

– PhD-értekezés –

Tamás Dénes

A szépség beállítása

– *Krasznahorkai László regényuniverzumáról* –

Témavezető:

Odorics Ferenc

Szegedi Tudományegyetem
Irodalomtudományi Doktori Program
Elmélet és Interpretáció Doktori Alprogram

„de hazátlan, akinek jó, ami nem szép”
Szophoklész

„A végtelennel nem »találkozhatunk«, de a szépség »pillanatában« (sűrítés) megközelíthetjük.”
Mészöly Miklós

„Azonban elég, ha az ember a szépséget kutatja, észrevétlen rábukkan a világ legsötétebb dolgaira.”
Misima Jukio

Köszönöm Paul Kleenek és Vasziliј Kandinszkijnek. Két festményük, az Angelus Novus és A teljes hangzás, amelyek reprodukciója a laptopom melletti falon függ, sok ponton átsegített az írás közbeni kételyeimen. Elég volt csak rájuk nézmem.

BEVEZETŐ	5
I. Elérni a szépséget: a ragyogó szépség	16
1. KÖZÖTT VAGY MÁSHOL? – KRASZNAHORKAI REGÉNYEINEK ELHELYEZÉSE A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN –	17
2. SZÖVEGVILÁG – REGÉNYVILÁG – EGY REGÉNYÉRTELMEZÉSI STRATÉGIA LEHETSÉGES SZEMPONTJAI –	26
2.1 Egy értelmezés határain: Zsadányi Edit Krasznahorkai-olvasata	48
3. EGY SZÖVEG: KAMOVADÁSZ	59
4. „A SZÉPSÉG TÖRTÉNETE”	70
II. A szépség fokozatai: Krasznahorkai szövegei	87
1. APOKALIPSZIS MOST?	88
2. KI A VALÓSÁGBA?	110
3. A SZÉPSÉG INTERVALLUMA	127
4. EGY KRASZNAHORKAI-MONDAT	147
KIVEZETÉS	155
BIBLIOGRÁFIA	158

Bevezető

Írni egy olyan korpuszról, amelyik egy lényegi probléma köré szerveződik, azzal a kihívással szembesíti a leírót, hogy ugyanannak a problémának a tárgyalójaként ismer magára, a probléma, a kérdés – főleg ha az alapvető – már kezdetekben átszüremlik a kifejtésbe, persze az elején a tisztelet egy formájaként.

Krasznahorkai László életműve nem egy olyan életmű, amelyiket az ismeretlenségből kellene kiemelni. Ha nem is a kortárs magyar regényirodalom főcsapásán, de mindenesetre egy előkelő mellékúton helyezkedik el, és itt nem értékelésről van szó, hanem inkább a kánonképző divatoknak való megfelelésről. Ugyanakkor az is figyelemre méltó, hogy már az első írásaitól kezdve művei értelmezhetővé válnak, és fordítások révén részt vesznek abban a játéktérben, amit jobb szó híján világirodalomnak szoktak nevezni.

Krasznahorkai a nyolcvanas években jelentkezett első regényével, amikor érne kezdett az Esterházy névvel jelezhető, a töredékességet elvszerűsítő fordulat, de az egészszelví regény igénye is jelen volt a kortárs irodalomértő közösségben. A semmiből kipattanó első regény, a *Sátántangó* méltatására ezért számos kritikus és értelmező vállalkozott, megteremtve egy olyan értelmezői holdudvart, amely háttérét biztosíthatta volna egy egyenletes írói fejlődésnek. Hogy ez megtörtént vagy sem, azt a recepciót tanulmányozva nehéz eldönteni, de az nyilvánvaló, hogy a krasznahorkai életmű valahogy kisodródott a perifériára, sőt egyenesen exkluzívvá változott, amihez noha illik néha elzarándokolni, de az igazi implikáció veszélye nélkül. Sőt maga az életmű egésze csak egyszer, Zsadányi Edit monográfiájában¹ állítódott a figyelem előterébe, amit természetesen pótolnak mind a magyarul, mind a más nyelveken megírt recenziók és tanulmányok sokaságai, amelyek azonban rövidségük okán túlságosan reduktív, a Krasznahorkai életmű tágasságához viszonyítva sok esetben rövidre zárt következtetésekre szorítkoznak.

¹ Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999

Egy ilyen kontextus esetében egyetlen reménye marad a Krasznahorkai életművét megint a figyelem előterébe állítani akaró próbálkozásnak, ha be tudja bizonyítani, hogy a fentebb említett félresodródás annak köszönhető, hogy az életmű alakulását generáló kérdések áthelyezhetőek arról az értelmezői palettáról, ahol az értelmezési irányultságok megfogantak, anélkül, hogy a korszerűtlenség, vagy korfelettség kétes pályája megidéződne. Innen pedig természetesen adódik az áthelyezés feladata, amelynek terepe és módja a disszertáció tulajdonképpeni tartalmának tekinthető.

Mielőtt kitérnék a disszertáció szempontjainak vázolására, egy elméleti törekvéshez hűen végre kell hajtanom próbálkozásom indoklását, még akkor is, ha ez az út általában közhelyeken vezet keresztül. Ezért már most utalnom kell Zsadányi Edit monográfiájára, amely átfogóan, és egy erős elméleti pozícióból kiindulva felállította a Krasznahorkai-művek egy lehetséges kontextusát. Anélkül, hogy ezen a ponton kritikailag kitérnék azokra a megközelítésmódokra, amikkel ez a monográfia gazdagította a Krasznahorkai-recepciót, a legelemibb ellenvetésként az időtényező elég vulgáris felemlegetésére vállalkoznék. Ugyanis ezt a monográfiát Zsadányi Edit 1999-ben írta, a *Háború és háború* megjelenésének évében. Ezért könyvéből már ennek a regénynek is hiányzik az alapos feldolgozása, és természetesen kimarad azoknak az irányvonalaknak az érzékelése, ami felé, egy még bizonyítandó módon, elmozdul a krasznahorkai-életmű. Nem akarok ezzel a megjegyzéssel az utólagosság pozíciójában tetszelegni. Az irodalomértés nem egy olyan pálya, ahol az győzedelmeskedik, aki mindenkit túlél, hiszen ebben a közegben nincsen olyan, hogy utolsó szó. Ettől függetlenül a múlt újraírásának hermeneutikai feladata itt is igényként jelentkezik, egy olyan igényként, amely nem csupán a művek rekontextualizálását tartalmazza, hanem a különböző értelmezői centrumok felülvizsgálatát is, hiszen azok vettek részt aktívan abban az ülepítési folyamatban, ami kijelölte Krasznahorkai helyét a kortárs értelmezői kultúrában. Ezt az újraírást azonban nem a múlt teljes feltárását megcélzó tudományos imperatívusz vezérli, hanem azok a még kifejtésre váró és a jelenben létező kérdések, amelyek viszonylatában valamilyen újabb válasszá sűrűsödik össze a krasznahorkai-életmű. Ez a megközelítés irodalomtörténetinek nevezhető, legalábbis annyiban, amennyiben ezen a csapáson járva megidéződik, és egy viszonyháló részeként kibonthatóvá válik az elmúlt harminc év legfontosabb irodalmi eseménye, még akkor is,

ha Krasznahorkai regényei inkább a kívülállás és a másság módján voltak szereplői ezeknek a diskurzusoknak, megosztva annak résztvevőit. Ebben a kontextusban Krasznahorkai regényei egyaránt olvashatók későmodern vagy posztmodern alkotásokként, ahogy ez meg is történik a különböző értelmezői próbálkozásokban.

Az irodalomtörténeti megközelítéshez szorosan kapcsolódik egy másik megközelítés, amit most irodalomelméletinek nevezek, azonban egy tágan értett elméletiség szerint, amire nem csak az irodalomelméleti eredményeknek a konkrét művekre való ráolvasása a jellemző. Az irodalomelméleti diskurzus felől közelítve, az értelmező, főleg Magyarországon, könnyen a hermeneutika vagy a dekonstrukció hadállásai mögött találja magát, és anélkül, hogy észrevenné, egy iskola kényelmes pozíciójából ítélkezik. E két irányultság mellett természetesen más megközelítések is léteznek Magyarországon, most elsősorban az újhistorizmus, a narratológia, a beszédaktus-elmélet, a szöveg szemiotika, sőt, a régi filológia olvasási gyakorlatára is gondolok, de a totalitás-igény, ami talán nem is annyira elméleti, hanem intézményes jellegű, csupán az első kettőre jellemző, ahogy a választás kikényszerítése is, a különböző elméleti kérdésekben. Azért fontos itt megidézni ezeket a tágabb filozófiai spekulációkra épülő irodalomelméleti irányzatokat, mert meglátásom szerint, amiben persze kifejeződhet egyfajta elméleti habitus is, a két álláspont vitájában kerülnek szembe, vagy szerencsésebb esetben érlelődnek ki az irodalmi művek megközelítéseinek fogalmi, elméleti apparátusai. A Husserl–Heidegger vonalon a filozófiatörténetbe bekapcsolódó két markáns állásfoglalás közötti vita azért érdekes, mert elméleti előfeltevésekben számos közös pont található, még akkor is, ha az igazi viszonyítási pont a gadameri hermeneutika számára Dilthey filozófiája, míg Derrida számára Saussure nyelvelmélete. Ebből a történeti összekapcsoltságból felfejthető belátások azért lehetnek fontosak, mert talán megteremthetik az elméleti el-nem-kötelezettség lehetőségét is, aminek termékenységére elég kihasználatlanul áll a kortárs, magyarországi irodalomértelmező közösség előtt. Természetesen itt nem az elméleten kívüliség teljesen alaptalan ideálja fogalmazódik meg, inkább egyfajta kettős érzéknek a propagálásáról van szó, ami diszkusszió tárgyává avatja mind a hermeneutika, mind a dekonstrukció könnyen dogmatizálódó fogalmait. A disszertáció szempontjából különösen fontos ez az

érzékenység, mivel maga a vizsgálódás irányultsága fut keresztül a hermeneutika és a dekonstrukció egy viszonylag kevésbé tematizált ütközéspontján.

Erre a kitérőre ugyanakkor azért is szükség van, mert ennek a vita-térnek a tudatosítása nélkül túlságosan naivnak ígérkezik minden újraértelmezési törekvés. Sőt, legrosszabb esetben meg sem történik. Az irodalmi műveket számos módon lehet ideológiailag kisajátítani, sőt, minden elméleti megközelítésben ott van az irodalmi művekre jellemző jelentésségnek és sokrétűségnek a nivellálási igénye, vagy rosszabb esetben következménye. Az irodalomnak az elmélettel szembeni ellenállása az irodalomnak egy elég népszerű felfogásában gyökerezik, miszerint az irodalmi művek megfogalmazásait olyasvalaminek a közelében próbálják tartani, ami túl van minden tudományon, ennyiben bizonyos értelemben az irodalomtudományon is. Innen azonban eljutni az elméletnek való ellenszegülés kidolgozatlan elméletéig elég kockázatos vállalkozás, hiszen érvelő módon az elmélet ellen megint csak egy elmélet nevében lehet fellépni. Az elméletnek való ellenszegülés szituációjáról ír Paul de Man is hasonló című tanulmányában.² Igaz, ő elméleten az esztétikai és történeti megközelítésekkel szemben megfogalmazódó, a megértés és a befogadás modalitásait, és a nyelvi dimenzió retorikai működését előtérbe helyező állásfoglalást érti, amely felforgatja, aláássa az irodalomhoz fűződő etikai és esztétikai értékeket. Nincs szükség a dolgozatnak ezen a pontján szembemenni ennek az állásfoglalásnak a mélységével, később úgyis szükség lesz rá. Csak az irodalmi vagy más műalkotások jelentéséért vívott harc csataterét akartam felidézni, azt az egyrészt válságnak, másrészt felszabadításnak mutakozó interpretációs kényszert, ami egy még kifejtendő módon Krasznahorkai László életműve közelébe sodor.

Eddigi fejtegetéseimben arra a nehézségre helyeztem a hangsúlyt, amivel mindenki találkozik, aki a műalkotások szisztematikus megértését választja. Mióta – és itt évezredekről van szó³ – a közvetlen befogadás ideája a közvetítések kidolgozottságának mértékével váltódott fel, az értelmező a közvetítések hol körkörös, hol szakadékszerűen önmagába omló pályáin közlekedik. Megértésének apóriái a világ, és ennyiben a művek

² Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*, In: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi Kiadó

³ „Mert most tükkör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre” Pál apostolnak A Korinthusbeliekhez írt levele, 13. rész, 12. verse

világló apóriáival esnek egybe. De ami egyik megközelítésben apória, az a másikban magának az olvasatnak a lehetősége, hogy tud olvasat lenni, és nem mechanikus átvétel. Nem véletlenül nevezi Sartre az olvasást irányított alkotásnak.⁴ Hiszen a művek megalkotottságukat csak egy másik alkotásnak tudják feltárni, ennek hiányában csak a módszerből való kitekintés redukáló leírása marad.

És itt akarnék először hangot adni a Krasznahorkai László – hogy egy kicsit anakronisztikus módon fogalmazzak⁵ – írásművészete kapcsán leírt szövegek, értelmezések olvasásával egyre inkább csak növekedő hiányérzetemnek. Ezek az olvasatok, saját narratológiai, poétikai, dekonstrukciós fogalomkészletük által vezetettve, mintha nem mertek volna előrehatolni abba az eszmei térbe, ahol tulajdonképpen lemérhető Krasznahorkai regényeinek tartalmassága. Persze az eszmei térnek a gondolata, ami leginkább egy esztétikai megközelítésben érvényesíthető, egy olyan filozófiai, irodalomelméleti előfeltevérendszer tartalmaz, amiről az irodalomelmélet már rég lemondott. Ez az óvatosság azonban nem egy általános szellemi vakságnak a következménye, hanem inkább egy olyan válságnak a gondolati kicsapódása, aminek szimptomái maguk a Krasznahorkai-regények is. Legalábbis – hogy vitát nyissak egy műimmanens megközelítéssel – ezek a regények valóságosan kérnek maguknak egy történetileg visszafele megkonstruálandó kontextust, ha nem akarjuk, hogy mint buborékba zárt kiáltások keringjenek körülöttünk. Ez a kontextus pedig, ha megfelelően tágra nyitódik, magába tudja foglalni az irodalomelmélet fentebb vázolt kérdésességét.

De mi az a sajátosság, ami Krasznahorkai regényeit az olvasataikban létező hiány, hiányosság szimptomáivá avatja?

Talán eltúlzottnak tűnhet, hogy a recepció és az értelmezés lehetőségeinek a kérdéseit ennyire a központba emelem, de úgy gondolom, hogy maguknak a regényeknek a tágassága és érvényesíthetősége követeli meg ezt, pontosabban az a sajátosságuk, hogy minden szociologizáló vonatkozás és „térsegi szemléletforma”, illetve számos, a kortárs irodalmi alkotásokra jellemző regénypoétikai sajátosság egybecsengése ellenére, képesek annyira kívülre teleportálni magukat, hogy a kívüliség megragadása fontossá teszi ezt a

⁴ J.-P. Sartre: *Mi az irodalom?* Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 60. o.

⁵ Ez az anakronizmus nem teljesen véletlen, és azért, hogy Krasznahorkai valahogy szembemegy, szinte azt mondhatnám, kiprovokálja a kurrens irodalomértelmező, irodalomkritikai olvasatok félre-, de azt is mondhatnám, rosszul-értését, valóságosan kéri ezeket az anakronizmusokat, amelyek azonban csak addig maradnak azok, míg egy olvasat újra kiemeli belőlük azt, ami kérdezésre méltó.

kigyűrző, akár rapszodikusnak is tűnő megközelítésmódot. Ez azért van, mert úgy gondolom, hogy minden nagy irodalmi alkotáshoz hasonlóan Krasznahorkai regényei is egy visszafele ható folyamat következtében képesek kérdéseket intézni saját befogadás-feltételeik, műfajiságuk és recepciótörténetük alapjai irányába.

Hogyha végigtekintünk a napjainkban vagy a közelmúltban Magyarországon íródó regényirodalmon, kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódással megkockáztatható az a megállapítás, hogy ezek a regények elsősorban az én megalkotottsága, a történeti múlt, az elbeszélhetőség kérdéseinek a margójára íródtak és íródnak, vagy ha túl lekicsinylő ez a megfogalmazás, azt lehet mondani, hogy maguk a művek adnak új és új értelmet ezeknek a kérdésvonatkozásoknak. Szembemelve ezekkel a kérdésekkel ezek a regények úgy válnak a jelentésvesztés és a töredékesség szövegeivé, hogy már nem kísérti őket az elveszett vagy csupán a nosztalgia terében létező egész-vonatkozás, hiszen sikeresen teszik a részlegességet regénypoétikájuk konstitutív elemévé. Vagy ha nem akarjuk egyetlen szárra felfűzni ezt a terjedelmes és sokirányú korpuszt, akkor talán pontosabb a töredékesség és a történetszerűség dilemmájáról beszélni,⁶ ahol a két véglet csak első látásra tekinthető egymást kizáró ellentétnek. Hiszen úgy tűnik, a történet visszahódítása csupán a töredék neoavantgárd tapasztalatán keresztül tud vezetni, legalábbis így beszélnek a kortárs regényekre reflektáló, felfuttatott poétikák. Ezért a történelmi, illetve az önéletrajzi ihletésű regények túlburjánzása is inkább tekinthető a mesélőkedv új forrásainak terepmunkájaként, mintsem a múlt korszakainak belső újrarajzolásának. Ezek a szövegek nyitva hagyják azt a kérdést, hogy esetükben miről van szó: egy lehetséges világ valós modelljéről, vagy inkább egy valós világ lehetséges modelljéről. Pontosabban ez a dilemma poétikájuk dinamikus magja. Ebből következőleg akár a redundancia érzése is eluralkodhat ezeknek a regényeknek az olvasóján, hiszen a leggondosabban elvarrt elbeszélés is folyamatos párbeszédre kényszerül a történetet megelőző, ásitó ürességgel. A történetbe való belépés fele törekednek a modern regények hősei, de amire akadnak, az retorikai eredetű, intertextuális képződmény: a valóság konstrukciója.

Krasznahorkai regényeinek kívülállását már kezdetekben érzékelték a recepció, de ritka kivételektől eltekintve ezt a kívülállást nem tudta visszacsatolni, vagy esetleg

⁶ Lásd ehhez Wirth Imre: *Töredékesség vagy történet*, in *Csipesszel a lángot*, szerk. Károlyi Csaba, Nappali Ház, 1994.

párhuzamba állítani az én, a történeti múlt, az elbeszélhetőség posztmodern kérdéseivel, hanem inkább egy folyamatos regresszus mentén értelmezte, ahol a későmodernizmus még egy pozitív jelző. Regényeinek légiés, de mégis határozott szerkesztettsége – hogyha formai meghatározottságokat veszünk figyelembe –, ugyanakkor a regényekben íródó világnak a szó eredeti értelmében értett apokaliptikus, tehát felfedő, vagy legalábbis a felfedődés határait ostromló beállítottsága vagy kiszakítja őt a kortárs diskurzusból, vagy ezek a jellemzők ráolvasódnak az értelmező diskurzusok alapvető kérdezésmódjára. Ennyiben ezek az olvasatok nagyon is érteni vélik, ami Krasznahorkai regényeiben megütköztető és más, hiszen maguk már túl vannak rajta, kérdéseiknek irányultsága által. Talán az is megfogalmazható, hogy ami Krasznahorkai számára megütköztető kérdés, az értelmezők számára sok esetben banalitás, familiáris közhely, ennyiben vizsgálatra nem is méltó, vagy legjobb esetben saját megírtságára – dekonstruktív logikájára – teljes mértékben visszacsavarozható. De kérdés marad, hogy ezen a módon nem csak a művekben létező hiány duplázódott-e meg, ami negatív módon, de megint csak Krasznahorkait igazolja.

Hiszen talán túlságosan könnyen lemondunk arról, hogy megértsük: mi is az a horizont, aminek szétesése megteremtette saját magunk, és a műveinkben felállított jelentésség töredékességét? Túlságosan örülnénk vajon a műtől a szöveg felé való elmozdulásnak, a játék és az önteremtés lehetőségének, ennek a metonimikus szédületnek, hogy beláthassuk, a veszteségben az önmagunk és a világ artikulációjának valamilyen magasabbrendű lehetősége ment veszendőbe? Derrida vázolja a megszakadt közvetlenség két lehetséges olvasatát: *„A megszakadt közvetlenség ezen strukturalista tematikája tehát, amely a hiányzó kezdet elveszített vagy lehetetlen jelenléte felé fordul, a játék gondolatának szomorú, negatív, nosztalgikus, bűnös, rousseau-ista arca, melynek másik oldala a nietzschei afirmáció, vagyis a világ játékanak és a levés ártatlanságának örömteli állítása, a hiba, az igazság és az eredet nélküli jelek világának az állítása, amely aktív interpretációra kínálkozik.”*⁷ Az okos emberek nagy hahotája a világ színpadán lángoló tűz láttán⁸ – Kierkegaard szavai talán kimozdíthatják azon értékelésünket, amely

⁷ Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, In: Helikon, 1994/1–2, 34. o.

