében szereplő *Felejteti akar* komor helyzetjelentése szerint ugyan csak „az olcsó szeszek maradtak a hajdani metafizikus utas sóvárgásából az angyali birodalom felé” (20.), ám azt látjuk, hogy Krasznahorkai hősei megőrznek valamit ebből a sóvárgásból, még akkor is, ha elvágyódásuk esetenként ironikus megvilágításba kerül. Ilyesfajta szomjúság járja át például az égben járó szovjet hős rajongóját az *Az a Gagarinban*, aki végül úgy dönt, ha repülni nem tud, rábízza magát a gravitáció erejére (azaz kiugrik a hatodikról). Az Ukrajnában játszódó *Bankárokból* pedig azért támad félreértés két régi barát között, mert ami az egyik nézőpontjából nevetséges katasztrófaturizmusnak tűnik, az a másik számára „a Zóna” igéző-delejező erejének való engedelmesség. A kihalt szerpentinen, avagy a nagyvárosi nyüzsgésben elinduló figurák tulajdonképpen valamiféle egzisztenciális határhelyzetbe kerülnek. Ennek a tapasztalatnak a szubjektumot radikálisan átformáló hatalma felől bizonytalanságban hagy Pedro története (miután eszébe jut a bányában használt talicska fogantyújának tapintása, egyszerűen hazaindul), ám az nem kétséges, hogy a szépséggel való találkozásban hétköznapi berögzülései legalább néhány óra erejéig felfüggesztődnek. A *Nine Dragon Crossing* sanghaji éjszakában bolyongó szinkrontolmácsának kalandja viszont szabályszerű megvilágosodásban végződik, annak a banális, a férfi önértéke szempontjából mégis döntő belátásnak az elfogadásával, hogy a létnek értelmet és teljességet éppen végessége biztosít. A mű egy epifanikus pillanattal zárul, melyben a főhős repülőgéppel tart „a vakítóan ragyogó kék égen a remény felé, hogy meg fog halni” (125.). A halálba vezető út képzete több szinten is strukturálja a *Lefelé egy erdei utat*, melynek szerveződése – két, egymáshoz metonimikusan és metaforikusan egyaránt kapcsolódó pusztulás-esemény elbeszélésére, illetve a hozzájuk illeszkedő tanulságlevonásra tagolódik – a parabola olvasási alakzatát hívja elő (a kötetben nem először). A narratíva példázatos jellegéből adódik az is, hogy elhalványul az út hollétének jelentősége: „most mindegy, hogy Los Angelesből tizenöt vagy Kyotótól tizennyolc vagy Magyarországon Budapesttől húsz kilométerre északi irányban” (207.). Számos olyan írás található azonban *Megy a világban*, melyekben a tér jelentéslétesítő funkciója domborodik ki, azaz a cselekmény nem választható le a helyszínéről szolgáló földrajzi-építészeti környezetről.

Ide sorolható a már emlegetett *Nine Dragon Crossing*, melynek címe is arra az infernális helyre utat, ahol a részeg kábulatból felriadó szinkrontolmács találja magát: a gigantikus autópálya-csomópontban, melynek egymás felett átvélő sztrádái

egy tizenkét különféle irányba elágazó „ördögi szerkezetet” hoznak létre. Nem véletlen, hogy a férfi – aki többek között Schaffhausenről álmodozik, akárcsak a *Háború és háború* Korim Györgye – itt, a „Nine Dragon Crossing belső poklában” (118.) ébred rá arra, hogy „nincs a fejében semmi a világról” (114.). A pokol mellett egy másik mitikus tér képzete is rávetődik a buddhista hitvilág Kilenc Sárkányának lakóhelye felett megépülő fantasztikus kereszteződésre, ez pedig a modernség városszövegeinek egyik vezértrópusává avanszálódott labirintusé, mely itt a természeti és emberi jelenléte egyaránt eltörlő technológia uralmát jelöli. A körkörös szerkezetű *Csepp vízben* Varanasi, azaz Benáresz labirintusszerű utcarendszere viszont mintha éppen a legyűrhetetlen, kikerülhetetlen hagyományt testesítené meg: a feltehetőleg Európából érkező névtelen vándort, aki nem talál kiutat az ősi épületek sűrűjéből, szándéka ellenére mintegy elnyeli „a vágyott halál városa” (189.).