⁸ „Egy színházban történt, hogy tűz ütött ki a kulisszák mögött. Kijött a mókamester, hogy ezt a publikummal közölje. Tréfának tartották és tapsolni kezdtek: a mókamester megismételte; az emberek még

– micsoda véletlen – a rossz, bűnös, feleslegesen sóvárgó gondolatok helyett a nevetést, az ártatlanságot, a gyermekit igenli. A probléma azonban sokkal mélyebb, és erre maga Derrida is utal, amikor arról ír, hogy nem kell választani a világ olvasatának, interpretációjának e két módozata között. Még akkor sem kell választani, ha nem rendelkezünk egy olyan fogalommal, formával vagy fajtával – ahogy Derrida írja –, amiben összekapcsolódna ez a két interpretációs mező, és ezért csak a jövő monstrozitása, formátlan jellege marad mint élénk magasló horizont.⁹

De vajon a Krasznahorkai-regények belekényszeríthetők-e – ahogyan sokan vélik – a világ olvasatának egyik formájába, az eredettől való száműzetés, a folyamatos hanyatlás és szétesés irányvonalai közé. Az apokaliptikus látásmód és a katasztrofizmus valóban nem áll távol Krasznahorkai írásmódjától, de tévedés lenne csak ezekre a mozzanatokra szűkíteni a regények világát. Hiszen az apokaliptikum, a katasztrófa soha nem önmagában van jelen a regényekben, hanem az írói megformálás következményeként egy tág értelmezői játéktéren keresztül válik felfoghatóvá. Ez a játéktér minden sietősen bejelentett fordulat ellenére Krasznahorkai összes regényén keresztül kitart, a módosulások pedig csak elmélyítik, esetleg finoman áthangolják a kezdeti irányultságokat.

Nem merészelem azt gondolni, hogy a jövő monstrozitásának megformázásán munkálkodok, amikor egy erősen terhelt, mégis nyitott fogalmat javaslok ezen értelmezői játéktér felnyitására. A szépség fogalmára gondolok, mint egy olyan fogalomra, amely saját története ellenére talán még bír olyan revelatív potenciállal, hogy a fogalom interpretációja mentén lehetségessé váljék összekapcsolni azokat az elemeket, amelyek ebben a bevezetőben csupán a rámutatás szintjén érvényesültek. Már csak azért is adódhat ez a lehetőség, mert maga a fogalom egy olyan hagyomány része, amellyel ha negatív módon is, de ma is viszonyban vagyunk, és viszonyban vannak maguk a Krasznahorkai-művek is, a maguk világ-vonatkozásain keresztül. Amikor – ahogyan Angyalosi Gergely is¹⁰ – metafizikai írónak nevezik Krasznahorkait, a jelzőből, minden

jobban hahotáztak. Azt hiszem, a világ is így fog elpusztulni, okos emberek nagy hahotája közepette, akik azt fogják hinni, hogy mindez csak vicc.” Soren Kierkegaard: *Vagy–vagy*, Osiris-Századvég, Budapest, 1994, 27. o.

⁹ Jacques Derrida i. m. 35. o.

¹⁰ Angyalosi Gergely: *Egy metafizikus prózáíró*, In: Angyalosi Gergely: *Romtalanítás*, Kijarat Kiadó, 2004. 98–104. o.

igazolható tartalmassága ellenére, kimarad a szónak az a tágassága, ami nélkül ez a minősítés is inkább egyfajta kategorizációvá válik, mintsem egy tényleges olvasatot megnyitó lehetőséggé.

A szépség egy szétesésben levő metafizikai hagyománynak a része, de olyan módon, hogy bizonyos szinten ki is mutat ebből a hagyományból. Hisz már Platónnál is a szépség volt az a fogalom, ami átszúrta a metafizika éppen szövődésben levő leplét, ahhoz, hogy – ha napjainkig lépünk elő – az esztétikai ideológia részeként, az esztétikának a hermeneutikában való feloldódását követően mégis visszatérjen a művekről való beszéd releváns lehetőségeként. A szépség alakváltozásai egy különös történetről tudósítanak, a disszertációmban ezt a történetet próbálom meg párhuzamba állítani Krasznahorkai regényuniverzumával. Nem véletlen itt az univerzum szó használata, hiszen ez a szó már saját jelentése révén is rámutat a szépség ontológiai fogalmára. Kétértelmű dolog manapság univerzumból, szépségről beszélni, mintha megint a metafizika sokat bíralt dogmatikus szendergésébe esnénk vissza, már csak maga a szóhasználat által is. Ugyanakkor azzal is számolni kell, hogy itt a „nyelvi fordulatot” maga mögött tudó közegről van szó, amelyben már nem nagyon van rés egy más közegben született fogalmiság – többek között a szépség fogalmának is – érvényesítésére. Kellő interpretatív erő és történeti érzék szükségeltetik, na meg Krasznahorkai regényeinek megfelelő tágasságban való érzékelése, hogy ez a hagyomány újra megszólíthatóvá váljon. Ez a megszólítás nem jelenhet egyszerű átvételt, hiszen ehhez magát a történeti távolságot kellene lehazudni, ugyanakkor többről van szó, mint egyszerű szellemtörténeti rekonstrukcióról, hiszen az egész út (methodos) Krasznahorkai regényvilágának interpretációját szolgálja. Fentebb párhuzamba állításról beszéltem, ami azért félrevezető, mert elsősorban a két korpusz – a szépség fogalma köré vonható, illetve a Krasznahorkai regényeiben összekapcsolódó – analógiás szemrevételezését tartalmazza. Ha lehetne beszélni itt ütemtervről, akkor azt mondanám, a ritmust itt magának Krasznahorkainak a szövegei szolgáltatják, ahogyan regényről regényre rányílnak erre a hagyományra.

Tulajdonképpen ebben a próbálkozásban nincs szó másról, mint az íróval szemben megelőlegezett bizalomról, aki egy interjújában így beszél saját tevékenységéről: „...sejtem már: ez a folyamat, az én kutatásom, nyomozásom a hiányzó

egész, a talán soha nem létezett, ám örökre eltűnő kép után, a kísérlet a szépség »beállítására«: ez az én történetem...»¹¹ Nem akarom az író személyes történetét összemosni a művilágokban felállítódó „történettel”, de nem is áll fenn ez a veszély, amíg maguknak a szövegeknek a horizontján mutatódik fel a beállítás módja. Ahhoz, hogy ez a munka elkezdődhessen, először azt a kritikai mezőt kell alaposabban szemrevételezni, amely hol az előrehaladást eltorlaszolja, hol fontos ötleteket, interpretációs lehetőségeket szolgáltatva, eljuttathat oda, ahol bevezetődhet, illetve egyáltalán szempontként kibonthatóvá válhat a szépség fogalmának interpretációs ereje. Mindenekelőtt arra a módszertani beállítódásra próbálok koncentrálni, amelyik alapvetően meghatározta a Krasznahorkai-olvasatok nagy részét, és amit a hermeneutikának és a dekonstrukciónak a szövegvilág létezőmódjával kapcsolatos megállapításai viszonyba állítása révén próbálok relativizálni, illetve egy olvasat elemzésén keresztül, működésének korlátjai közé kényszeríteni.

Ezután egy történeti vizsgálódásra kerülne sor, ami a szépség ontológiai fogalmának esztétikai beszűkítését szemrevételezné, ugyanide tartozik a gadameri hermeneutikában a szépség fogalmának az újragondolása az esztétikai hagyomány kényszerpályájához viszonyítva, illetve Heideggernél a műalkotások ontológiájában újraalapozódó szépségfogalom bemutatása. Csak ezután kezdődhet el a tulajdonképpeni interpretáció, ami Krasznahorkai egy kései szövegéből kibontott, viszonylag önálló szempontrendszerre támaszkodva saját menetéhez igazítja Krasznahorkai életművét. Szükség van erre a szempontrendszerre, ami nélkül nem indítható be a művek között létesülő párbeszéd. Disszertációm tulajdonképpen egy hermeneutikai kört fog leírni. Egy előrevételezett struktúra birtokában fogok visszahajolni az életműre, ahhoz, hogy ott fejezhessem be, ahonnan elindultam. Az ily módon leírt kör remélhetőleg a kiindulópontnak is egy mélyebb és gazdagabb értelmet tud tulajdonítani, visszaigazolván a kezdőpont kiválasztásának a helyességét.

Ebben az előrehaladásban olyan irodalomelméleti kérdéseknek is terítékre kell kerülniük, mint az irodalom létmódja, illetve a szövegek műszerűsége, de a végdiskurzusoknak a Krasznahorkai-művekre való vonatkoztatási lehetőségei is. Legalábbis

¹¹ „...lélegzetre írom ezeket a mondatokat”, Krasznahorkai Lászlóval beszélget Rádai Eszter. In: *Élet és Irodalom*. 2000/4

a Krasznahorkai-művek erőteljesen rákérdeznek ezekre a vonatkozásokra. Mivel Krasznahorkai számos regényének helyszínéül Távolskeletet választotta, fontos kitérni ezen mozzanatra átvilágítására, hogy ne csak a könnyen elfedő japán-kínai szerző minősítéssel maradjunk.

A disszertációmban két erőteljesebben elméleti jellegű szövegrészen kívül elsősorban irodalmi szövegek interpretációjára kerül sor. Úgy gondoltam, és saját képességeimhez is ez áll a legközelebb, ha akkor járok el a legjobban, ha ezeket az interpretációkat nem egy merev és szorosan alkalmazott szempontrendszer irányítja, hanem a keresésnek, a ráközelítésnek azok az árnyalatai, amelyek jobban vissza tudják adni, hogy miről is van szó. Ez a kiindulópont magában a végtermékben, a megfogalmazott, leírt szövegben is visszatükröződik, amelyeket a szigorú fogalmiság helyett sokkal inkább a keresést irányító kérdező, a közelítést biztosító analógiák megléte, a szövegekkel való találkozás eleveensége jellemez. Mentségemre szolgáljon, hogy maguk a tárgyak, Krasznahorkai regényei sem olyan alkotások, amelyeket a tudományos szigor saját keretrendszeréhez tudna igazítani.

A bevezetőt csak azzal a reménnyel tudom befejezni, hogy ami itt még önkényes mozzanatként tűnik, a disszertáció menetében majd igazolódni tud.

I. Elérni a szépséget: a ragyogó szépség

1. Között vagy máshol?

– Krasznahorkai regényeinek elhelyezése a kortárs magyar irodalomban –

Az elnagyoltság veszélyével együtt megkockáztatható az a kijelentés, hogy egy olyan irodalomértési helyzet olvasói vagyunk, amely számára az irodalmi alkotások értéke elsősorban a poétikai újítások, rögtönzések területén keresendő, és csak utána a művekben felállított világ tágasságán, a kifejezettségnek azon a szintjén, amit egy valóban méltán lejáratos kifejezéssel „mondanivalónak” neveztek. A „valamit mondás” helyett a „hogyan mondás” – a megalkotottság kérdése természetes módon kerül a művészeti alkotások értelmezésének központi helyére, technikai kérdésként működve az objektivitás, a leírhatóság területét határolván körül, szemben az úgymond „szubjektívebb”, és ennyiben ellenőrizhetlenebb tartalmi vonatkozásokkal, amelyek filozófiai, esztétikai preferenciák kimondását, vállalását igényelnék. Magyarországon ez a probléma az utóbbi évtizedekben talán egy történelmi fáziskésésnek is köszönhetően sokkal élesebben jelentkezik, mint más, nyugati országokban, ugyanis itt a kilencvenes évek előtt az irodalompolitikailag is támogatott realizmustól és a vallomásos lírától való eltávolodás az értelmezői figyelemnek szélsőségeig menő áthangolódását vonta maga után. Hiszen a realizmus és a vallomásosság a megalkotottságnak a feltételeit egy olyan megkérdőjelezhetetlen ideológiába zárta bele, amely a mimesis és a lírai én teljesen rögzített szempontrendszerét részesítette előnyben, mintha az irodalmi többértelműség és a megelő centrum diffúziója magát az egyedül üdvözítőnek kikiáltott államrendet is veszélyeztethetné.¹² Ezzel a merev keretrendszerrel szembemenő érzékenység aztán önfeledten ismert saját korlátozottságának a felszámolására a nyugaton divatos különböző irodalomelméleti megközelítésekben, aminek egyik következménye, hogy felértékelődnek azok a művek, amelyek saját formai elveikben reprodukálják az elbeszélte identitást, a történelmi megelőlegezettséget, a nyelvi disszeminációt, jelszóródást, a jelentés

¹² Lásd ehhez még Kulcsár Szabó Ernő: *Szövegkultúra és hagyománytudat* című szövegét, In: Kulcsár Szabó Ernő: *Az új kritika dilemmái*, Balassi Kiadó, 1994, 11–29. o.

retorikai elbizonytalanításának népszerű téziseit.¹³ Így válnak a „széttartás alakzatai” – hogy egy összegező könyvcímet kiemeljek¹⁴ – a visszanyert alkotói szabadság bizonyítékává, és majdnem minden hiteles, vagy legalábbis kritikailag jegyzett műalkotás mértékévé.

Világos, hogy fentebb egy túlságosan egyoldalú sémát használtam magyarázó okként, ennél sokkal szövevényesebb ez a probléma, aminek háttérében ott kell látni a posztmodern szóval jelzett problémahalmazt is. Hogy mégis innen indítottam Krasznahorkai regényeinek szituálási kísérletét, az annak a recepciós helyzetnek köszönhető, ami számtalanszor, sokszor talán erőltetett módon is, az ide kapcsolható kérdések margójára helyezte el az egymás után megjelenő Krasznahorkai-műveket.

Egy széles perspektívájú kísérlet idevágó soraival indítok:

„Krasznahorkai László prózája annak az egzisztenciálisan mélyített ellentmondásnak a világképi vezérfonala mentén bontakozik ki, amely az inautentikus lét és egy ideáltipikusan elgondolt metafizikai szabadságelv összeegyeztethetlenségére épül (Sátántangó, 1985). Az elvileg létezőnek tekintett, ám evilági megvalósulásában kétségbe is vont értékkonstrukció úgy távolodik Az ellenállás melankóliája (1989) „történelem utáni” víziójából, hogy csupán a tehetetlen tudomásulvétel lehetőségével enged számolnunk. Ez a minden alkotáselvtől megfosztott létállapot annyiban marad mégis regionális horizontú, hogy nemcsak világszerűségének komponensei, hanem nyelvi építőelemei is az ideologikumtól átítatott térségi diszkurzus szemléletformáit „termelik” újra.”¹⁵

Kulcsár Szabó Ernő könyve az első olyan tág perspektívájú alkotás, amelyben még ha érintőlegesen is, de megemlíti, ezáltal pedig mérlegre kerül Krasznahorkai prózaindulása. Az első könyvek fogadtatása persze nem korlátozódik a tágabb irodalmi életben csak ezekre a szükséges, értékelő megjegyzésekre. Sőt a *Sátántangó* megjelenése olyan kanonizálni is képes kritikusok figyelmét keltette fel, mint Balassa Péter és Radnóti Sándor. Mégis, azért kezdtem ezzel az idézettel Krasznahorkai prózájának szituálását, mert ez az egyetlen vállalkozás, amely időben viszonylag egy tág történeti folyamat

¹³ Ez az attitűd attól is különössé válhat, ha arra gondolunk, hogy Nyugaton, napjainkban is, Márai Sándor a legnépszerűbb magyar író, aki egyáltalán nem sorolható be a regényforma és az elbeszélés nagy megújítói közé.

¹⁴ Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai*, Kalligram, Pozsony, 2004.

¹⁵ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története*, Argumentum, Budapest, 1994, 183. o.

szintjén vizsgálja a magyar irodalom utolsó szakaszának alakulását, ennyiben Krasznahorkai indulását értékelő fogalmi sem tekinthetők véletlenszerűnek, hanem beleilleszkednek egy hermeneutikai indíttatású, a hagyományozgást komolyan vevő próbálkozásba. Ez azért is tekinthető egyedinek, mert később a magyar irodalomról, és ennyiben Krasznahorkai lokalizálásáról sem születtek ilyen horizontú alkotások, az esszé- és tanulmánykötetek, amire redukálódott az utóbbi időben az irodalomtörténet, sokkal kisebb léptékű meglátásokat tesznek lehetővé.

Kulcsár Szabó könyve egy kisiklatott irodalmi fejlődésről tudósít, amely fejlődés csak lassan talál vissza az irodalom alakulásának a nyugati irodalomban meghonosodó mintázataihoz. A magyar irodalom regionalitása – ami visszatérő jelző Kulcsár Szabó elemzéseiben – negatív minősítést hordoz, és a helyi irodalom modernista hagyományokból való kilábalásának a tehetetlenségét fejezi ki. Túllépve a Kulcsár Szabó-i perspektíván a jelen nézőpontjából kérdéses, hogy amit ő a „térégi diszkurzus szemléletformáiként” aposztrofál, tehát az, ami a regionalitás hordozója, mennyiben képezheti az elmarasztalás kiindulópontját. Elég, ha csak a napjainkban felértékelődő, igencsak regionális horizontú dél-amerikai, afrikai, ázsiai, de miért ne, kelet-európai irodalomra gondolunk. Persze ettől az érvtől eltekintve marad az elmarasztalás, amihez az életmű kibontakozásával újabb érvek, meglátások csatlakoznak.

Ezért fontosabbak ennél a problémánál azok a fogalmak, amelyeken keresztül érzékelhetővé válik a Krasznahorkai-féle szövegtípus első két példánya, a *Sátántangó*, illetve *Az ellenállás melankóliája* című regény. „Világkép”, „vízió”, „értékkonstrukció”, „létállapot” – ezek a fogalmak Kulcsár szövegében még nem értékelő jellegűek, de a szövegszerűség reflexiós játékaiban megmerítkező irodalmi közegben egy olyan irodalmi próbálkozás megszületéséről tudósítanak, amelynek a súlypontjai és generáló kérdései nem minden esetben vezethetők vissza a magyar regényirodalomnak az interpretációs kultúrában észlelt dilemmáira.

Ezt az interpretációs kultúrát leginkább a *Csipesszel a lángot* című, kritikákat és tanulmányokat tartalmazó kötet írásain keresztül lehet megragadni,¹⁶ amely kötet a teljesség igénye nélkül, de mégis viszonylag maradandóan kirajzolja az Esterházy és Nádas prózájának nyolcvanas évekbeli kiteljesedését követő próza- és líravilág

¹⁶ *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Budapest, Nappali ház, 1994.

alakulását. Hogyha a próza területén maradunk, ebben a kötetben honosodnak meg a rövidtörténet, töredék, minimalizmus, törésvonal, hiba, posztmodern kifejezések, ezek egy olyan teljesítményt írnak körül a magyarországi „legújabb irodalom” közegeből, amely elég nehezen közelíthető Krasznahorkai regényművészetéhez, még akkor is, ha vannak olyan kísérletek, amelyek Krasznahorkai posztmodernitását, illetve szövegeinek dekonstrukciós logikáját próbálják hangsúlyozni. Csuha István a következőképpen jellemzi az uralomra kerülő próza legfontosabb poétikai jellegzetességeit:

„Ebből a prózából már kiszorulnak az epika korábban már meglevő elemei, linearitásról beszélni nem lehet, mivel nincsen történet; ábrázolt személyiségről sem, mivel a szövegeknek semmilyen hőjük nincs; de a nyelvi univerzalitást is hiába keresnénk a világon belül, mert a világ helyére maga a szöveg... lép.”¹⁷

Ezzel a prózamoddellel szembeállítva Radnóti Sándornak a *Sátántangó*t méltató sorait, a teljes különbözőség mozzanataira figyelhetünk fel:

„...a regény tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot vagy maga az írói műhely... A textussal szemben újra életviszony, sors, karakter, történet, vér és veríték kerül előtérbe... A regény ... újra racionalizált kozmosz, s így újra létrejön a regényíró mindenhatósága, fölvilágosult abszolutizmusa, melynek paradox alternatívája a stilizált írói önkény.”¹⁸

Különböző időmetszetekről van szó, hiszen a méltatás 1985-ben íródott, azonban fontosak ezek a feszültségek, mivel ezeknek a metszeteknek az egymásra vetítése talán megmagyarázhatja az egyáltalán nem önazonos, és mégis alakulásában és keresésében viszonylag egyirányú Krasznahorkai-életmű recepciótörténetét.

Hiszen már a Kulcsár Szabó könyvében Krasznahorkaira szánt néhány sor leértékelő hangvétele is azt sugallja, hogy Krasznahorkai nem igazán szolgálja regényeivel a magyar irodalom önnön kiskorúságából való kilábalását. Ezért különös Radnóti méltatásában, hogy Krasznahorkai regényében ő a regényformának egy veszendőbe menő, de most „újra” realizálódó megvalósulását látja, és ezzel a véleményével nincs egyedül. *„Régi prózai hagyomány születik újjá, amelyről egy ideig*

¹⁷ Csuha István: *Hátra és előre* (Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához), In: Korunk, 1992.

¹⁸ Radnóti Sándor: *Megaláztatott és megszeméltetett* (Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről), In: *Életünk*, 1985. augusztus

talán joggal, de elhamarkodottan irodalmi közvéleményünk egy része (magam is) azt hitte, nem folytatható. Ez pedig egy adott világnak természetként való ábrázolása, illetve e világ történetként való megszólaltatása...” – ahogy Balassa Péter is fogalmaz.¹⁹ Persze itt még csak az életmű kezdeténél tartunk, ami azonban Krasznahorkai esetében az életmű alakulását és az életmű recepciójában kibomló szempontokat tekintetbe véve egyáltalán nem mellékes mozzanat.

Különös módon veti rá árnyékát a *Sátántangó* mint főmű Krasznahorkai életművére. Korszakosságából kiindulva azon a módon kényszeríti a többi alkotást egy hanyatlástörténet sémájába, hogy ugyanakkor mindegyiket úgy ajánlja figyelmünkbe, mint a nagy mű után következőt, amelyek csak hozzá viszonyítva, a visszalépések különösségében tesznek szert jelentőségre. Úgy néz ki a helyzet, mintha csak egyetlen egyszer jöhetett volna létre az a szerencsés konstelláció, amelyben egészelvűség, a filozofikusság és a regényesség egyensúlya, a történet primátusa a szövegformáláshoz képest, egy tökéletes adagoltság következtében olyan arányban keveredett, amely kielégíti a mindenkori kritikus érzékenységét. Ez az összefüggés arra indíthat, hogy rákérdezzünk, hogyan nézne ki a Krasznahorkai-életmű a *Sátántangó* nélkül. És úgy gondolom, hogy a *Sátántangó* a már említett kritikai pozícionáltsága nélkül egy sokkal diffúzabb, rétegzettebb, vagy legalábbis másféleképpen csomósodó életművel számolhatunk, ami akár arra is indíthatna minket, hogy elveszejtük a *Sátántangót*, hogy megmenthessük az életművet.

Ez nem jelenti azt, hogy egy teljesen merev viszonyrendszerrel van itt dolgunk. A kritika mozgó tükre többszörösen újraalkotta már Krasznahorkai életművét. A legérdekesebb interpretációk pedig nem azok, amelyek méltatták a műveket, hanem amelyek fellazították az értelmezési kontextusukat. Ezekben a megközelítésekben igazolódik, hogy „a világ történetként való megszólaltatásának”²⁰ igénye, illetve az egész kimondásának vágya és kudarca mellett a regényekben jelen vannak mind a „szubverzív kompozíciós elvek”, mind a „homogén jelentéslehetőségeknek ellenálló narratív funkciók”.²¹ Ennek ellenére, a célzatosság hibájába is esve, utalnom kell a hanyatlástörténet megteremtésének a sémájára, hiszen az fogja képezni azt a háttérrel,

¹⁹ Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*, In: Jelenkor, 1986. február

²⁰ Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*. Im.

²¹ Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, Kalligram, Pozsony, 1999, 10. o.

amihez képest a saját interpretációmát érvényesíteni próbálok.²² Szóval: amíg *Az ellenállás melankóliája* a *Sátántangó* egyediségét számolta fel és *Az urgai fogoly* leleplezte az első regény mögött megbúvó, és ezért felnöveszthető én-koncepciót, addig a *Théseus-általános* és a *Háború és háború* magának a regényformátumnak képezi egy problémás megvalósulását. E folyamat mögött pedig a *Sátántangóra* jellemző epikai anyag gazdagságának az elszegényítését, vagy legjobb esetben a feloldódását kell látnunk – így a kritikák. Ebből a sémából kimaradnak a Krasznahorkai-életmű távol-keleti vadhajtsái, maga a kritikai élet is adós azzal, hogy kapcsolatot keressen a hanyatlástörténetbe belefoglalt művek és az azokat időben követő alkotások között. A legfontosabb művek, noha képesek voltak saját interpretációs történetet generálni, ezt anélkül tették, hogy az egymásra mutató hálója megszövődött volna. Vagy ha mégis meg, mint Zsadányi Edit monográfiájában, az elég üresen csengő és félrevezető posztmodern jelzővel kell beérnünk.

Fentebb próbáltam elébe menni a hanyatlástörténet megteremtésének, különböző mozzanataiban érintve azt a tág, újra és újra saját rekontextualizációját kérő horizontot, amelyen belül érzékelhetővé váltak Krasznahorkai művei. Világos, hogy ennek a horizontnak a homogenizációjára már nem állnak rendelkezésünkre a régebbi irodalomtörténetet vezénylő fogalmak, gondolkodom most a korszak, a nemzedék, a stílusáramlat fogalmaira. Így csak azok a textuális nyomok maradnak, szövegek végtelennek mutatkozó halmazai, amelyből az egymásra utalások relációi emelnek ki rendező nyomvonalakat.

A Kulcsár Szabó-i idézet és az ő irodalomtörténetében vázolt prózapoétikai elvárások alapján, amelyre majd ráírnék „a legújabb próza” leírását megcélzó fogalmak, azt lehet megállapítani, hogy a *Sátántangó*, már megjelenése évében, tulajdonképpen egyfajta exkluzivitással rendelkezett a kortárs prózamezőben, valamilyen rejtett árnyékelvárásnak felelve meg. Nehéz kívülről megragadni ezt a „tragizáló utómodern elvárásrendszert”.²³ Az biztos, hogy tartalmát olyan filozófiai,

²² A hanyatlástörténet sémájára való utalás még Katona Gergely *Destrukció elméletben és gyakorlatban (Menippea és öntükrözés Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája című regényében)* (Protestáns szemle, 1998/1.) című írásában fordul elő, melyben azonban ezt a sémát olyan interpretációs mező megteremtésén keresztül próbálja szétrombolni a szerző, ami jelen dolgozatban később kritika alá kerül.

²³ Szirácz Péter: *A példázat és a tanúságtétel retorikája*, In: Szirácz Péter: *Folytonosság és változás*, Csokonai Kiadó, 1998. 69. o.

kultúraelméleti, a középkori misztikából táplálkozó, majd a romantikus gondolkodásban a világegész töredezettségére reflektáló, később a nietzschei filozófiában és a huszadik század eleji katasztrofista gondolkodásban továbbélő meglátásokban kell keresni, a metafizikai inspirációk nem racionalisztikus áramlataiban, amelyek nem szűntek meg táplálni a posztmodern gondolkodás egyes alakzatait is. Úgy látszik, ennek a gondolkodásmódnak még akkor is van vonzereje, ha például a regény területén a metafiktív, a neoavantgárd nyelvszemléletet továbbgyűrűztető, disszeminációs olvasási elvárások jutnak túlsúlyba.

Krasznahorkai regényei, azáltal, hogy már kezdetektől forrásaikat a fentebb töredékesen felsorolt gondolkodási horizontokból eredeztetik, nehezen helyezhetők el a kortárs magyar irodalomban, a kritikusok társművekként Kafka, Bulgakov, García Marquez regényeit szokták felemlegetni, a magyar irodalomból pedig Hajnóczy, Pilinszky, Tar Sándor műveit,²⁴ tudván azt, hogy ezek az összehasonlítások inkább nivellálják, mintsem egyediségükben értelmezik a regények sajátosságait. Ebben a vonatkozásban egyedül Darvasi Ferenc próbálkozott a *Sátántangó* – ahogyan ő fogalmaz – világirodalmi szöveggörnyezetének alapos feltérképezésével,²⁵ azonban a *Száz év magány* és a *Kastély* szerkezetbeli hasonlóságai, legalábbis az én meglátásomban, sokkal inkább magának a regénynek mint műfajnak a strukturális kényszerpályáit, formai lehetőségeit mutatják fel, mintsem hogy kiadnák azt a nehezen beazonosítható területet, ahonnan ez a mű felfakad. Persze világos, hogy maga a világirodalmi háló elsősorban nem interpretációs célból szövődik meg, inkább csak egy olyan lehetséges rendezőelvnek tekinthető, amely, túlmutatva az irodalmi művekkel szembesülő olvasási szituáción, irodalomintézményi, irodalompolitikai szempontok érvényesítését teszi lehetővé.

A továbbbíródó életmű számos értékes értelmezési kísérlet ellenére a hanyatlástörténeti séma jegyében talál befogadásra, amit igazán a *Háború és háború*, ez a saját önállóságát viszonylag egyértelműen állító „regényműhely” sem fog igazán megtörni. Meglátásom szerint ennek a lassan elsötétülő képnek minden újraértelmezés

²⁴ Három írást említenék, amelyek habár főleg említészerűen, de támpontokat jelölnek ki ebben a vonatkozásban: Radnóti Sándornak a már említett tanulmánya, Alexa Károly Krasznahorkai regényvilágára reflektáló szövege (Alexa Károly: *The Waste-Land – Magyarország, 1980-as évek, Krasznahorkai László epikája*, Új Symposion, 1990. március), illetve Zsadányi Editnek a monográfiája, aki számos világirodalmi toposzt olvas rá Krasznahorkai regényeire.

²⁵ Darvasi Ferenc: *Adalékok a Sátántangó világirodalmi szöveggörnyezetéhez*, Bárka, 2006. március, 97–106. o.

ellenére kitartó kompaktságát a kései művek, elsősorban az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* már címével is mindenféle könnyed kategorizációt megcáfoló alkotás az életmű egészébe való visszacsatolásának a hiánya okozza. Ez a mű olyan kérdések gyűjtőpontjának tekinthető, amelyek képesek újra bevilágítani a Krasznahorkai-műveket, és új értelmet adni nekik. Ehhez azonban a hanyatlástörténeti séma és a mögötte álló regénypoétikai nézetek fellazítását kell először elvégezni. Nem azt állítom, hogy ezzel a manőverrel új helyet lehetne biztosítani Krasznahorkai prózájának a kortárs prózamezőnyben. Másképpen mondva nem a „között vagy máshol?“, az eddig vázoltak fényében retorikainak bizonyuló kérdés erőszakos feloldására vállalkozom. Krasznahorkai helyét már rég nem valamilyen organikus és evolucionista egészben való pozicionálás alapozta és alapozza meg, hanem az a különböző irányokból érkező és egyáltalán nem homogenizálható bűvópatakszerű figyelem, amely nem az irodalomtörténeti fogalmak újratermelődését, hanem legfeljebb szerteágazó értelmezési mezőket tudott létrehozni.

Szöve ezt a recepció, az életmű alakulását felfogó hálót, egyre inkább érződik, hogy a Krasznahorkai nevére elsősorban mint az életmű egységét és létezését igazoló retorikai alakzatra, egy szinekdochéra van szükségem, arra a történetyszerűséget bizonyító és fenntartó rövidítésre, ami nélkül igazolhatatlanná válik az értelmezésem lehetséges irányultsága.

„Egyszerűen arról van szó, hogy ha egy bizonyos tárgyat közelebbről szemügyre veszünk, azt azért tesszük, hogy (legalábbis kezdetben) mozgásba hozzuk, hogy addigi rögzítettnek látszó pozíciójából kilendítsük, és lehetőség szerint új pozícióban hagyjuk ott. Hogy ez lehetséges legyen, ahhoz a tárgyat körülvevő területet gyakorlatilag rögzítettnek kell tekinteni, hogy egyáltalán beszélni legyünk képesek valamiről.”²⁶

A Krasznahorkai-tárgy rögzítésére én elsősorban a hanyatlástörténeti sémát használom. Ez a séma ugyanis a *Sátántangó*ban megvalósuló, egy korszak interpretációs kényszerhelyzetében kikristályosodó szempontok felől írja le a Krasznahorkai-életművet. E szempontok mellett azonban újak is bevezethetők, amit magának a

²⁶ Figyel fel egy hasonló stratégiára Bényei Tamás az *Archívum: a világirodalom helyei* című tanulmányában. Ebben a tanulmányban azt a szinekdochéra épülő retorikai műveletet emeli ki, amin keresztül a magyar irodalmat viszonylagosan a világirodalom vérkeringésébe kapcsolják be.

hanyatlástörténetnek a problematikussága is igazol. Hiszen a jelenből látszik, hogy *Az ellenállás melankóliája* után Krasznahorkai számára a folytatáshoz újabb, a keresést fenntartó kompozíciók kellettek, mivel a két regény egymásra mutató, a figyelmet egy kettős tükör végtelenülő tükörijátékába bezáró szerkezete már nem hagyott maga után járható utat. Míg kérdések maradtak.

Saját értelmezési retorikám felfedése elsősorban az értelmezési szempontomat relativizálja. Ha a Krasznahorkai név csak mint egy szinekdoché örökődik az életmű fölött, akkor az életmű egysége nem állítható a maga természetességében. Ezt igazolja a recepciótörténet sokrétegűsége is, amire fennebb már utaltam. Persze a természetesség kérdése a retorikai alakzatok esetében nagyon messze vezet, a jelentés megtalálásának és a jelentés teremtésének Nietzsche által már körvonalazott, szövevényes terepére, ami egy írói életmű egységének kérdésében is visszaköszönt. Mert feltevődik a kérdés, miben jelöljük meg az életmű egységét a kontingens bibliográfiai vonatkozásokon kívül? Az általam beazonosított és kibontott hanyatlástörténet a nyolcvanas és kilencvenes évek értelmezői-kritikai befogadástörténetének sajátosságaiban találja meg komponenseit. Egy értelmezési áramlattal szembemenő, majd saját erőtartalékait ennek az értelmezési áramlatnak a szempontjából felélő életmű alakulástörténete áll így előttünk, aminek az egységét szintén az írói név bűvös, összekapcsoló erejében találja meg.²⁷ Alternatívát kínálni ennek a sémának nem jelent mást, mint az írói név osztódásán munkálkodni, mindezt azzal a szándékkal, hogy ez által a művek jelentéstörténetének gazdagodása is bekövetkezzen.

²⁷ „*Mintha Krasznahorkai az utazási regény révén tárta volna föl, hogy mi lappang az Egészségről szólni akarás, a metafizikai teljességigény háttérében: egy felfokozott, bár tárgyiasítani kívánt szubjektivitás, egy nagyra növesztett Én-koncepció*” – fogalmaz Szilágyi Márton: *Labirintusban. Krasznahorkai László: A Theseus-általános* In: Szilágyi Márton: *Kritikai berek*. Budapest. 1995. 131. o. című kritikai írásában. Ezzel a megfogalmazásával pedig nem csinál mást, mint a Krasznahorkai név alatt összevonja *Az urgai fogoly* című regényt az azt megelőző művekkel. A Krasznahorkai aktáns műveletéről van itt szó, akiben tulajdonképpen összeérnek a különböző művek.

2. Szövegvilág – regényvilág

– egy regényértelmezési stratégia lehetséges szempontjai –

Fentebb egy hanyatlástörténet sémájába zárva hagytam ott Krasznahorkai életművét, elsősorban azért, mert úgy gondolom, hogy elemzésemből még hiányoznak azok a metodikai, műelemzési meglátások, amelyek lehetővé tennék a hanyatlástörténetnek a saját elméleti előfeltevései felőli szétbontását.

De hogyan lehet megtörni a hanyatlástörténet sémáját? Ez a séma saját elméleti előfeltevéseit elsősorban a poétika versus hermeneutika, esztétika szétágazó kérdésköréből eredezteti, és ahogy az előző fejezetnek az elején is jelöltem, a poétikai újításokat tekinti mérvadónak az irodalmi művek elemzésében és értékelésében. Ez a helyzet regisztrálható a Krasznahorkai-olvasatok esetében is, melyek szerint az a poétikai „csoda”, ami a *Sátántangó* volt, végül egyfajta irodalomellenes gondolatiságra egyszerűsödve feloldódik azon művek sorozatában, amelyek a kompozíciós nyitottságukat feláldozzák a „téma” kifejtésének oltárán. A „téma” redukáló effektusai a poétikának elsősorban a Paul de Man által kifejtett retorikai értelmével szemben tételeződnek, ezért a „téma” újraélesztésének szándéka először azzal az irodalomelméleti csomóval szembesül, amin keresztül vezet a retorika Paul de Man-i értelme. Hogyha ezt a csomót elsődlegesen a *poétika* és a *hermeneutika* szembeállítására szűkítem, az elsősorban egy régebbi vita újraélesztési szándékának köszönhető. Ez a vita Paul de Man és Hans Robert Jauss között zajlott, és tartalmazta azokat a legfontosabb fogalmakat, amelyek konfrontációja reményeim szerint egy regényértelmezési stratégia sarokpontjaivá növeszthető. Itt látok esélyt arra, hogy kiszabadítsam a Krasznahorkai-féle „témát” a hanyatlástörténet szorításából, felkínálva egy olyan horizontnak, amelynek központjában disszertációm igazi kérdése, a „szépség” problémája található. Persze ennek a kitérőnek csupán stratégiai értéke van, ez igazolja koncentráltóságát.

A következőkben az ide kapcsolódó fogalmi környezetet próbálom feltérképezni, a lehetséges elméleti implikációk figyelembevételével. Fontos megjegyezni, hogy az alábbi áttekintésben Paul de Man elmélete nem a maga tágasságában kerül mérlegre, hanem csak annak az olvasási módnak a generáló bázisaként, amely többek között

meghatározta az általam kimerevített Krasznahorkai életmű olvasatát is. Az így rögzített elméleti alapálláson maga Paul de Man is túllépett különböző szövegeiben, ez azonban már nem képezi disszertációm tárgyát.

Hogyha a hermeneutika és a poétika viszonyát próbáljuk tematizálni, már kezdetben bonyolult fogalmi és elméleti átfedésekbe ütközünk, hiszen mind a poétika, mind a hermeneutika tágas összefüggésből eredezteti jelentéstörténetét, ahogyan a hermeneutika és az esztétika kapcsolata sem tekinthető magától értetődőnek. A poétika és a hermeneutika teoretikus igénytel való társítása a Hans Robert Jauß nevével társított konstanzi iskola közös kiadványsorozatának címében fordul elő (*Poetik und Hermeneutik*), ezt a társítást később Paul de Man elemzi a Jauß szövegeit tartalmazó könyvhöz írt előszavában.²⁸ Hasznos Paul de Man a poétikát és a hermeneutikát összevető meghatározási kísérletével indítani, amelynek provokáló világosságával megspórolható egy sor definíciós laposság, és ki is jelölhető néhány értelmezési irány.

„A hermeneutika, definíciója szerint, a jelentés meghatározására irányuló folyamat; a megértés transzcendáló funkcióját föltételezi, függetlenül attól, milyen összetett, szerteágazó vagy túlfinomult is az, és – bármilyen közvetve is – az irodalmi szöveg nyelven túli igazságértékére kérdez rá. A poétika ellenben metalingvisztikai, leíró vagy előíró tudományág, amely igényt tart a tudományos konzisztenciára. Ez a nyelvi entitások mint olyanok formális elemzéséhez tartozik, függetlenül azok jelentésességétől; a nyelvészet társtudományaként inkább törődik elméleti modellekkel, mint történeti megvalósulásaikkal.”²⁹

Kezdetben még nem a definíciókban foglaltak igazságértéke fontos számomra. Mindegyikben ki lehet mutatni önkényes csúsztatásokat, hiszen a hermeneutikát a nyelven túli igazságértékek vizsgálataként percipiálni nagyfokú vakságot feltételez, ahogy ha a poétikából is kivonni próbálnánk a történeti megvalósulásokat, azzal Arisztotelész főművének jellegét negligálnánk. Ami ebben a definíciós játékban fontosság

²⁸ Paul de Man: *Introduction*. In: Hans Robert Jauß: *Toward an Aesthetic of Reception*. Ford. Timothy Bahti. Harvester Press, 1982. VII—XXV.