„[K]ifelé?! Varanasiból ki?!, De hát a lófaszt!, hisz Varanasi, az a világ” (204.) – az elbeszélés utolsó soraiban még inkább kitágul a város allegória hatóköre. A címben is felbukkanó „világ” a kötet egyik kulcsszava – a világban elfoglalható hely, s a benne való lét értelmének keresése az „akadályelméletét” hirdető hajléktalan szólamában nagyon is reflektált (szerinte a világot „az akadályok tartják egyben”, 257.), máshol egy-egy, a fentihez hasonló utalásban nyilvánul meg. A kozmikus börtön képzete helyett *Az egyszer a 381-esen* egy olyan világ létezéséről tesz tanúságot, melynek fogalma a fenséges és a transzcendens jelentésképzeteivel kapcsolódik össze: „És hiába állt az egész romokban, az épület a maga szótlan elhagyatottságában is érezte, hogy [...] még mindig tartozik valakihez, egy távoli világhoz, talán magához a mennyhez, vagy a még annál is távolibb Úrhoz” (136.). A palota tornácáról feltáruló békés panorama látványa sem kevésbé távoli és elérhetetlen („[i]llyen széles világ nincs”, 138.), s Pedro valójában már a legelején érzi, hogy „[s]emmi keresnivalója itt.” A szépség néma terébe betévedő férfi tehát hasonló helyzetben találja magát, mint a *Nine Dragon Crossing* pokoli zűrzavarába belekeveredő szinkrontolmács: „embernek ott nincs semmiféle keresnivalója” (118.), „Az egész túl nagy” (134.), a világ áttekinthetetlen összetettsége akár a szorongatóan félelmetes, akár a szorongatóan szép képében mutatkozik meg, saját idegenségére ébreszti rá az embert. Ahogy már az otthontalanságot a legotthonosabb érzésként felmutató *Bolyongás állványban* is felsejlik, a kötetben egyáltalán nem magától értetődő, hogy az ember része-e az őt körbevevő világnak. A keresztény teológiai hagyományra apelláló (korábban az *Este hat; néhány szabad megnyitásban* közölt) *Járás egy áldás nélküli térben* feltételezi ugyan egy másféle viszonyrendszer lehetőségét, ám egy különös rítusról beszámolva éppen ennek folytathatatlanságával szembesíti. „[A] szent iratok olvasásának vége, a megértés elmaradt” (259.), ezért az Ordinárius a kegyelemre érdemtelen gyülekezet nyilvánosságá előtt visszavonja az áldást templomáról. A tagadó nyelvhasználat hatáseffektusait felerősítő, emlékezetes szöveg olvasása során egy pillanatra sem téveszthető szem elől a liturgia szavait pontról pontra ellentétükre fordító beszéd („Vond vissza hát hajdani áldásod erről a vízről”, 265.) cselekvésjellege. Az pedig, ahogy az „Ő” elköszön az utolsó oldalon, mintha az egész kötetet végigvonuló apokaliptikus szemléletmód komor betetőzését nyújtaná: „Én itt hagynék mindent, a völgyeket, a dombokat, az ösvényeket és a szajkókat a kertből [...], mert

belenéztem abba, ami jön, és nem kell innen semmi” (293.). A zárlatot megelőző felsorolás azonban lágyít a szigorú leszámolás gesztusán, hiszen pontosan azt érzékelteti, hogy mi köthet valakit mégis nagyon erősen ehhez a világhoz.

Sajnálatos, hogy ez a két utoljára emlegetett remek szöveg épp *Az isztambuli battyút* fogja közre, melynek alapötlete – üres oldalakból s a hozzájuk fűzött lábjegyzetekből áll – teljesen súlytalannak bizonyul. Valamiféle tipográfiai, vizuális kísérletezés nyomai egyébként itt-ott még fellelhetőek a kötetben – gondolok itt a nagybetűs írásmód helyenkénti használatára, avagy arra, amikor a Sebald-művekhez hasonlóan Gagarin fekete-fehér fényképe is bekerül a róla szóló szövegbe –, ám ezek nem válnak számottevő szövegalkotó tényezővé.

Az új elbeszélésűjtemény és a 2008-as *Seiobo járt odalent* számos ponton érintkezik: összekapcsolja őket a magányos, rögeszmés hősök szerepeltetése, az esztétikai tapasztalat egzisztenciális tétellel való felruházása, valamint az idegenség egyszerre kulturális horizontok különbözőségéből adódó tapasztalatként és egyetemes emberi kondícióként való felmutatása. A különböző kulturális kontextusok kidolgozottsága azonban a *Megy a világban* már kevésbé meghatározó, a kiotói táj, egy velencei múzeum, avagy az Alhambra világának sajátosságára összpontosító elbeszélésmód helyett jóval absztraktabb és példázatszerűbb, az olvasó türelmét még inkább próbára tevő szövegekre bukkanhatunk benne. Az egyedi és egyszeri megjelenítéséről való lemondás – akárcsak a kinyilatkoztatás retorikájának felduzzasztása – pedig nem válik az egyébként letaglózó erejű Krasznahorkai-próza javára. (*Magvető*)

BALAJTHY ÁGNES

Olvasás és kritika

BÓNUS TIBOR: AZ IRODALOM ELLENJEGYZÉSEI

Bónus Tibor terjedelmes új könyvében kortárs magyar irodalmárok olvasásmódjára kérdez rá. A tárgyalt diskurzusok irodalomtudományos és filozófiai (főleg nyelv-elméleti) szempontú archeológiája mellett a szövegek dinamikáját is vizsgálja, vagyis hogy milyen viszony van tételesen kifejtett olvasáselméletük és a bennük megvalósuló olvasási gyakorlat között, ennek során pedig olykor a dekonstrukció retorikai olvasását is működteti. Hogy ő maga mit gondol az olvasásról, azt nehéz lenne röviden összefoglalni. Az erről alkotott tétel vagy definíció hiánya ugyanis maga is része az olvasásról kialakított elképzelésének, amennyiben ezt – a dekonstrukció, első sorban Jacques Derrida nyomán – éppenséggel olyan tárgyasíthatatlan, rögzíthetetlen és kiszámíthatatlan eseménynek látja, melyet e negatív jellemzőkön túl legfőképpen kettős kötések határoznak meg. Vagyis olyan, egyaránt kényszerítő, ugyanakkor egymást kizáró „előírások”, melyeknek egyidejűleg kell és nem lehet eleget tennünk. A fordítás, az interpretáció mindenkor szükségessége és lehetetlensége; szöveg és olvasás formalizálhatatlan viszonya (hiszen ezek egyszerre elválaszthatatlanok s mégiscsak különböznek egymástól); a referenciális