²⁹ Paul de Man: *Bevezetés*, In: Hans Robert Jauß: *Recepcióelmélet – Esztétikai tapasztalat – Irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 294. o.

válk, az elsősorban a jelentés meghatározási szándékának és a nyelvi entitások formális elemzésének a szembeállítás, ami tulajdonképpen kijelöli az irodalmi alkotások értelmezéséért folytatott elméleti csatározások mindenkori tétjét. Szembeállításról van szó, meg nem is, hiszen ahogy Paul de Man is megvilágítja, ez a két mód tulajdonképpen szorosan összefonódik, és ezért inkább a hatásterületek szétválasztása jelent problémát, illetve az egyik megközelítésnek a másik rovására véghezvitt totalizálása.

Az irodalomértés legfontosabb problémái adnak találgat ebben a gordiuszi csomóban, amelyeket Paul de Man a rá jellemző tömörséggel egy másik tanulmányában rendszerez. *A szemiológia és retorika* című, saját dekonstrukciós olvasási stratégiáját felvezető programadó tanulmányra gondolok, amelynek az elején ugyanez a probléma fog egy elméleti modellté stilizálódni. Ez a modell az irodalmi művek vonatkozásában a külső és belső tengelyre vetítve mutatja fel az irodalomértés legfontosabb kategóriáinak felcserélhetőségét, a tartalmat és a formát, illetve a jelentést és a referenciát. Az irodalmi mű ebben a vonatkozásban „*olyan doboz, amelyik elkülöníti a belsőt a külsőtől, és az olvasó vagy a tudós az, aki a fedelet felnyitva kiszabadítja a belsejében rejtőző megközelíthetlent.*”³⁰ Belső jelentés / külső forma és a külső referencia / belső szerkezet elemei közötti felcserélhetőség pedig a kezdeti poétika/hermeneutika ellentétpárt képezi le, annak különböző variációit nyújtva.

Ezt a modellt éltető sajátosság magában az irodalmi művekben keresendő, amelyek sohasem érthetők meg csak egy referenciális vonatkozáson keresztül, hiszen már a megalkotottságon keresztül is saját összetettségükre hívják fel a figyelmet. A „*hogyan jelent?*” kérdés Paul de Man szerint minden formalizmus szülőatyja. Aminek egyoldalúsága azonban szintén korlátozónak tűnhet a művek referenciális gazdagságának vonatkozásában. Ez a kölcsönösen redukáló hatás élteti tulajdonképpen az irodalomelméletet, alkotván meg annak saját történeti változandóságát.

Mind Paul de Man, mind Jauß keresi a kijáratot ebből a modelltől, a retorika és az esztétika általuk bevezetett jelentésén keresztül, de más és más szándékkal. Míg Jauß – hasonlóan Gadamerhez és Ricoeurhoz – továbbépítve saját hermeneutikai örökségét, a jelentésszintézis megtalálásának lehetőségeit próbálja kiépíteni saját

³⁰ Paul de Man: *Szemiológia és retorika*, In: Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999, 15. o.

receptióesztétikájában, addig de Man, megfelelv egy dekonstrukciós örökségnek, a jelentés aporetikusságának par excellence helyeit fedezi fel az irodalomban. Megpróbálok továbbra is de Man felől láttatni ezt a változandóságot, már csak azért is, mert ő illeti a legerősebb kritikával azt a megközelítést, amelyet használni szeretnék.

Hogyha de Man felől tekintünk az irodalomra, akkor a nyelv retorikai, figuratív képességeinek kibontakozási területét látjuk magunk előtt, tulajdonképpen az irodalom sem más, mint ennek a képességnek a legvégső határig való kitolása. Ennek a gondolatnak az alapján, az orosz formalistához hasonlóan, beszélni lehet az irodalmiság de Man-i értelméről, amely túlmutat a műfajiság és a szövegek általános osztályozásának szokványos helyzetén. Ugyanis a nyelv figuratív képessége nem csak az irodalomnak nevezendő nyelvi gyakorlat területén érhető tetten, amit bizonyítanak de Man konkrét elemzései is, amelyek Proust, Rilke, Yeats, Baudelaire szövegeihez hasonlóan vizsgálják Nietzsche, Rousseau, Walter Benjamin egészen más jellegű szövegtípusait is. Ezek az elemzések mutatják fel, hogy a nyelvben újraalkotódó világ már nem a jelenségvilág törvényszerűségei szerint működik, hanem a nyelv tropikus anonimitásának kiszolgáltatva, amelyet az irodalomkritikusnak kell felfednie. Ennek a tropikus erőnek a felfejtése az irodalmi szövegek értelmezésében vagy az eldönthetetlenség, vagy a negatív bizonyosság állapotába torkollik; legalábbis ide vezetnek de Man konkrét elemzései, amelyek mind a grammatika és a retorika közötti ingajarat feltérképezéseinek tekinthetők.

Vegyük elő újra a híres Keats-vers (Among School Children) utolsó sorának de Man-i elemzését: „*How can we know the dancer from the dance?*”³¹ Hogyha retorikailag értelmezzük ezt a sort, akkor a táncos és a tánc szétválaszthatatlansága jelenik meg előttük, amely így gnómaszerű lezárását képezi meg a versen végigvonuló, egy képzeletbeli jelenben jelentésszintézist végrehajtó kérdéssornak. Azonban de Man szerint a betű szerinti olvasat a vers jelentésének egy felforgatóbb, komplexebb összefüggését tárja elénk, amiben a kezdeti szétválaszthatatlanság a szétválasztás, a megkülönböztetés sürgetéseként olvasandó. Ezek a különböző irányba tartó értelmek ugyanabba a

³¹ Ennek a sornak az értelmezésére különböző fordítások állnak rendelkezésünkre. „*Táncából a táncost: kitudhatod?*”, „*Látjuk-e, Tánc s Táncos – melyik melyik?*” (Tandori Dezső), „*Táncától a táncost elválaszthatod?*” (Orsós László Jakab), „*Hogyan különböztetheténk meg a táncost a táncától?*” (Fogarasi György)

grammatikai szerkezetbe vannak bezárva, ami nem az elsődleges és a másodlagos, denotatív és konnotatív jelentés hierarchizálható, ellenőrizhetőnek vélt összefüggését, hanem az eldönthetlenség állapotát alapozza meg. A két olvasat viszonya meglehetősen problematikus, hiszen nem állítható, hogy a versnek két egymás mellett létező jelentése lenne, ugyanis egyik olvasat a másik hibájára érkező válaszként értelmezendő, de az eldönthetetlen marad, hogy melyik olvasat élvez elsőbbséget a másikkal szemben.

A Paul de Man-i példák még szaporíthatók. Az Archie Bunker helyzetét kibontó, a fenti szituációra hasonlító példát félretéve, gondolok most a Proust-féle olvasatra,³² ahol a szövegjelentést konstituáló metafora metonimikus alapjainak feltárása a szöveg állításának kétségbevonását eredményezi, miáltal megmutatkozik a metafizikai állítások dekonstruálásának általános mátrixa, a kizárt felőli olvasat szétbontó technikája. Miről is győznek meg bennünket ezek a példák? Helytállóságukat kevesen kérdőjelezték meg,³³ nem is tekintem feladatommak ezen a helyen, hogy ebbe az irányba mozduljak el, hiszen ezekben a példákban megfogalmazódó mintázatok számos más olvasatot tudtak generálni, ennyiben fontosabb számomra a beléjük kódolt séma, mint maguknak az elemzéseknek a helyessége. Maguk a példák az irodalomhoz való viszonyulásnak egy nagyon erős, markáns, és talán kizárólagosnak is feltüntető lehetőségét mutatják meg. Ebben a konstellációban az irodalmi szöveg saját nyelvi-retorikai megalkotottságára egyszerűsödik, hiszen „*a mimézis egy lesz a többi trópus között*”,³⁴ ami persze mindenkori kérdés, hogy itt redukcióról vagy esetleg csak egyfajta elméleti egzaktuságról van szó. Mindenesre Paul de Man retorikai megközelítései a nyelvet, és ennyiben az irodalom nyelvét is a jelentések totalizálhatatlan, önkioltó terepeként érzékelik, ahol a jelentést nem tudjuk ellenőrizni, legfeljebb megcsinálni,³⁵ hiszen, ami állítódik ezen az örökre legszigorúbb, és ebből következően legmegbízhatatlanabb nyelven,³⁶ az

³² Paul de Man: *Olvasás (Proust)*, In: Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999.

³³ Itt emelném ki Bíró Béla: *A metonímia metafora fölötti hatalmáról* című tanulmányát, amely a de Man-i példák alapos olvasatát nyújtva rámutat az adott olvasatokat vezérlő megkülönböztetések ellentmondásos jellegére. In: Bíró Béla: *Eszmélet és körkörösség*, Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2008.

³⁴ Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*, 104. o.

³⁵ Így értelmezi William Ray a fent említett példákat a *Paul de Man: A dekonstrukció iróniája/az irónia dekonstrukciója* című tanulmányában, In: *Paul de Man „retorikája”*, Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat. Pompeji. Budapest, Szeged, 2004, 22. o.

³⁶ Paul de Man: *Szemiotika és retorika*, 127. o.

érvényességét azonnal kiszolgáltatja az átfordítások, az irónia, az allegorizálás, a reinkripció műveleteinek. Ami a szétválást ígéri, az válik a megkülönböztethetlenség helyévé, ahol Én-t kiáltunk, ott nyomakodik az előtérbe a Nem-Én, míg a valóság és a fikció, a külső és a belső, a szószerinti és az elvont, az irodalmi olvasatokat vezérlő fogalmi ellentétpárokról kiderül, hogy szétválaszthatatlanságuk egymást fertőzi; *How can we know the dancer from the dance?*

A fent elemzett de Man-i példákból egy olvasási modell szűrhető ki. Ahhoz, hogy ezt a modellt működtetni lehessen, Paul de Man megpróbálja felmutatni az olvasási modell negatívumát, amire ő egy XX. századra teljesen kompromittálódott fogalmat, az esztétika fogalmát tartja fenn. Azért fontos ez a fogalom, mert az általam fentebb felvezetett vita innen nyílik meg, ugyanakkor a *szépség* kérdéskörének egy bizonyos metszete is megképződik általa. Egyelőre maradnék a poétika és a hermeneutika vitájánál.

Mit jelent az esztétikai Paul de Man-nál?

Az esztétika fogalmának elemzésével Paul de Man az *Esztétikai ideológia* posztumusz megjelenő kötetében foglalkozik,³⁷ de maga a fogalom és a hozzá kapcsolódó ideologikusság vádja már korábbi tanulmányaiban is megjelent, mintegy ellenpontjaként saját retorikai olvasáselméletének. Ennek a befejezetlen műnek a tervezetében még ott szerepel a retorika kifejezés (*Esztétika, retorika, ideológia* – ez a Paul de Man által eltervezett cím), és csak egy utólagos szerkesztői módosítás következtében tűnik el, jelezve azt a tágabb horizontot, ami kijelöli az esztétika helyét. Ez a hely az irodalmi művek megközelítésének nem-nyelvi dimenziója, és ennyiben az olvasástól is távolálló, ahol az irodalmi művek vonatkozásában értékekről és értelemről, és nem ezek létrehozásának, illetve befogadásának modalitásairól van szó.³⁸ Az esztétikaitól való eltávolodás tulajdonképpen az irodalomelmélet megszületésének is a pillanata, ugyanakkor az irodalomelmélet és a filozófia közötti határ átrendeződésének a lehetősége. „Az irodalom az esztétikai kategóriákat inkább érvényteleníti, mintsem megerősíti” – állítja Paul de Man,³⁹ amivel megkérdőjelezi azt a láncolatot is, ahová az

³⁷ Paul de Man: *Esztétikai ideológia* Janus/Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

³⁸ Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*, 101. o.

³⁹ I. m. 103. o.

esztétika történetileg beíródik.⁴⁰ Persze ebben az idézetben fontos az „inkább” kitétel, hiszen nélküle de Man veszélyesen közel sodródna ahhoz a tételezéshez, miszerint az irodalom az egyetlen olyan kifejezésforma, amely mentesül, vagy pontosabban, lerázza magáról a metafizikusság ballasztját. Az ő elmélete ennél a szintén ideológiagyánús álláspontnál jóval összetettebb és nehezebben behatárolható. Ahogyan az esztétikai fogalma is tágasabb az esztétikai kategóriák egyszerű alkalmazhatóságának kérdésénél, hiszen ő a fogalmat ráolvassa olyan szerző megközelítésére is, mint Jauß, aki nehezen vádolható a forma és a tartalom fogalmának automatikus átvételével, illetve az esztétikai értékek felőli gondolkodással. Azt is nehéz eldönteni, hogy nála az esztétikai jelleg mennyire csak szövegolvasási stratégia, vagy ugyanennyire szövegkonstituáló princípium is. Lássuk először a maga általánosságában, majd a Jauß-szal folytatott vitán keresztül konkrétumaiban is.

Az esztétikai fogalmát de Man elsődlegesen a romantika korszaka felől artikulálja, és egy szubjektivista kritikai szókinccs megjelenéséhez köti.⁴¹ Ebben a korszakban erősödik meg az a szemlélet, amely „nem kíván különbséget tenni az élmény és annak reprezentációja között”,⁴² és a szimbólumban talál arra a formára, amely ezt a közvetítést véghez is viszi. „A szimbólum az érzékek előtt megjelenő kép és a kép által sugallt érzékfeletti totalitás bensőséges egységén alapul”⁴³ – állítja de Man, és ezért a szimbólumot preferáló esztétikai gondolkodás azt feltételezi, hogy híd verhető a megjelenő és a megérthető, az érzéki és a fogalmi között. Ez a gondolkodásmód, ahogy fentebb is jeleztem, nemcsak egyfajta filozófiát, hanem egy uralkodó olvasási módot is magában rejt, és meghatározza, ahogyan értelmet nyerünk különböző irodalmi szövegekből. A szimbolikusra épülő olvasásmódok egyfajta eszmeiségbe zárják bele az irodalom legmegütöztetőbb sajátosságát, ami az irodalom sajátos fikcionalitásából fakad: „Az irodalom nem azért fikció, mert valamiképp megtagadja a »valóság« elismerését, hanem mert nem a priori bizonyos, hogy a nyelv a jelenségvilág szabályainak

⁴⁰ Vö. „Számítalan elnevezés jelöleteként ez a kategória sohasem adta fel meghatározó szerepét a nyugati gondolkodás fejlődése során, olyannyira, hogy a 18. század végéig tartó névtelensége a nemléte helyett inkább mindent átható voltára utal.” In: Paul de Man: *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*. Paul de Man: *Esztétikai ideológia*, 81. o.

⁴¹ Paul de Man: *A temporalitás retorikája*, In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor – JPTE. Pécs. 1996, 5. o.

⁴² I. m. 6. o.

⁴³ I. m. 7. o.

vagy azokhoz hasonlóknak megfelelően működik”.⁴⁴ Az esztétikai olvasatok a szövegek közvetítő erejében bízva összemossák a fikció és a valóság között létesülő könnyen elbizonytalanítható, paradox jellegű viszonyt, vagy az irodalom ellenőrizhetetlen, felforgató erejét a deviancia, a normálistól való eltérés igazolhatatlan hierarchiájába zárják vissza.⁴⁵ De Man-nál ezt a fajta gondolkodás- és olvasásmód lesz az esztétikai ideológia jellegzetes tünete, míg elemzései szétbontják az erre az olvasásmódra épülő olvasatokat.

Ennek a szétbontó stratégiának egyik példaértékű állomása Jauß *Spleen II.*-olvasatának (Baudelaire) de Man-féle értelmezése. Ez a kritikai értelmezés, mint már a fejezet elején is jeleztem, a poétika és a hermeneutika közötti átjárhatóságot hivatott megkérdőjelezni, ahol a hermeneutika egy másik név lesz az esztétikára, ami, ismerve Gadamer hermeneutikai projektjét, eléggé rövidre zárt következtetésnek tűnik. Mindenesre de Man az esztétikát szembeállítja a poétikával, mivel a poétika „*a jelentés és a jelentést létrehozó állítások egybe nem esésével*”⁴⁶ törődik, egy olyan szétválasztással, aminek konvergenciájában az esztétika saját alapjait leli fel.

A Boucher/débouché rímpár⁴⁷ értelmezése a tét ebben az összegubancolódásban, annak a versnek az értelmezését követve, amelyik az emlékezés feneketlen kérdését jeleníti meg. Minek tekintsük a Boucher tulajdonnevet? A név mézáróst, hentest is jelent, ennek a jelentésnek az összehangzása a kidugaszolt üveggel pedig a saját magát lefejező (kidugaszoló) festő, Francois Boucher képzetét kapcsolja be a sorok értelmezésébe. Jauß értelmezése szerint a kiemelt sorokban: „*a felnyitott flakon utolsó illatának még harmonikus képzete a dé-bouché-val átbillen egy Boucher nevű,*

⁴⁴ Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*, 104. o.

⁴⁵ Azzal a kitételrel, hogy mivel a normális is mozgásban van, és ha e mozgást, azaz a *normalitás* történetiségét is figyelembe vesszük, a normálistól való eltérés igazolhatóvá válik.

⁴⁶ Paul de Man: *Bevezetés*. 425. o.

⁴⁷ „*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,*

Où gît tout un fouillis de modes surannées,

Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,

Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.” (kiemelés tőlem)Baudelaire: *Spleen II.*

Nyersfordításban:

„Én egy öreg női szalon vagyok tele hervadt rózsákkal

Ahol idejétmúlt divatok összevisszaságában tanyázik minden

Ahol a bánatos (szomorú) pasztell(szín)ek és sápadt Boucherek

Egyedül lélegzik be egy megnyitott palack illatát.”

»lenyakazott« rokokó festő disszonáns konnotációjába.”⁴⁸ Ennek a paronomáziának a hatását nevezi Jauß groteszk átfordításnak, ami de Man szerint nem más, mint meghátrálás „a betű játékának” erőszakos hatása elől. Hiszen szójátékról, disszonanciáról, konnotációról beszélni ott, ahol a betű szerinti jelentés a vers értelmét erőteljesen eltéríti a saját magát lenyakazó festő képzetéig, miáltal az emlékezet bensőségességét is véres jelenetté változtatja, egyszerűen csak átesztétizálódásnak minősíthető, illetve a vers retorikai dimenziója előli elfordulásnak. „*Minthogy ez a poétikai (azaz az esztétikaitól különböző) struktúra igényli annak eldöntését, hogy egy szövegbéli állítást alakzatként vagy à la lettre fogunk föl, a retorikára tartozik, ebben a sajátos példában Jauß rátapint a nyelv retorikai kiterjedésére; jellemző, hogy meg kell hátrálnia saját felfedezése elől*”⁴⁹ – összegez de Man.

Jauß még igyekszik kivédeni az esztétikumnak a „blindness” kategóriájává való degradációját, amikor felhívja de Man figyelmét, hogy a saját vizsgálódásai a szépség kétértelmű és ellenszegülő voltát ragadják meg, egyúttal figyelmezteti, hogy a ő nézeteit túlinterpretáló manőverével de Man tulajdonképpen a Platontól Rousseau-n át Adornóig ívelő művészetellenes tradícióhoz kezd tartozni, „amelyben – fogalmaz retorikusan Jauß – Ön nehezen érezné jól magát”⁵⁰. Ez a kétélű állítás megidéri azt az elterjedt bírálatot, amelyet a dekonstruktőrök rendszeresen – és teszem hozzá, igazságtalanul – magukra idéznek, miszerint olvasásmódjuk művészetellenes, mivel tagadják a művészetnek a megismerő, világfeltáró funkcióját, és tulajdonképpen újraélesztik a művészet mint szép hazugság antik vádját. Ehhez az ideologikus vádaskodáshoz viszonyítva de Man és Jauß között persze az érvek szintjén zajlik a vita, habár kérdés, egy elmélet működőképessége nem képez-e olyan vakfoltot, amely saját határoltóságát is elrejti. Ezért van, hogy miközben olvassuk de Man Jauß-t illető kritikáját, amiben megképződik az esztétikai ideológia vádjá, feltehetjük a kérdést, hogy vajon nem rekonstruálható-e egy hasonló vád de Man eddig kibontott pozíciójával szemben is. Ehhez azonban előfeltételezni kell de Man olvasatainak általános struktúráját, még akkor is, ha jogtalanak tűnhet de Man széttartó és történetileg módosuló olvasásmódjait közös nevezőre hozni.

⁴⁸ Hans Robert Jauß: *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*. In: Hans Robert Jauß: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó. Budapest, 1999, 339. o.

⁴⁹ Paul de Man: *Bevezetés*, 425. o.

⁵⁰ Hans Robert Jauß: *Levél Paul de Manhez*. In: *Olvasáselméletek* szerk. Dobos István. Kossuth Egyetem Kiadó. Debrecen, 2001, 424. o.

Megfigyelhető, hogy de Man Baudelaire-t értelmező és Jaußt bíráló érveiben ugyanaz a struktúra észlelhető, ami a Keats-verssor értelmezésekor is alkalmazásra került. Mindkét esetben előttünk van egy szövegrész, amelybe belefoglalt állítás jelentése először annak alakzatszerű vagy szó szerinti értelme közötti feszültségben érzékelődik, majd a domináns jelentés a kizárt felől kérdőjeleződik meg, vagy egyenesen átértékelődik.

Ebbe az összefüggésbe látom belekódolva de Man elméletének fenti rekonstrukciójára támaszkodó olvasásmódok egyik lehetséges korlátját. Hiszen kérdés, hogy nem korlátoz-e minket az a háló, amely az irodalmi szövegek horizontját az olvasatot vezérlő fogalmi kettősségeknél rögzíti le, és ezeknek a fogalmaknak az ellehetetlenülésében az irodalmi szöveg jelentésének végső mozgását olvassa ki. Legyen szó metaforikusságról vagy metonimikusságról, szimbólumról vagy allegóriáról, a szó szerinti és a retorikai jelentésekről, a közöttük végbemenő aporetikus mozgásokba zuhan bele minden szöveg. Vajon elmondtunk-e mindent egy irodalmi szövegről azzal, hogy jelentésalkotási játékaik terepét ezekbe a mozgásokba zárjuk be? Vajon minden olyan mozgás, amit a szövegek jelentésképző potenciáljuk révén felmutatnak, ezt az ingajaratot képezi le? Vagy ez lenne a jelentés végső mozgása, ahogy a kimondhatóság határára érve, egy zen példázat mélységéhez hasonlóan, a semmi türemkedik kifele?

Ezt a kérdésfeltevést egy Derridát értelmező példán tudom kézzelfoghatóvá tenni. Ugyanis példaértékűnek tartom azt az elméleti átfordítást, amit ő *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában* című tanulmányában a struktúrafogalom dekonstrukciójaként végrehajt. A strukturalizmus tétele a szövegek mélystruktúrájának a feltételezése. A középpont gondolatának lokalizálhatatlansága miatt azonban Derrida kimutatja, hogy a struktúrafogalom elengedhetetlenül ellentmondásba torkollik, mivel a struktúra strukturalitását feltételező középpontot egyszerre kell a struktúrában belül és a struktúrában kívül elhelyezni.⁵¹ A struktúra középpontja sohasem a struktúráé – hangozhatna a strukturalizmus utolsó tételeként. Ez a tétel, de Man olvasási stratégiájához hasonlóan, egy reflektív, önmagára visszahajló vizsgálódás eredményeként áll elő, azáltal, hogy egy rendszeren belül előrenyomulunk a rendszer önfelszámolási pontjáig. Eszközeink még a rendszer eszközei (Derrida a struktúra strukturalitását

⁵¹ I. m. 23. o.

elemezve jut az említett következtetésre), az eredmény azonban a névtelenségre utalva előre-, kimutat a rendszerből. Nem véletlenül beszél Manfred Frank Derridával kapcsolatosan neostrukturálisról, vagy használhatnánk akár a radikális strukturális kifejezését is, a lényeg, hogy a strukturális fogalmi egy szigorú következetesség folyamán önmaguk ellentétébe fordulnak át, mindezt anélkül, hogy megszabadul(hat)nánk magától a struktúra fogalomtól, hiszen: „*egy minden középpontjától megfosztott struktúra ma még magát az elgondolhatatlant jeleníti meg*”⁵².

Számomra a de Man-i elméletre épülő olvasásmód – Derrida nézeteihez hasonlóan – egy jól megragadható megközelítés végletekig vitt következetesség felőli láttatását tartalmazza. Azáltal, hogy felfigyel a jelentés keletkezésének az átvitel különbözőképpen felállított módozatainak keresztül történő (szószerinti–retorikus, valós–fiktív, tartalom–forma, belső–külső) működési sajátosságaira, de Man nagyon helyes módon mutat rá ezeknek az eljárásoknak, fogalmi rögzítéseknek, hierarchiáknak a tarthatatlanságára. Azonban csak úgy tudunk eljutni ennek a tarthatatlanságnak a felismeréséig, hogy – egy paradoxont alkalmazva – *megtartjuk* ezeket a fogalmakat, mintegy hagyja saját feltételezett súlyuk alatt összeroskadni őket. Ebben az értelmezésben a metafora, a szimbólum, a referencia, az olvashatóság, a tartalom, a szerző fogalmi sorra eljuttatódnak önmaguk lehetlenségéig, hiszen mindegyikről kiderül: olyasvalami totalizálását akarták végrehajtani, ami meghaladja mozgáshorizontjukat. A szöveg jelentése vagy éppen jelentésnélkülisége ebben a tarthatatlanságban jön létre, ami ennyiben többnyire negatív, hiszen értelmező fogalmaink kimozdításával, elbizonytalanításával zárul, a szövegről való tudásunk pedig tudatlanságunk körének növekedésével gazdagodik.

Íme De Man sokat idézett szöveg- és olvasásdefiníciója:

„A minden szövegre érvényes paradigma egy alakzatból (vagy alakzatok rendszeréből) és annak dekonstrukciójából áll. Mivel azonban ez a modell nem

⁵² I. m. 21. o.

*zárható le egy végső olvasattal, maga is létrehoz egy szupplementáris figurális rátétet vagy rárakódást, amely az előző narráció olvashatatlanságát meséli el.”*⁵³

Derrida is valami hasonlóra utal a jelölő pótlólagos mozgásáról beszélve,⁵⁴ ami tulajdonképpen a szöveg valódi működését írja körül; a szöveg nemcsak szól *valamiről*, hanem ugyanannyira magáról is beszél, és ez a beszéd redukálhatatlanul elárulja, leleplezi a *valamiről* való beszéd lehetetlenségét. Ebből a lehetetlenségből születnek meg azok a fogalommaradványok, amelyek felől érzékelt tudjuk az irodalmat létrehozó kimondási-elmesélési akarat felfüggesztődését. A lemeztelenített irodalom egy pár fogalom/fogalommaradvány jelentéstörténetének táblázatával válik egyenlővé, amelyek persze egy végtelenül izgalmas interpretációs mezőt konfigurálnak, azonban végső soron csak redundáns olvasatokat tudnak generálni. Ez a redundancia nem annyira Paul de Man minuciózus olvasataiban érhető tetten, hanem az utánpótlók törekvéseiben. Ha jól érzékelem, az innen kiinduló interpretációkat a dekonstrukció általában dekonstruálhatatlanul maradt végső elve, a szabadság irányítja, egy irodalomelméleti tabu, miszerint a narráció szintjén a nyitottságban, a lezáratlanságban, az elbeszélő pozíció folyamatos kimozdítottságában keresendők az irodalmiság igazi értékei. Ez pedig akaratlanul is behatárolja azt az irodalmi horizontot, ahonnan tanulni tudnánk.

Fontos látni, hogy az alakzatok rendszeréből és annak dekonstrukciójából álló szövegek (ha elfogadjuk Paul de Man definícióját) hiába teszik tarthatatlanná olvasatainkat, ezáltal egyáltalán nem kérdőjelezzik meg magának az irodalomnak, vagy akár a filozófiai artikulációnak a jelentőségét, hiszen minden tarthatatlanság ellenére nincs jobb eszközünk behatolni a valóság, a referencialitás rejtelseibe. Mivel az emberi ige soha sem válhat testté, mivel az irodalmi szövegek sohasem olvashatóak használati utasításként, ezért kimutatható módon mindegyik szöveg megalkotottsága retorikai elemekre utalt, amelyek hiába próbálják eltüntetni az átváltozás lehetetlenségét, saját machinációjuk mindig is átütött szőnyegként vélt felületükön. Akhilleuszt csak azért tudjuk orozslánnak tartani, mert mindenekelőtt tudjuk, hogy itt egy alakzattal van dolgunk,

⁵³ Paul de Man: *Allegória (Julie)*, In: Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 276. o.

⁵⁴ Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, in. Helikon, 1994/1–2, 31. o.

különben azt hihetnénk, Akhilleusz vagy fajt váltott, vagy Homérosz bolondult meg.⁵⁵ Ugyanakkor az is világos, hogy hiába nevezzük Akhilleuszt oroszlánnak, Akhilleusz „valóságos” bátorságáról nem tudhatjuk meg az igazat, metaforánk mindig is dekonstruálhatóvá válik egy erős valóságfogalom felől. Ennek ellenére, mivel egy Akhilleusz hőstetteit felsoroló eseménytár példáinak egyediségében nem tenné lehetővé Akhilleusz bátorságának egységben való láttatását, még mindig igaznak látszik, hogy Akhilleusz bátorságáról azon a módon tudhatjuk meg a legtöbbet, ha oroszlánnak nevezzük őt. Azáltal, hogy Akhilleuszt oroszlánnak neveztek, a jelentéskeletkezésnek és -ellehetetlenülésnek olyan pályáit nyitottuk meg, amelyek különben elérhetetlenek más értelemképző tevékenységek számára, jól ábrázolva az irodalmi tevékenységet.

Ennek a lehetséges lehetetlenségnek a szemléltetésére Heideggernek a létmegértés struktúráját leíró összefüggését tudom felmutatni. Heidegger még a *Lét és idő* elején beszél a létmegértés lehetőségéről, amely a jelenvalólét sajátja. A létmegértés képessége azért van a jelenvalólétre, az emberre bízva, mert a Lét az emberhez áll a legközelebb, hiszen „*jelenvalólét mindenkor mi magunk vagyunk.*”⁵⁶ Ez a létközelség azonban nem tudja biztosítani a létmegértés vezérfonalát, mert ez a létező „*legsajátabb létét abból a létezőből érti meg, amelyekhez lényege szerint állandóan és mindenekelőtt viszonyul, vagyis a »világból«.*”⁵⁷ A közelség egy másik értelme a távolság, hiszen „*a jelenvalólét önmaga számára ontikusan a »legközelebbi«, ontologikusan a legtávolabbi...*” A létmegértés lehetősége a létközelség viszonyában adott, lehetetlensége pedig abban, hogy mindig csak egy létezőből kiindulva érthetjük meg a létet.

Minden irodalmi, de akár más szellemi artikulációnak is ezt a pályát kell befutnia, hiszen a művek valósághoz való viszonya hasonló szerkezeti azonosságot mutat. Az irodalmi művek egyszerre tartoznak a valósághoz, ugyanakkor azáltal, hogy sűríteni kényszerülnek azt, el is térnek tőle. A valóság és az irodalom között számos út húzható meg, amelyek közül a fent mondottak fényében kettőt emelnék ki. Az egyik Paul de Man útja, és az ő követőie, miszerint a nyelvi világ és a jelenségvilág széttartó módon működik, és a világ a művekbe csak esztétikai ideológiaként jelentkezhethet be. Ebből

⁵⁵ Jauß Amerikában megjelenő tanulmánykötetéhez írt bevezetőjében hozza fel ezt a példát de Man. Paul de Man: *Bevezető*, In: Hans Robert Jauß: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 411. o.

⁵⁶ Martin Heidegger: *Lét és idő*, Gondolat, 1989, 105. o.

⁵⁷ I. m. 106. o.

következően a művek nyelvi-nyelvészeti elemzéseink inkább leleplezik a nyelv-világ konvergenciát, és egy negatív tudásban végződnek. A másik út, ami nevezhető hermeneutikainak, azt hangsúlyozza ki, hogy maga a világ csak nyelvre utaltként nyilvánulhat meg, ennyiben a nyelv és a belőle építkező műalkotás mint valami közép maga köré gyűjti a világot, de anélkül, hogy végérvényesen befoghatná. Lehet, amit két útnak nevezek, az tulajdonképpen csak egy, csak más és más szakasz felől megvilágítva. Mindkét út a végesség filozófiáját fordítja át irodalomelméleti terminusokba. Ahogy eddig egyik mozgásterét próbáltam körüljárni, ideje, hogy röviden szót ejtsek a másiktól is, kockáztatva az előnyben részesítés gesztusát.

A hermeneutikai típusú irodalomelméleti gondolkodás közelsége a dekonstruktív alapú megközelítésekhez az értelmezés lezárhatatlanságának a gondolatában ragadható meg. A lezárhatatlanság hermeneutikai gondolata azonban elsősorban nem a narrációban, hanem az interpretálhatóságban keresendő, a szövegeknek abban a sajátosságában, hogy újabb és újabb értelemhorizontok alapjául szolgálhatnak. Egy zárt, az elbeszélés klasszikus konvencióit betartó szöveg is válhat az értelmezés szempontjából nyitottá, ahogyan a narratív újításokban tobzódó mű is könnyedén átfordulhat üres formabontássá. A szöveg és az interpretáció viszonyának nagy irodalma van, amelyet felesleges itt megidézni. Ezt helyettesítve csupán Paul Ricoeur *Mi a szöveg?* című tanulmányra utalnék,⁵⁸ amely a szöveg belső viszonyainak, struktúrájának a feltárása után a jelentés dimenziójának érvényesülését szorgalmazza. A szöveg értelmezése az olvasó alany önértelmezésében ér véget – állítja Ricoeur. Ezzel a gondolattal nem egy rejtett dialektikára épülő tudatfilozófia tér vissza irodalomelméleti ruházatba, hanem annak az egyszerű ténynek az észleléséről van szó, hogy legprimérből szinten az irodalmi szövegek, ahogyan a regények is, mondani akarnak valamit. Még akkor is, ha egy retorikai olvasat felmutatja, hogy egy másik szinten az, amit mondani akarnak, a nyelvi retoricitás következményeként önmaga ellentétébe fordulhat át. Az önértelmezés mint vég nem az értelmezés végét, hanem a kezdetét jelenti.

Kérdés persze, hogy mit lehet kezdeni a művekben szóhoz jutó „valamit mondás” gondolatával. Ennek tisztázására a *dolog* és a *világ* hermeneutikai fogalmait hívom

⁵⁸ Ricoeur, Paul: *Mi a szöveg?* In: Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

segítségül, mindezt azért is, hogy alternatívát kínáljak de Man esztétikai ideológiájának. Nagyfokú különbség észlelünk, hogyha összevetjük egyes alkotók saját vagy más írók műveiről szóló reflexióit az irodalomelmélet fogalmaiból fogant elemzésekkel, kritikákkal. Ahol az elmélet a szövegszerű megalkotottság összetett fogásait érzékeli, ugyanott az alkotók felől nézve a világ horizontján mozgó figurák adják ki a jelentésképződés mélyülő szakadékait. Az elmélet felől ez akár írói naivitásnak is tetszhet, de talán helyesebben járunk el, ha azt feltételezzük, hogy mégis a valamit mondás szándéka vezérelte íróinkat, az ő beszédük konzekvensen erre a szándékra vonatkozik, és az így kimondott, megalkotott értelem világszerűsége az, ami irányítja konfessziójukat. A valamit mondásnak, hogyha értelmileg próbáljuk rögzíteni, két horizontja, kivetülése van, a dolog és a világ. Az értelem megértésének hermeneutikai sürgetése mint sarokkövekbe, ezekbe a fogalmakba zárja az értelem mozgását. Mindig valamiről (dolog) beszélünk, valami másnak (világ) a vonatkozásában, ezen kívül az irodalomnak sincs más mozgástere. Heideggert idézem:

„A lét értelme sohasem hozható ellentétbe a létezővel vagy a léttel mint a létező hordozó »alapjával«, mert az »alap« csak értelemként válik megközelíthetővé, még ha ez maga az értelmetlenség szakadéka is.”⁵⁹

Ha igaznak fogadjuk el a hermeneutikai univerzum létezését, benne csupán az értelmetlenség szakadékaig nyomulhatunk elő, ami – követve Heideggert – szintén csak értelemként válik megközelíthetővé. A hermeneutikának hosszú utat kellett bejárnia, míg tisztázta maga előtt, a művekben, ahogy az emberi beszédben is, nem a szerzői akaratot, nem a szerzői pszichét, hanem a szóhoz jutott dolgot keresse, ami egy mű-egész vonatkozásában mint világ állítódik fel. Ez a felállított világ sohasem egy zárt univerzum, ezért súrolja a strukturalista értelmezés csupán a mű-világ felületét. Mindig egy szóban létező, szóra bírt világgal van dolgunk, ami a mondandónak egy olyan nyitottságában áll bele, ahonnan – megint egy ricoeuri terminust használva – refigurálódik, újraíródik a sohasem kész olvasói tapasztalat.

⁵⁹ Heidegger, Martin: *Lét és idő*, Gondolat, 1989, 294. o.

Hogy ebbe a kontextusba egy talán kevésbé kiaknázott olvasási mód van belekódolva, azt Szegedy-Maszák Mihály egy rövid, de tartalmas tanulmányával próbálom igazolni. A tanulmány *Az elbeszélő szövegek rétegei* címet viseli,⁶⁰ benne a szerző arra tesz kísérletet, hogy megragadja az elbeszélő művek rétegeit, amelyek az elbeszélésekkel módszeresen foglalkozó kutatók vizsgálódási irányultságait, lehetőségeit is kijelölik. Szegedy-Maszák azzal próbálja kikerülni a strukturalizmus tévútját, hogy a rétegek szétválasztása után jelzi, hogy az elbeszélések esetében nem is annyira megszerkesztettséggel, hanem megszervezettséggel van dolgunk, a művek lényege inkább a rétegek közötti viszonyokban keresendő, és nem magukban a kimetszett, állóképet sugalló rétegekben. A tanulmány négy réteget, komponenst jelöl meg szerkezeti elemként. Első szintként a stilizáltságot, tehát a szóképek és szóalakzatok szövegalkotó tevékenységét, másodikként a tér- és időbeliséget, illetve azok kereszteződését (lásd kronotoposzok), harmadikként az elbeszélő, a szereplő és a történetbefogadó viszonyát, míg negyedikként a történet értékszerkezetét, világgképét. A tanulmány részletesen foglalkozik az első három réteggel, és habár kihangsúlyozza a negyedik réteg vizsgálatának fontosságát, tanulmányozását későbbre halasztja. A felhozott ok a fogalmi rendszerezés hagyományának a hiánya a szövegek világgképének tanulmányozása esetében.

Ez a hiányosság az, ami jelzésértékűvé válik számomra, hiszen, ahogy ennek a fejezetnek az elején is jeleztem, tulajdonképpen a Krasznahorkai regényeiben formálódó világgkép kibontását tekintem elsődleges feladatommá, ehhez pedig szemügyre kell vennem azt az irodalomelméleti prioritás-listát, ami nagyvonalakban befolyásolta az eddigi Krasznahorkai-olvasatokat. Ez a prioritás-lista pedig azt mutatja, hogy ezek az olvasatok előszeretettel beszélnek a szövegek narratív megszerkesztettségéről, tér és időbeli komponáltságáról, és más hasonló tudományos érdekeltségű problémáiról, de a világgkép körüli kérdéseket ráhagyják a publicisztika ízű kritikákra, esszébetétekre. Mintha a szövegvilág kérdésköre olyan szubjektív, ellenőrizhetetlen talajra vezetne át, amit kompenzálni csak a narrativitás problémáihoz hasonló kérdésirányultságokkal lehet. Pedig a hermeneutikai típusú szöveg- és műelméletek, ahogyan fentebb próbáltam már

⁶⁰ Szegedy-Maszák Mihály: *Az elbeszélő szövegek rétegei*, In: Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”, Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998. 7–27. o.

jelezni, a szövegek értelmezésének tárgyalásakor egyértelműen kihangsúlyozzák az irodalmi szövegek világszerűségét, ami mindig egyfajta értelmezettségben létezik. „A szöveg azt akarja, hogy értelmébe (*sens*) – azaz az értelem (*sens*) szó másik jelentése szerint – vele azonos irányba helyezkedjünk”⁶¹, „...az irodalmi mű valamely világ irányába transzcendálódik...”⁶² – Ricoeurnek ez a két mondata összefüggő értelme által jól jelzi az irodalomnak vagy akár az általában vett művészetnek azt a teherbíró, kihordó képességét, hogy megalkotottságában, illetve vonatkozásirányainak a hálózatában a világ jut szóhoz. Gadamer idézem: „...a művészet valódi kitiöntető jegye az, hogy szemlélet, mégpedig világ-szemlélet. Ez nem csupán azt jelenti, hogy a művészet a tudományos megismeréssel szemben önálló igazságra tart igényt, ... hanem azt is, hogy az itt szereplő belső szemlélet a világot – s nem csupán a világban levő tárgyi létezőket – teszi szemlélhetővé.”⁶³ Azt azonban fontos itt jelezni, hogy ezek a megállapítások távol tartják magukat a világgép, világnézet hagyományos fogalmaitól, amelyek ideológiai terheltsége nem igényel különösebb bizonyítást. A világnak a műbe való bejelentkezése nem eszmeileg, ideológiailag történik meg, hiszen ebben a helyzetben a műalkotás csupán valami rajta kívüllinek az illusztrációja lenne. Nem mintha nem léteznének ilyen alkotások, de azok általában meg is kapják az őket megillető helyet, a jótékony felejtés formájában. A fenti gondolatok mögött ott kell látnunk azokat a filozófiai teljesítményeket, amelyeket Heidegger és Gadamer végzett el a világ és a nyelvi világ fogalmaival,⁶⁴ aminek egy különös esete a szövegvilág gondolata.

De hogyan is lehet az ideologikus ráolvasáson kívül hozzáférni az irodalmi szövegek világához?

Mielőtt ezt a kérdést technikai jellegű kérdésként tárgyalnám, a tulajdonképpeni súlyát általánosabb szinten egy visszafordítás révén élezném ki. Vajon a világhoz mint velünk szembeállítható egészhez hozzáférhetünk-e másként, mint a művekben megformálódó tapasztalatként? A költői kérdés rejtett egyértelműségét igazolni kell.

⁶¹ Ricoeur, Paul: *Mi a szöveg?* In: Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 29. o.

⁶² Paul Ricoeur: *A szöveg és az olvasó világa*, In: Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 312. o.

⁶³ Hans-Georg Gadamer: *Szemlélet és szemléletesség*, In: *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijarat Kiadó, 2002, 128. o.

⁶⁴ Két alapvető szöveghely ehhez: Martin Heidegger: *Lét és idő*, 155–264 o., Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, 305–317 o.

Világos, hogy itt többről van szó, mint mindennapi világértésünkről, amiben hétköznapi tevé-vevésünk alkalmával benne mozgunk. Erre Heidegger is utal saját fenomenológiai világanalízisében, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy az eszközhasználatkor létező világértés tulajdonképpen az eszköz meghibásodásakor tolakszik az előtérbe, ekkor derül ki, hogy használati eszközünk már csak *pusztán* eszköz, mivel kiesett abból a nem tematikus utalás-összefüggésből, ami a világ. Heidegger itt a *törés* fogalmát vezeti be,⁶⁵ ami később fontos szerepet kap a fenomenológiai esztétikában, mivel leírja a műalkotások létezésének egy lényeges aspektusát, azt, hogy a műalkotások jelentése a megszokott, háttérbe húzódó tapasztalatok kizökkenésével képződik meg, aminek egy végső horizontja a világ feltárulása. Ez a feltárás/feltárulás nem mindig a megnevezés egyértelműségével egyenlő, szólhat a feltárás nehézségeiről is, vagy torkollhat egy beomló világtapasztalatba is. Ami kiemelendő, a műnek az a sajátossága, hogy saját kizökkenő, egyberántó pályáin olyasvalami mutatkozik meg, ami másként mint tapasztalatként elérhetetlen: a világ.

De hogyan állunk a szövegvilág gondolatával, ami de Man számára a nyelv és világ közötti utópikus izomorfia elfogadhatatlan konklúziójához vezetett? Hogyan olvasható le az irodalmi műalkotásokban bejelentkező világszerűség? Az alábbiakban csak az elbeszélő művekre próbálok fókuszálni, hiszen disszertációm középpontjában regények, novellák, egyszóval elbeszélő jellegű alkotások állnak.

Túl messze vezetne, ha gondolatmenetemnek ezen a pontján egy regénydefiníciót akarnék bevezetni. Nem véletlen a műfajelméletben uralkodó konfúzió a regényirodalommal kapcsolatosan, amit csak felerősít Bahtyin kijelentése, aki a regényt egy folyamatosan változásban levő műfajként határolja körül. A regény az írásos megnyilatkozások egy széles területén vezet keresztül. Az elbeszélés, a költészet, a drámai megformálás, de a történelmi munka, az esszé, a tudományos diskurzus is mind integrálható lehetőségnek bizonyult a regény történetében, anélkül, hogy a regény megállapodott volna egyik kifejezési módnál, totalizálva azt. Ugyanakkor a regény ismeretelmélete is szinte műről-műre folyamatos változásban van, a leképezés, újraírás, teremtés pólusain billegve. Ez a változandóság az, ami kifordít minden definíciót a

⁶⁵ Martin Heidegger: *Lét és idő*, 186. o., de ugyanez a fogalom fog szerepelni egy lényegibb összefüggésben *A műalkotás eredete* című szövegében is (Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, Európa, 1988, 98. o.), a műalkotások igazságot/világot feltáró sajátosságát leírva.

helyéről, ahol pedig nem lehet valamit definiálni, csak az elmesélés marad. Ezért könnyebb, bár sokkal felelősségteljesebb próbálkozás a regény történetéről beszélni, mint meghatározásával kísérletezni. A gondolatmenetem szempontjából a regény történeténél szintén felesleges hosszasan elidőzni. Hogy bizonyítsam ezt, egy példát hozok fel. Az a történelmi különbség, ami elválasztja egymástól a realista és a posztmodern regényt, nem a valóság elsajátításának mértékében áll, hanem különböző megformálási kódok eltéréseiben. A realista regény markerei és a posztmodern regény sajátosságai közötti különbségek egyáltalán nem teszik egyik vagy a másik regénytípust a valóság megismerésének tökéletesebb módjává, mindegyik regényfajta megteremti a maga világát, a kérdés az, hogy ez a világ hogyan olvasható le róla.⁶⁶

A fenti gondolatmenet érintett egy fontos különbséget a valóság és a világ fogalmai között. Ez a különbségtevés a valóság és a fikció fogalmainak képezi egy tágabb átírását. A regényirodalom számos konkrét olvasata lényegesnek tartja feltérképezni a regényeken átívelő, a valóság és a fikció között megállapítható demarkációs vonalat, ahhoz, hogy felismerve a regények tágasságát, kéjesen merülhessen el abban a szétbogozhatatlan összefonódásban, amivé alakul a regényekben a valóság és a fikció közötti megkülönböztetés. Ezek az olvasatok nem nevezhetők téveseknek, hiszen valóban vannak regények, amelyek tudatosan visznek bele a valóság és a fikció útvesztőjébe, ennyiben kérik az olvasataiktól, hogy reflektáljanak ezekre a fogalmakra. Inkább azt látom problematikusnak, ha csak a megkülönböztetésnek ezen formájába rögzítjük a regények jelentésképzésének lehetséges pályáit, és elhanyagoljuk azt a mélyebb vonatkozást, ami a szövegek jelentését egy világ horizontján érzékeli. Johannes Anderegg pontosan jelzi: „...a fikció / nem-fikció oppozíciója ott tolakszik előtérbe, ahol a mindennapok nyelvének transzcendálását vagy a mindennapok valóságának nyelvi transzcendálását kell fogalmi szintre emelni”⁶⁷. Tanulmányában azonban arra is kitér, hogy a fikció fogalma azáltal, hogy önmaga ellentétéként a nem-fikció, a valóság fogalmait implikálja, egyfajta eltérésbe, a normálistól, a valóságostól való eltérésbe kódolja bele a fikcionalitás sajátosságait, amivel túlságosan is rövidre zárja az esztétikum

⁶⁶ Hogy mit tekintünk valóságnak a realista regényekben, azt általában valamilyen konvenció, rosszabb esetben ideológia határozza meg. Ennyiben a realista regények olyan alkotásoknak tekinthetők, amelyek poétikájukban a „valóság” megformálást tekintik elsődleges feladatuknak, ezért regényviláguk arra irányul, hogy a „valóságot” mutassa fel.

⁶⁷ Johannes Anderegg: *Fikcionalitás és esztétikum*, 43. o.

lehetőségeit. Megint Anderegget idézem: „A nyelv nem csupán vonatkozik a már adott valóságra, hanem ilyesféle vonatkozásháló felvázolásával megkonstruálja a valóság ama világát, amiről a kommunikációban szó esik”⁶⁸. Ha ezt a teljesítményt már a mindennapi valós nyelv is végrehajtja, mindez hatványozottan érvényes az irodalmi alkotásokra, amelyek saját jelentésüket nem próbálják egy tényálláshoz (a valósághoz) való közelség révén rögzíteni, hanem felkínálják egy létesülő valóságnak, amit a hermeneutikai hagyomány alapján világnak nevezek.

A fentiek tükrében egyértelmű, hogy a szövegvilágot nem lehet az irodalmi szövegről, és ennyiben a regényekről sem úgy leolvasni, mint a szöveg referenciáját, a szöveg vonatkozását egy adott tényállásra. A világ a szövegben mindig csak mint horizont jelentkezhet be, amelyet megközelíteni abban a folyamatosan táguló, a szövegértelem kibontakozásában mozgó, az értelmet megragadni akaró előre- és visszalépések sorozatában lehet. A világ ott van, ahol a szövegértelem nem rögzíthető, vonatkoztatható egy már kész vagy készüléskben levő valóságra, hanem ahol ez a „valóság” érzékelhetően lezárhatatlanul létesül. A világot a szövegből kibontani ezért nem jelent mást, mint értelmileg ráhelyezkedni a létesülésnek erre a dimenziójára. Ez a ráhelyezkedés mindig a kimondottak egységét tartja szem előtt,⁶⁹ ahol az egység nem a szövegértelem idealitását jelenti – ennek előfeltételezése csak idealista eltévelyedést jelentene –, hanem egy előfeltételezett horizontot, aminek előlegezettsége és a reája való vonatkozás/mozgásba hozás kell visszaigazolja interpretáló fogalmainkat.

Ricoeur az *immanens transzcendencia* fogalmát vezeti be, hogy leírja azt a vonatkozást, amit a mű világa hoz létre.⁷⁰ Nyitásról beszél, ami az irodalmi művet egy „külső tér” irányába téríti el. E nyitás – folytatja – „egy lakható világ állításában ragadható meg”. Kikerülhetetlenek a heideggeri kifejezések. Az így előálló fiktív tapasztalat ugyanis nem más, mint a világban-való-lét virtuális tapasztalata, melyet a szöveg hoz létre. Az irodalmi mű önnön zártságából kiszabadulva, amit az előzetes

⁶⁸ I. m. 48. o.

⁶⁹ Hans-Georg Gadamer: *A vers parúziája*. In: Pannonhalmi Szemle, 1995 III/4, 108. o.

⁷⁰ Paul Ricoeur: *A fiktív időtapasztalat*. In: *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. Szávai Dorottya, Kijárat Kiadó, 2007, 265. o.

tapasztalatok konfigurálása hoz létre, „*valamire vonatkozik, valami felé tart, egyszóval valamiről szól*”.⁷¹

A dekonstrukció a szövegmozgásnak azokra a helyeire koncentrál, ahol megtörnek előzetes fogalmaink. De ehhez egybe kell tartania az értelmező fogalmakat, és nem a művel való interakcióból eredeztetnie őket. Ahhoz, hogy zavarba hozzon azt illetően, hogy mit részesítsünk előnyben a jelentés mozgásakor, a szó szerinti vagy az elvont értelmet, előzetesen, mintegy a mű előterében birtokolnunk kell ezeknek az értelmét, ami erősen kétséges. Itt utalnék újra a már említett de Man-bírálatra, amely Bíró Béla nevéhez kapcsolható: „*A terminus szigorú értelmében egy szónak soha nincs két teljesen azonos, azaz szó szerintinek nevezhető jelentése, csupán elvontan (azaz analóg szöveggörnyezetekben vagy beszédhelyzetekben) azonos (a fogalom egészének szemémaszerkezetét tekintve hasonló) jelentései vannak. Ezeket az elvont (fogalmi) jelentéseket szokás a »szó szerinti« megnevezéssel illetni.*” Ez az idézet, úgy gondolom, kellőképpen alátámasztja, hogy a szó szerinti jelentésnek a fogalma, még egy kezdetleges nyelvészeti perspektívából is, fölöttébb kérdéses. Ehhez hasonlóan, ahhoz, hogy felismerjük a nyelvi és a jelenségvilág törvényszerűségeinek a divergenciáját, megint csak birtokolnunk kell előzetesen értelmüket. A dekonstrukció csak azért tud oly sok mindent elveszíteni a szövegértelmező tevékenységekor, mert előzetesen túl sok mindent birtokol.

Egy olyan hozzáállás, ami nem szemléli a szöveget rögzített jelentések önkioltó terepeként, hanem bele próbál helyezkedni a szöveg értelem-irányultságába, a jelentésvesztés mélyéről is vissza tud nyerni valamit. Mert mindig előtte lesz a mű, mint befoghatatlan vonatkozás. A hermeneutikai alázat számára ott, ahol megtörik a szó, még mindig fel tud ragyogni az értelem különössége.

Az ezekben a gondolatokban körvonalazódó olvasásmódnak az érvényességét különféle szövegek igazolják, amelyek olyan tág értelemforrásként szolgálnak, hogy a hozzájuk forduló értelemkereső akarat mindig alapító értelem-többletbe jut. Ki tudná kimeríteni Kafka *Perét*, Thomas Mann *Varázshegyét*, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődését*? Ezek a művek képesek arra, hogy világtapasztalatok alapjaivá váljanak. Talán nem

⁷¹ I. m.

teljesen téves egy olyan próbálkozás, ami Krasznahorkai regényeit veti alá egy hasonló próbának.

2.1 Egy értelmezés határain: Zsadányi Edit Krasznahorkai-olvasata

Miért volt fontos a fenti gondolati-elméleti utat megtenni? A disszertációm eddigi menetében többször is, talán egy picit sürgetően, vagy akár elhamarkodottan, jeleztem azon elégedetlenségemet, amivé a különböző értelmezések tükrében változott a Krasznahorkai-korpusz. Értelmezésem szerint az eddigi életmű hanyatlástörténeti stilizációja mögött nem csupán különböző értelmezői kompetenciákat kell látni, hanem egyfajta módszertani opciót is. Ennek a módszertani, vagy nevezhetem látásmódbeli meghatározottságnak egyik lényeges – jeleznem kell, nem egyedüli – vetületét próbáltam leképezni a dekonstrukció és a hermeneutika a szövegvilág létezőmódjával kapcsolatos gondolataival. Ennek kifutásaként pedig kísérletet tettem erőteljesebben kidomborítani a de Man-féle dekonstrukció esztétikai ideológiaként beállított világfogalmával szemben egy hermeneutikai alapozású, a műalkotások lényegi létezőmódjaként rögzített világfogalmat. Arra tettem javaslatot, hogy az értelmezői figyelem áthangolásaképpen az irodalmi szövegek, az én esetemben konkrétan a regények értelmezésekor ne arra helyezük a hangsúlyt, hogyan kerül különböző fogalmi dichotómiák mentén egyfajta örvénybe a művek jelentése. Ugyanis ez a megközelítés csak azzal végződhet, hogy egyfajta kifejezésbeli szükségszerűség következtében ezek a művek ne tudják megtartani egyik jelentést sem, aminek következtében az adódik, hogy a bizonytalanságra előreutalva, az előzetes fogalmaink felszámolását eredményként rögzítve fejezzük be interpretációs műveletüket. Ezekkel a megközelítésekkel szemben a szövegvilág egy pozitívabb fogalmát próbáltam körvonalazni, amelynek horizontjában időzve nem az történik, hogy megcáfolódnak előzetes fogalmaink, hanem inkább az, hogy mélységet és konzisztenciát kapnak, hiszen részesülnek abban a szövegértelemben, ami műként előttük áll.

A hanyatlástörténeti séma mögött azokat a nyitottságelvet érvényesítő regénypoétikai, narratológiai elvárásokat kell látni, amit elsődlegesen a dekonstrukció, vagy pontosabban a dekonstrukció eredményeire támaszkodó megközelítésmódok fogalmazznak meg. Mint már említettem, a hanyatlástörténeti séma háttérében az első alkotás, a *Sátántangó* kritikai pozicionálása áll, de egy nagyon különös módon, mivel

úgymond „sikeressége”, „tökéletessége” révén túlhaladta a már említett elvárásokat, egy olyan szinten, amire rákövetkezően, az életmű előrehaladásában csak az elért eredmények elvesztegetése, felszámolódása következhetett be. Ehhez a kiinduló állapothoz viszonyítva később számos *Sátántangó*-olvasat születik meg, amelyek nem fogadták már el a *Sátántangó* már említett minősítését, relativizálták vagy elvetették az életmű-séma érvényességét, mert igyekeztek teret biztosítani saját narratológiai, dekonstruktív elméleti eszköztárukban, és afelől láttatni ezt az írói teljesítményt.⁷² Ez az újraolvasási hullám azonban megint csak képtelen volt kiváltani a *Sátántangó*ra rákövetkező alkotások negatív megítéltségét, hiszen nem is ezzel a céllal jött létre. A következőkben egy ilyen olvasatot próbálok görcső alá venni, egyfajta példát szolgáltatva az előző fejezetben felvezetett elméleti fejtegetéseknek.

Zsadányi Edit *Krasznahorkai László* címet viselő monográfiája, már műfaji meghatározottságából kifolyólag is, arra vállalkozik, hogy részletes interpretációját nyújtsa a már kiadásra kerülő Krasznahorkai-műveknek. Ezekre az interpretációkra az észrevételek és a megállapítások lokális erősségén túl jellemző egy világos eszköztár használata, amely ha nincs is kellőképpen elméletileg átvilágítva és igazolva, működésében koherensen átvonul az egész kötetben. Ennek az eszköztárnak a birtokában, azt működtetve, Zsadányi Edit arra vállalkozik, hogy egy határozott minősítéssel éljen az 1999-ig előálló írói termeléssel kapcsolatosan. A következőkben ezt idézem:

„A marginalitás megszólaltathatóságának kérdésfelvetése, a másság iránti különös érzékenység, a történetmondói pozíció folyamatos kiközlés, a több narratív funkcióban is megnyilvánuló elmozdulásos metaalakzat kirajzolódása, a dichotómiák előtérbe helyezése és ezáltal magától értetődő mivoltuk kétségbevonása, kultúránk alapvető fogalmainak és a hozzájuk kapcsolódó, illetve őket is meghatározó térképek kétségbevonása olyan értelmezéseket tesznek

⁷² A következő olvasatokat sorolnám ide: Palkó Gábor: *Hölgyválasz. Krasznahorkai László: Sátántangó*. Alföld, 1995. 9., Hárs Endre: *Apokasztázis. Krasznahorkai László: Sátántangó*. In: Hárs-Szilasi: *Lassú olvasás. Történetek és trópusok*. Ictus és JATE, Szeged, 1996., illetve Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László* című monográfiájának az idevágó fejezetét.

*lehetővé, amelyek összhangban vannak a posztmodern elméletek és művészi látásmódok kérdésirányaival.*⁷³

Ezt a minősítést, amely az életműre vonatkoztatva fogalmazódott meg, próbálom működési előfeltevéseire visszabontva megvizsgálni, terjedelmi korlátok miatt a *Sátántangó* olvasatára fókuszálva. Mielőtt azonban rátérnék erre, egy általános észrevétellel élnék a minősítés egészével kapcsolatosan. Ugyanis ami leginkább szembeötlő ebben a jellemzésben, az a regények és novellák eltérő dimenzióira vonatkoztatott megállapítások egyöntetűsége. Legyen szó tartalmi vagy formai komponensekről, velük kapcsolatosan arra figyel fel Zsadányi Edit, hogy a megmutatkozásuk értelme egy általános elmozdulásos alakzat köré szerveződik. Ezeket a szövegeket, vélhetjük Zsadányi Edit minősítése alapján, teljesen áthatja az irodalmi megszólalás minden regiszterén átvonuló felforgatási vágy, destruáló vagy dekonstruáló érzékenység. Íme egy író, aki megírta műveit, azért, hogy megújítsa elbeszélő lehetőségeinket, és ehhez kapcsolódva alapjaiban felforgassa megmerevedett, és ezért hamis világképünket. Ezen a minősítésen átvonuló egyöntetűség azonban gyanúra adhat okot, hiszen megszokhattuk, hogy a legfelforgatóbb művekbe is az afirmáció, a negatívra rávetülő állítás, ha áttételesebb szinten is, de mindig visszaíródik („...igen mondtam igen legyen Igen” – végződik Joyce Ulyssese).⁷⁴ Ezért irányadó kérdésként az értelmezésnek már ezen a pontján megfogalmazható: vajon mennyire minősíti a posztmodern jelző a műveket és mennyire az értelmezői eszköztárat és figyelmet?

A fentebb megidézett jellemzés magába foglalja Zsadányi Edit *Sátántangó*-olvasatának centrális megállapításait is. A következőkben annak a módnak az elemzésére helyezem a hangsúlyt, ahogyan igazolni véli ezeket a megállapításokat.

Ennek az olvasatnak egyik irányadó összetevője az a figyelem, ami a regényben adódó történetre, a történetképzés módjára irányul. A használt történetfogalom narratológiai összefüggésben az elbeszélés (narráció) és történet megkülönböztetésén keresztül adódik, ahol az elbeszélés mindig a történet megformálásának a módját jelöli,

⁷³ Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1999, 9. o.

⁷⁴ James Joyce: *Ulysses*, Európa Kiadó, 1986. 948. o.

ez a mód pedig általában egy többtényezős összefüggésre bomlik szét.⁷⁵ Zsadányi Edit arra vállalkozik, hogy ennek a megkülönböztetésnek a birtokában feltérképezze a regénynek azokat a helyeit, ahol e megkülönböztethetőség alapján végzett vizsgálódások azt eredményezik, hogy a narráció modalitásai a történet kétségbevonásához, felszámolódásához vezetnek át. Ugyanis a történet kimozdításában, elbizonytalanításában látja a posztmodern paradigma legfontosabb jellemzőit.

Ezt a jellemzést képviselik a következő alcímek is: *A történet kirekesztése, A hiány retorikája*. Az első lényeges észrevétel a mű egészére vonatkozik. A regényben bemutatott történések úgy értelmeződnek, mint amelyek nem tudnak betagozódni egy nagy, átfogó, teleologikus narratívába, a szereplők csak igyekeznek belépni ebbe, anélkül, hogy elérhetnék. Ugyanakkor arra is rájöhethetünk, hogy a szereplők nem maguk írják a sorsukat, ami által a regény fikcionalitáságra irányul a figyelmünk. És valóban a regény számos összetevőjén keresztül utal arra, hogy azt, amit a regény alaptörténéseinek gondolhatunk, ne a regény mögött fekvő valóság miméziseként értelmezzük, hanem a regény egyik szereplőjének alkotásaként lássuk. Ebből a helyzetből, a regényzáró metalepszis értelmezéséből bontja ki fenti megállapításait Zsadányi Edit. Ez a Gérard Genette által értelmezett alakzat,⁷⁶ amelyet már a klasszikus retorika is taglalt (miszerint a következmény előzménnyel, illetve az előzmény következménnyel való megjelölését nevezzük metalepszisnek), valóban jelen van a regényben, de a regényvilág kibomlása felől más értelmezést is lehetővé tesz. Ehhez azonban az kell, hogy áthangoljuk az értelmezői figyelmet, és ne csak a narratológia különben érvényes fogalmaiban érzékeljük azt, ami előttünk konstrukcióként megmutatkozik.

Zsadányi Edit a regényzáró metalepszist a történetet kirekesztő mozzanatként interpretálja. Ez a mozzanat abból az összefüggésből áll elő, hogy a regény egyik szereplője (a doktor), aki egész tevékenységét abba fekteti, hogy a körülötte bomló

⁷⁵ Genette érdeme, hogy a narratológia különbséget tesz a történetmondás, a történet és a történet között. A történetmondás szituációját elemzi a nézőpont és a beszédhelyzet közötti megkülönböztetéssel. Ugyanő különítette el a látószög és a távlat összetételét, amelyet ő a történetmondás módjának nevezett, az elbeszélői hangtól. Gerard Genette: *Narrative Discourse*. Cornell University Press, New York, 1980. A genette-i modellhez képest kevésbé összetett, de plasztikusabb Seymour Chatman modellje, aki az elbeszélést két nagy összetevőre bontja: történetre (story) és a nyelviileg megformált történetre (discourse). Seymour Chatman: *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, 1978.

⁷⁶ Gérard Genette: *Metalepszis*, Kalligram, Pozsony, 2006.

valóságnak írás általi pontos rögzítéssel álljon ellen, a regény végén bedeszkázza megfigyelő-állásának ablakát, és elkezdi írni kezdősoraitól magát a regényt. Azáltal, hogy az egész regény az egyik szereplő alkotásának tűnik fel, a történet vonatkozási iránya is megváltozik, hiszen már nem egy véggel megjelölhető sorozatnak, hanem önmagába forduló alakzatnak mutatkozik. Ezáltal pedig az olvasó elbizonytalanodik magában a történetben, hiszen – mondja Zsadányi Edit – „...az áttekintő lezárás helyén saját eligazítást kereső vágányát találja”.⁷⁷ Azonban ebben az értelmezési térben az önmagába fordulásnak az értelme rányitható egy más vonatkozásra is. Ehhez azonban az kell, hogy a történetet előzőleg ne válasszuk le az elbeszélésről, ahhoz, hogy utólag revelatív módon ismerhessük fel, hogyan írja át az elbeszélés a történet egészét. Áttekintve az értelmezés interpretációs csomópontjait, az figyelhető meg, hogy egy jól beállított fogalmi háló határozza meg a lehetséges következményeket. A fenti helyzet vonatkozásában a fogalmi háló első láncszeme egy előrevételezett történetfogalom, amely az interpretáció vonatkozásában egy olyan teleologikus, szereplőket, helyzeteket, eseményeket időrendben és célszerűen összekapcsoló sémát jelent, amelynek – regényről lévén szó – elvárásként irányítania kell olvasói figyelmünket. Ha e történetfogalom felől közelítjük meg a regényt, az valóban hiányosnak, pontosabban alulírtnak bizonyul. De feltevődik a kérdés: miért nem hagyjuk a szövegre, hogy saját maga jelölje ki, milyen értelemben tekintjük történetnek, egyáltalán történetnek tekintjük vagy sem?

A dekonstruktív alapozású interpretációs elméletek számára „a mű mint saját maga” megfogalmazás a legkérdésesebb. A logocentrizmus vádja szerint minden olyan állítás, amely önmagában véli birtokolni értelmét, csak hamisan tudja kivonni magát az elkülönböztetés, a differálás mozgása alól. Akkor mégis miért merészelem használni ezt a szintagmát? Azért, mert érvényesnek fogadom el azt a hermeneutikai elvárást, miszerint mint behatárolhatatlan vonatkozás a mű egészének kell irányítania interpretációs tevékenységünket. Egy mű mögé – egy térmetaforával élve – sohasem kerülhetünk saját interpretációs tevékenységünkkel. Egy mű mögé csak egy másik mű kerülhet, de ekkor már nem mögéje, hanem észrevétlenül melléje kerül. És ez az állítás igaz marad még akkor is, ha megoldhatatlan kérdésként áll előttünk, hogy akkor végül kihalljuk vagy behalljuk az értelmet az alkotásokba. Zsadányi Edit minden fellazító, a mű

⁷⁷ Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, 19. o.

értelmezését a mű világán kívüli elemekkel kiegészítő interpretációs gesztusa mögött is ott érződik a *Sátántangó* egész-vonatkozása.

Fentebb láthatóvá válhatott, hogy egy előrevételezett történetfogalom hogyan kerül összeütközésbe az elbeszélés egy lényeges mozzanatával. Ez a mozzanat (a metalepszis) az ellentézés következtében úgy értelmeződik, mint ami erre a történetfogalomra vonatkozik, kizökentve azt saját klasszikus, metafizikai struktúrájából. Ha ezen értelmezési séma helyett a mű ajánlását tekintjük elsődlegesnek, más következtetésre is juthatunk.

Együtt haladva Balassa Péter a regény megjelenését követően megszülető interpretációjával,⁷⁸ kijelenthető: a mű saját magát mint ontológiai csapdát állítja elének. A regénykezdetekben rejlő feszültségek, amelyek elsősorban a leírás szintjén alapozódnak meg,⁷⁹ a regénytörténet révén nem a megoldásba vezetnek át, hanem csupán totalizálódnak egy koncentrikusan táguló metafizikai feltételrendszer kibomlása által. Ezt a regényen átvonuló feltételrendszert legkoncentráltabban a regény egyik szereplőjének, Irimiásnak a gondolataival lehet legjobban visszaadni: „*Mert az előbb megértettem, hogy köztem és egy bogár között, egy bogár és egy folyó között, egy folyó és egy kiáltás között, mely átível fölötte, semmiféle különbség sincs. Minden üresen és értelmetlenül működik...*”⁸⁰ Ebbe az értelmetlenségbe torkoltnak bele a regény történései, hisz ami a szereplőkkel történik, nem egy interszjektív tér feszültségeiből érthető meg, a szereplők úgy vonatkoztatódnak egy tőlük független külső kényszerre, hogy az a kényszer – de nevezhetem a dolgok között közlekedő értelmetlenségnek is – általuk mutatkozik meg. Hogy egy esterházys hasonlattal éljek: ebben a regényben édesapánk nem egy XVII. századi tájleírásban lovagol el, hanem maga a tájleírás képez egy olyan feltételrendszert, ahonnan édesapánk *csak* ellovagolhat. Ha elfogadjuk a regénynek ezt az üzenetét, akkor a regényzáró metalepszisben nem a történet felszámolódását, sokkal inkább a csapda totalizálását kell látnunk. Arra történik itt utalás, hogy hiába zárjuk ki magunkat a valóságból (lásd ablakok beszögelése), írásunkban csak ugyanazt az

⁷⁸ Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*, Jelenkor, 1986. február

⁷⁹ Gondolok a *Sátántangó* kezdő képsoraira vagy Futaki önmagáról mondott ítéletére: „...*ahol aztán irgalmatlanul látnia kell az emberi dolgok mértékét, anélkül hogy akár egyetlen ösvény is visszavezesse, mert akkor már azt is fogja tudni, hogy olyan partiba keveredett a hamiskártyásokkal, amely már jó előre le van játszva*”. (Krasznahorkai László: *Sátántangó*, 10. o.)

⁸⁰ I. m. 250. o.

önmagába omló történetet kezdhethük előlről, a végtelenségig. A regény világát nem tudjuk elhagyni. A doktor egyáltalán nem emelkedik az enyészet fölé – ahogy Zsadányi Edit megállapítja –,⁸¹ sokkal inkább totalizálja azt. Egy olyan hatalom megjelenéséről van itt szó, amibe végül az ellenállás (a történet ellenállásáé?) minden formája betagozódik. Azáltal, hogy a doktor beszegezi házának ablakait, az elzárkózás kényszerénél rettenetesebb felismerést szegez szembe olvasójával: a romlást feltartóztatni akaró írás rontó hatalmát.

Zsadányi Edit a regényvilág előállítódási módját *A hiány retorikája* című alfejezetben elemzi. Az első lényeges hiány, amit olvasatában kiemel, a regénykezdetben érhető tetten, és a történet szituálásával kapcsolatos. A felismerés, ami ide kapcsolódik: hiába bonyolódunk, már a regény kezdetekor, számos mikrotörténetbe, az alapszituációval kapcsolatosan nem tudunk meg semmit, később is csak keveset, és azt is utalásszerűen. Ezt az állapotot nevezi Zsadányi Edit kiindulás nélküli epikai folyamnak, ebből von le messze mutató következtetéseket a regény egészére vonatkozóan. Szerinte az olvasó kiszolgáltatottja lesz a szöveg önkényének, amely visszafogja a kiinduló helyzet bemutatását. „*A történet akkor is halad előre, ha közben nem derül ki, mi is ez a történet*”⁸² – állítja. Végkövetkeztetése: az információhiányos állapot következtében az olvasó „*szembesülhet a célelvű narratívák iránti hasztalan vágyakozásával is*”.⁸³

Követve Zsadányi Edit lépésenként felépített interpretációját, kérdésként előtérbe tolakszik, hogy ki az „olvasó”, akivel a fent bemutatott módon olvastatja Zsadányi Edit Krasznahorkai regényét? Érdekes módon ugyanazt a sémát látjuk visszatérni ebben a helyzetben is, mint ami a regényzáró metalepszis értelmezésekor működtetve volt. A séma csak azzal árnyalódik, hogy körvonalazódik az a hely, ahová fókuszálódik a fentebb bemutatott előrevételezett fogalmiság: a naiv olvasói tudat. Zsadányi Edit olvasója a célelvű narratívákkal kapcsolatos elvárásával lép be a regény olvasói terébe, majd mivel elvárása kielégítetlen marad, az ezen a módon előtérbe helyeződő hiányban a regény egy lényeges üzenetét ismeri fel; a regény azt sugallja nekünk, nincs biztos történet, nincs az elbeszélő által uralt regényvilág. Ez az interpretáció azonban megint visszájára fordítható, azon a módon, ahogyan a regényzáró metalepszissel kapcsolatosan is eljártam. Ebben az

⁸¹ Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, 17. o.

⁸² I. m. 29. o.

⁸³ I. m. 30. o.

átfordításban a regénytörténetben fellépő hiányosság a regényvilág szempontjából konstituáló elemként tüntethető fel. A hiány ugyanis csak egy előrevételezett állapothoz viszonyítva tart a semmibe. Ahhoz, hogy egy vázolt állapot egy általánosabb helyzet jelölőjévé változzon, a konkrétumoktól való megfosztás természetes előfeltétel. Már Arisztotelész az alapján különítette el a költészetet a történetírástól, hogy a költészet filozofikusabb, mint a történetírás, mivel az általánosra irányul. Hogy mi tekinthető általánosnak Krasznahorkai regényében, azt fentebb a regényvilág totalizálódási módjának interpretációján keresztül próbáltam körvonalazni. Ehhez az állásponthoz azonban már nem jut el Zsadányi Edit, mivel ő a regénytörténetben jelentkező hiányt destruktív módon értelmezi.

Interpretációjának egy másik helyén Zsadányi Edit a mű beszédhelyzetével kapcsolatosan kommunikációs zavarról beszél, amit az információ-visszatartás technikájában, illetve az elbeszélői értékelés meghatározatlanságában ismer fel. A kommunikációs zavar elsősorban a kommunikációból való kirekesztettség élményét foglalja magába, ami annak az olvasónak a tapasztalata, aki érzékeli az elbeszélésben adódó hiányosságot. Ilyen hiányosság az elbeszélő pozíciójának a pontos körülhatárolhatatlansága, ami abból áll elő, hogy az elbeszélő rejtőzködik a szereplők mögött, akiknek kölcsönveszi látószögét, de közben, leszámítva az idézőjeles betoldásokat, a saját beszédjét hallatja. Ez a helyes narratológiai elemzés a következő megállapításra készíteti Zsadányi Editet: „*A történetmondó figurájának elmosódottsága a történetbefogadó lehetséges álláspontjának a kirajzolódását is akadályozza*”.⁸⁴

Elég problémás a kommunikációelmélet terminusaiban érzékelni egy műalkotást. Ugyanis a kód összetettsége miatt az üzenetet sem lehet információként kódolni. Zsadányi Edit a kód összetettségét Wolfgang Iser által bevezetett, s majd Leona Toker által pontosított fogalommal értelmezi,⁸⁵ információs vagy narratív hiányról beszélve. „*Információs hiányról akkor beszélhetünk egy művel kapcsolatosan, ha a befogadó az olvasás során kialakult elvárásait követve lényegesnek tartja az elmaradt információt*”⁸⁶ (kiemelés tőlem – T. D.) – állapítja meg. Nem véletlenül emeltem ki az idézetből „az

⁸⁴ I. m. 31. o.

⁸⁵ Leona Toker: *Eloquent Reticeance. Withholding Information in Fictional Narrative*. The University Press of Kentucky, Lexington 1993

⁸⁶ I. m. 30. o.

olvasás során” szintagmát. Ugyanis kérdéses számomra, hogy valóban az olvasás során történik-e meg azoknak az elvárásoknak a kialakítása, amelyekhez viszonyítva lényegesnek tűnnek az elmaradt információk. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy arról van szó, ez az elvárás is a mű olvasása előtt, egy stabil történetfogalom igézetében fogalmazódott meg.

Ezért kérdezhető: mi van, ha nem egy kommunikációs technika (információ-visszatartás), hanem egy poétikai elv érvényesül az elemzett szituációban? A szólamok sokszínűsége pedig belefut egy világállapot költői megrajzolásába. Az én olvasatom szerint ami a műben információként visszatartódik, szükséges ahhoz, hogy kidomborodjék a felállított világállapot minden lokalizáláson túlmutató érvényessége. Ennek a világállapotnak a felfejtése többszörös áttételen, értelmezési fordulaton keresztül történik meg. Ezért bizonyul kevésnek csak az elbeszélés és a történet feszültségére szűkíteni a regény értelemdimenzióját. Különösen Krasznahorkai regényeire mondható, hogy velük kapcsolatosan nem csak az elbeszélés modalitásait fejtjük fel az olvasással és az értelmezéssel, hanem belebocsátkozunk egy létezés-szerkezet kibomlási módjába, amire éppen a klasszikus, történetelvű elbeszélés fogyatékoságai hívják fel a figyelmünket. Ezért mondható, hogy amit megelőlegeztem az elbeszélés és a történet feszültségének érzékelhetünk, az valóban beleágyazódik egy létezés-szerkezet irodalmi kirajzolódásába. Ugyanis szinte biztosan állítható, hogy még az elbeszélő-művészetek is nem csupán az elbeszélés módozataira hívják fel a figyelmünket. Ha megragadunk ezen a szinten, akkor az elbeszéléseket – ahogyan Ricoeur is tette – az Idő különböző olvasataiként interpretáljuk.⁸⁷ Heidegger után nem véletlenül alakul az idő minden értelemmegragadási kísérlet végső horizontjává. Azonban itt több mindenről is szó van. Erre megint Ricoeur hívja fel a figyelmünket. „*A történetet a különemű szintézise közelíti a metaforához*” – állítja. Ha pedig képesek vagyunk meglátni a metaforikusságot a történetben, akkor érzékelnünk tudjuk azt a metaforára jellemző meghaladhatatlan kivetülés jelleget is, ami interpretációra készlet minket, a homályban hagyott, de a befogott tartalmat magára vonó, s ezáltal gazdagító értelemhorizont interpretációjára. Hiába szedjük szét a metafora felületét, értelmi tartalma befoghatatlan marad. Ez a

⁸⁷ „...az elbeszélés akkor nyeri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés feltételévé válik.” Paul Ricoeur: A hármas mimézis. In: Paul Ricoeur: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 255. o.

befoghatatlanság azonban itt gazdagodást jelent, ugyanis a kivétel tartalmi felfejtésére kényszerít. A művészet azért kényszerít interpretációra, mondja Gadamer,⁸⁸ mert kimeríthetetlen sokszólamúsággal rendelkezik, amit nem lehet adekvát módon konceptuális ismeretekre lefordítani.

Visszatérve a *Sátántangóra*, az figyelhető meg, hogy a regényben azok az összefüggések, amelyeket a történet elemeiként azonosíthatunk, tulajdonképpen túlmutatnak egy kiépülő elbeszélés horizontján. Az események nem csupán a saját logikájukat követve haladnak egy végkifejlet fele, hanem az írói megrajzolás következtében, amibe beletartozik az elbeszélői mód sokszínűsége is, beletagozódnak egy tágabb világállapot felfejtésébe. Ezt a világállapotot jellemzi a regény címe sátántangóként. Azonban ebben a rögzítésben is érzékeljük a metaforikus jelleget, ami megint csak újabb interpretációra készíthet bennünket. Kimeríthetetlenül.

Ezért olvashatjuk gyanúval Zsadányi Edit aprólékos elemzéseit, amely ebben a műben elsősorban a kimozdító elemeket szemrevételezi. Az irodalom vajon csak ezeket a kimozdító, diszlokáló funkciókat tudja magára vállalni? Zsadányi Edit valószínűleg jól emeli ki ezeket a mozzanatok a mű egészéből. Azonban eltekint attól, hogy ugyanezek a mozzanatok konstituálók is, hiszen általuk felépül egy új jelentés is, egy új világ.

A fenti elemzésben talán adós maradtam ennek a világnak az alaposabb, szövegszerűbb megrajzolásával, bár néhány mozzanatot igyekeztem ebbe az irányba kiemelni és rögzíteni. Ennek az alfejezetnek nem ez volt a célja, hanem az, hogy felfedje, illetve működésükben visszafejtse azokat az előfeltevéseket, amelyek meghúzódnak Zsadányi Edit elemzései mögött. Ebben a visszafejtésben elsősorban az mutatkozott meg, hogy ha egy előzetes fogalmiság birtokában közelítünk művekhez, eredményeink számos esetben csak a mű értelemhorizontjának szem elől tévesztésével tudnak megszületni. Lévén szó elbeszélő művekről, megfigyelhető, hogy ezek az alkotások a narrációt nem csupán arra használják, hogy úgymond elmeséeljék általa, ami volt, van, lesz, de a lehetséges kategóriája is kevésnek bizonyul ebben a vonatkozásban. Ha kimerülnének ennyiben, teljesen részletesnek bizonyulna Zsadányi Edit olvasata, amikor a *Sátántangónak* abból a sajátosságából, hogy a regény ezt az elmesélismódot kimozdítja

⁸⁸ Hans Georg Gadamer: *Költői alkotás és interpretáció*. In: Hans Georg Gadamer: *Actualitatea frumosului*, Polirom, Bucuresti, 2000. 8. o.

klasszikus struktúrájából, arra következtet, hogy itt az elbeszélhetőség posztmodern elbizonytalanítása történik meg. Felismerve ezt a korlátozottságot, ezért hangsúlyoztam, hogy műalkotásokról lévén szó, nem hagyhatjuk ki azt a nyitott mozzanatot, amely egy műalkotás esetében a referencializálhatóság vagy éppen referencializálhatatlanság helyett egy világ felé való transzcendálás mozgását helyezi az előtérbe. Ebben a mozgásirányban számos olyan mozzanat újraérvényesíthető, ami egy előzetes megközelítésben csak mint valami ott-levőnek a kimozdítójaként mutatkozott meg. Egy valódi műben semmi sincs teljesen a helyén, hogy aztán eredményként ismerhessük fel a kimozdítás mozzanatát. Inkább arról van szó, hogy egy műalkotásban, legyen szó regényről, minden valami olyasminek a megmutatkozásán munkálkodik, ami csak interpretációra fogva lehet jelen.

Ugyanakkor ettől az elemzéstől, illetve az előtte kifejtett elméleti résztől azt is reméltem, hogy bennük felvillanthatom annak a lehetőségét, hogy a hanyatlástörténet ellenére is szóra bírhatók Krasznahorkai alkotásai. Külön-külön, de a maguk együttesében is. Ez a szóra bírás, mint már többszörösen kiemeltem, mint transzcendálás tud megmutatkozni. A disszertációnak ezen a pontján az a kérdés: mi felé?

3. Egy szöveg: *Kamovadász*⁸⁹

Krasznahorkainak ezt a szövegét nem csak a rövidsége miatt választottam értelmezési hálóm egyik csomópontjává, bemutatásától azt remélem, hogy általa sikerül felépítenem azt a kérdésfelvetést, ami a következőkben interpretációm vezérfonalává tágítható. A szöveg többretegű leírásában, nézetem szerint, ott vannak azok a mozzanatok, amelyek az életmű sokrétű hangzatába valamilyen rendet visznek bele, egy olyan rendet, amelyet később megpróbálok a disszertációm középpontjába állított probléma artikulációs bázisává tenni.

Maga a szöveg Krasznahorkai Távols-Keleten, pontosabban Japánban játszódó írásainak a sorozatába illeszkedik, de ahogy a többi írás esetében, ennek a szövegnek az elhelyezésekor is felvethető a kérdés, hogy mit jelent Krasznahorkainál a „távols-keleti” szövegek szerzősége. Ami biztosnak látszik, hogy nem az egzotikumok világában való alámerülés, az ingyencségeket fogyasztó turista attitűdje kap irodalmi megformálást ezekben a szövegekben, vagy ahogy ő mondja egyik regényében: nem azért kereste fel a világnak ezt a szegletét, „...*hogya hazai ízelet elunván, s Kínát a vallásos megállottságok finom cukorkaüzletének tekintve valami szopogatnivaló után nézzek a hátralevő otthoni napokra...*”⁹⁰ Sokkal inkább azt lehet sejteni, hogy ezekben a szövegekben a keresésnek hasonló eredete talál megformálandó anyagra, ami létrehozta a korábbi szövegeit, akár a *Sátántangót* vagy *Az ellenállás melankóliáját* is. Ennek bizonyítására persze fel kell tárnunk az összefüggéseket, amelybe beleilleszkednek a hasonló kérdésirányok. Másrészt a témaválasztás esetlegességét az is cáfolni látszik, hogy nem egy egyszeri kitekintésről van szó, *Az urgai fogoly-t*, az első Távols-Keleten játszódó regényt, számos hasonló tematikájú szöveg követi, sőt egyfajta állandósulásról lehet beszélni, főleg ha a 2001 utáni írói termelést vesszük szemügyre. Mivel itt még nem lehetséges, az anyagban való elmélyülés közben szükség lesz némi pontosításra, hiszen tisztázni kell, hogy végül is mi hordozza Krasznahorkai témaválasztását, mi teszi

⁸⁹ In. Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*, Magvető, Budapest, 2008. 7–19. o.

⁹⁰ Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly*, Magvető Kiadó, Budapest, 2. kiadás, 35. o.

jellegetesség esetleg más írói merítésekhez viszonyítva, gondolok most például Darvasi László „kínai novelláira”.

A *Kamovadás* 2008-ban jelent meg, először német nyelven. Egy nagyon rövid, műfajilag elége behatárolhatatlan, novellaszerű szövegről van szó, amelyet kilenc bekezdés, pontosabban – ahogy Krasznahorkainál már megszokhattuk – kilenc mondat alkot. Hasonlóan az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című szöveghez, ebben a szövegben is a történettől, és ezáltal az emberi világtól való eltávolodás válik szövegalkotó tényezővé, hiszen a szöveg központjában a kamovadás, a Kamo folyó kiotói szakaszánál ételre vadászó óriási madár, egy hófehér nagyköcsag, az Ooshirosagi áll. A szöveg ezt az alapállást növeszti viláértelmezési szituációvá, mindezt azáltal, hogy egy világ bomlik ki a szöveg komponensei közötti feszültségekből és egybecsengésekből. Ennek a világnak a kibomlását a szöveg két szinten jelzi, ugyanis a leírásokat számos helyen kiegészítik reflexív, a fogalmiságba is átcsúszó elemek, egyfajta szabad, esszéisztikus töltetet adva a szövegnek. E két szint keveredése ellenére a szöveg tulajdonképpen irányultságát, világfeltáró potenciálját maguk a teljesen egyedi „krasznahorkais” mondatok hordozzák, ezekre a mondatokra jellemző kibomlásba és lezárulásba rendeződnek bele a közlendők, nyernek sajátos értelmet. A következőkben megpróbálom követni ezt a többrétegű jelentésképződést, igyekezvén ezáltal eljutni arra a pontra, amit ennek a fejezetnek az elején beígértem.

„*Körülötte minden mozog...*” – kezdődik az első mondat, amit majd egy beékel, de nagyon fontos kiegészítés után a mozgás dinamikus leírása, tárgyról tárgyra, helyzetről helyzetre egymásra következő vázolósa követ, kijelölve egy világállapotot, amelynek kontrasztjaként maga a vadászó madár helyzete, állapota emelkedik ki. A mozgás kiterjedtsége az egyetemes, az emberi világot, de az elsődleges és másodlagos természetet is felölelő dimenzióra vonatkozik, a víz, a hő, a levegő részecskéig lebomló tobzódásától a vízben úszó állatokig, az emberekig, a közlekedési eszközökig a folyó partján, el egészen a kimondhatatlanságig, a szavakkal meg nem ragadható részletességig.

E világállapot totalitása és alaptalansága azonban már a mondat elején található, közbeékel kiegészítés révén valami furcsa lebegésbe kerül, hiszen, mondja a szöveg: „*Körülötte minden mozog, mintha egy világnyi messzeségből egyetlen egyszer, de az*

összes képtelen akadály ellenére mégis elérkezett volna valami mélyárammal idáig a héraikleitoszi üzenet...” Ez a közbeékelés a később tobzódó leírást felfüggeszti, hiszen egy esetlegesen létező, bizonytalan állapottól teszi függővé, egy üzenettől, amely egyszerűségében és esetlegességében ott húzódik a totalitás mögött, megalapozva azt.

Azért időzöm ennyit a szöveg szcénaszerű nyitórésze körül, mert a későbbiekben ez a kimozdítás többszörösen is része lesz a szövegnek. Mintha a létezést, a világot csak ilyen felfüggesztéseken, a kontinuumot megszakító és újraértékelő állapotok vázolásán keresztül lehetne megragadni, mintha az, ami van, eleve a lét és a nem-lét között meghúzódó, különben elmondhatatlan árnyalatokba, közvetítésekbe és megszakításokba állna bele, és válna megragadhatóvá. Ezt az ontologizáló tendenciát azért fontos kiemelni, mert egyrészt több Krasznahorkai-szövegre jellemző, másrészt mert ez a sajátosság az, ami túlviszi, túlemeli ezeket a szövegeket az irodalmat a valóság és a fikció közötti ellentmondásokban érzékelő tendenciáknál, átváltoztatva őket, talán egy erőltetett szóösszetétellel, létszövegekké, létprózává.

Még mindig az első mondatnál tartva, egyszerre birtokolva a mozgás totalitását és különös felfüggesztettségét, érkezünk el a folyó közepén álló, táplálékra vadászó madár leírásáig. Ennek a madárnak az egyediségét, kitüntetettségét az elemek forrongó változásával szembeszegülő, kontrasztos mozdulatlansága adja, a mozdulatlanság, amely abból ered, ahogy ez a madár a sekélyes folyó közepén állva, belemerevedve a vadászás állapotába, les a szintén örökös mozgásban levő áldozataira. Erről a mozdulatlanságról kapunk két fontos, összekapcsolódó adalékot az első mondat második felében. Az első adalék a mozdulatlanság értelmének egyik szegmensét hivatott meghatározni, hiszen ez a mozdulatlanság nem áll önmagában, hanem a mozgásnak a már számba vett irdatlan tömegére vonatkozik, mintegy vele szemben képződik meg, szabadon hagyva egyelőre ennek a megképződésnek a nevét, amit a szöveg későbbre tartogat. A másik adalék a mozdulatlanság lényegét értelmezi, az időbeli jellegzetességét, ami abból áll elő, hogy a mozgásra való vonatkozása által a mozdulatlanság időisége egy minden teleológia nélküli egyidejűségként jelentkezik. Egy olyan egyidejűségként, amit csak be lehet jelenteni, de szavakkal leírni lehetetlen, és nemcsak a szavak különállóságával, de a szavak összességével sem, mert itt a mozgást kitámasztó pillanat mozdulatlansága az, ami

szembeszegeződik a szöveg világ-áradásával, ezt megragadni a nyelv változásból születő, változáshoz igazodó időbelisége miatt válik lehetetlen vállalkozássá.

Az első mondat által felvázolt szituáció mélyebb értelme azonban még várat magára. Ami előttünk van, a vadászat közbeni, mozdulatlanra meredő madár az elemek „totális örületében”. A következő mondat a vadászat lényegére koncentrálna, és hasonlóan az első mondathoz, ahol a mozgás állapotának a totalitása kérdőjeleződik meg, ebben a mondatban a vadászó madár képzete billen át egy új dimenzióba. A mozgás és a vadászat analógiás helyzete jelöli ki a vadászó madár állapotának hátterét, a vadászat mint egyetemes viszonyulás, az örök és csillapíthatatlan éhség által hajtott üzöttség az, ami odaszegezi a madarat helyére. A szöveg azonban nem elégszik meg ezzel a képpel, hanem megidézve a Al-Zahad-il-Shahib-féle hármas-mondatot („*Egy madár tart hazafelé az égen. Fáradtnak látszik, nehéz napja volt. Vadászatból jön: rá vadásztak*”), annak is egy különös értelmét, egy új jelentést tulajdonít a vadászatnak. Ha az idézetre koncentrálnánk, a vadászó madár az egyetemes vadászat áldozataként tűnik fel, különös állapota – igazít el a szöveg – abba a térszerkezetbe van beleszövegezve, ahol nincsenek távolabbi célok és okok, annál sűrűbbek viszont a közvetlen célok és okok, amiből maga a madár is vétetett és amibe bele fog pusztulni. Ebben az átfordításban a vadászat értelmezettsége megváltozik, és a létezésnek egy még fel nem fejtett koncentráltságát fogja jelenteni.

A harmadik mondat egy újabb vonatkozást állít előtérbe, a mozdulatlanul vadászó madár és egyetlen természetes ellensége, az ember viszonyát. Az ember, „*a Rossz és a Rest napi varázsába száműzött lény*” nem méltatja figyelemre a madarat, saját mozgása inkább elfele viszi a vízben koncentráltan álló állattól, akinek a helyzetét és különösségét ez a megvont figyelem csak jobban kidomborítja, jobban felfokozza, mert ezen a módon – válik egyértelművé a szöveg – a madárnak tulajdonítható „kimondhatatlan szépség” válik észrevétlenné, az észrevétlenség révén pedig megint csak súlyosabbá. Tulajdonképpen egy felismerés hiánya teszi sokkal jelentőségtejteljesebbé a madár pozícióját, az – választja a kimondás telítettségét a szöveg –:

„hogy ő az, aki megadja az értelmét mindannak, ami körülveszi, megadja az értelmét a tomboló mozgásban forgó világnak, a száraz hőségnek, a vibrálásnak,

minden kavargó hangnak, illatnak és képnek, mert ő ennek a tájnak valami egészen különleges esete, e tájkép megfellebbezhetetlen művésze, aki a tökéletes mozdulatlanság példátlan esztétikájával, a rezzenetlen figyelem artisztikus beteljesítőjeként egyszersmind felül is emelkedik mindazon, aminek az értelmét különben megadja, felülemelkedik, kimagaslik a környező dolgok eszeveszett kavalkádjából, s egyfajta céltalanságot vezet be – hogy még szép is – a mindent átható lokális értelem fölé, még önmaga aktuális tevékenységének a lokális értelme fölé is, hiszen minek szép még azon felül, hogy csak egy fehér madár...”

A fentebbi hosszú idézetet nehéz lett volna átírni, hiszen benne az értelmezettségnek egy tág perspektívájában az került kimondásra, amit az első mondat még visszatartott a mozgás és a mozdulatlanság egymásra vonatkozásának vázolásából. Persze nem véletlenül, mert az, ami ebben a szövegrészben *kimondhatatlan szépség*-ként neveződött meg, a megnevezésig csak újabb és újabb ellentétezeseken, átfordításokon keresztül tudott előrejutni, egy lokális megnevezésig, derül ki a szöveg későbbi folytatásában, mert ennél a kimondásnál nem áll meg a szöveg, hanem a szépségként megnevezett feszültséget megint újabb és újabb ellentétezesekbe és átfordításokba emeli be, ezáltal mélyítve el.

„*Kyotóban történik mindez...*” – határolja be a bizonyosság ígéretével a történetek helyét a negyedik mondat. Ez a hely azáltal, hogy lokalizálja, koordináták közé kényszeríti, talán visszavehetne a szépségként megnevezett többsíkú és síkjában folyamatos szét-mozdulásban levő vonatkozásból. De ez a visszafogás, lokalizálás nem történik meg, mert kiderül Kyotóról, hogy az, ami hozzá tartozik (paloták, utcák, csillagmoha a kolostorok udvarán, maga az ég és a természet, hidak, gödröcskék a gésa arcán stb.), nem önmagában áll, létezése okát, egy arisztotelészi fogalommal élve, a szubsztanciáját nem önmagában hordozza, hanem a rájuk vonatkozó Előírások Óriási Halmazában, és ezek az előírások adják meg a dolgok, állapotok létezésére az engedélyt. Ezáltal pedig maga a biztosnak vett keret számolódik fel, az útvonalról, a Kyoto Station-tól Kamo meghatározott szakaszáig, kiderül, hogy az, amit útközben a szem megpillant és létezőnek vél, létezését csupán egy dicsőséges múltba való hivatkozásból nyeri, a dolgok jelenére való odapillantás – tágítja a kört az ötödik mondat – ugyanis azonnal

telítődik a múltra való hivatkozás értelmével, így maguk a dolgok sem jelennel, sem múlttal nem fognak bírni, hanem csak valami délibábszerű bizonytalan tartalommal, amiből tekintélyt parancsolóan emelkednek ki a dolgok létezésére és állapotára vonatkozó Hivatkozások. Ez a lidércnyomásszerű állapot kell ahhoz, hogy mint nélkülözhetetlen háttérből kiemelkedhessen a vadászó madár valóságossága, aki sajátos, a múltat és a jelent egy minden irányból bejárható időgömbbe bezáró időbelisége révén meghaladja, miáltal megalapozza környezete kísértetszerűségét, és felragyogtatja magát az *elviselhetetlen szépséget*.

Másodszor mondódik ki a szövegben, hogy mi az, amivel szembeállunk a vadászó madár állapotának megragadásakor, a kimondhatatlan, elviselhetetlen szépséggel. Azonban még most sem tér ki a szöveg, hanem tovább folytatja, a hatodik mondaton keresztül is, ennek a szépségnek a körüljárását. Körüljárást, ami, mint már tapasztalhattuk, az elemek közötti feszültségeknek, egymásba csengéseknek, széttartásoknak egy dinamikus leírását jelenti, azt sugallva, hogy csak ezekből az összejátszásokból tud előállni az, ami szépségnek nevezhető.

A hatodik mondat megint visszatér a vadászó madár állapotának jellemzéséhez, fölöslegességének és védtelenségének a kihangsúlyozásával. A védtelenség és fölöslegesség csak jobban kihangsúlyozza figyelmének szakadatlan koncentráltságát, amely a madár létezésének egyetlen igazi tetteként jellemződik, más nem számít, nem számít a története, életének cselekményrendje, csak ez a megszakíthatatlan figyelem, ami bekapcsolja őt a létezésbe, és úgy állítja elénk, mint a létezés „*valóságnélküli magaslatát*”. Ez a figyelemmé változó mozdulatlanság – állítja a hetedik mondat – a semmit állítja elénk, magát az intenzív semmit, a teljes potenciát, amiből bármi létrejöhet, mert ha ez a megszakíthatatlanság mégis kimozdul, az már nem egy létezőnek lesz a tette, hanem világ-cselekedet lesz, „*a világ billen ki*”, mivel az egyetlen valóságos dologgal van dolgunk a létezők körének kozmikus szimulákrumában.

Ezt az eseményt azonban mi, emberek nem tudjuk befogni. És nem csak azért, mert védtelensége és fölöslegessége miatt eleve nem méltatjuk figyelemre a madarat, hanem mert nem rendelkezünk az észlelésére képes megfigyelőrendszerrel, tehát ha rá is fókuszálnánk, és megpróbálnánk nézésünket hozzáigazítani a madár kimozdíthatatlan nézéséhez, nem lennénk képesek egyenesben tartani ezt a tekintetet, és a legvalószínűbb,

hogy épp a figyelmünk esésének mélypontján, az ún. figyelemvölgyben történne meg a kimozdulás, amit így végzetesen elszalasztanánk. Ezen esemény nélkül pedig *„ki is marad ebből az egész életből az, ami értelmet adhatna neki, és emiatt szomorú, szegény, szikár élete lesz, keserűen sivár, remény, kockázat és nagyság nélküli élet, minden magasabb rendű sejtelme nélkül”*.

Egy vadászó madár áll rezzenetlenül az elemek forrongásában, a Kamogawa folyó közepén, Kyoto városában. Ennek a látszólagos tényszerűségnek már mindegyik eleméről kimutatódott, hogy létezése vagy megnevezése nem áll meg önmagában, hanem egy folyamatos kimozdítottságban, az ebből fakadó elvalótlanodásban vonatkozik a szépségként megnevezett, szépségként megmutatkozó valóságra. Csak még a folyó, a Kamogawa, a vadászat színhelye, tartja magát az elemek hullámverésében. De nem sokáig, mert az utolsó előtti mondat vázolja történetét, amiből kiderül, hogy mi áll a folyó állapotának különösége mögött. Különös ez a folyó, hiszen szélességének bő vízhozamra kellene utalnia, ehelyett a víz sekélyes erekben csordogál, a hordalékból összeálló számtalan szigetcské között. Az egykor hatalmas, árvízveszélyes folyót gátakkal, fékezőkövekkel szelídítették meg, és így válhatott színterévé a nagykócsag különös vadászatának. Ahogy megfékeztek a folyó hozamát, madarak sokasága lepte el vízterületét, állapítja meg a helyi kísérő, és fel is sorolja őket, csak az Ooshirosagit nem említi, ő marad ki az alapos felsorolásából, a mozdulatlansága miatt már megszokott madár, *„aki nincs már, aki láthatatlan, aki nem kell senkinek”*.

Az utolsó mondat erre az észrevétlenségre, feleslegességre reagál, amikor egy megszólítás formájában felkéri a madarat a visszavonulásra, az elrejtőzésre, az elmúlásra.

Ez az a pont, ahol zárul a szöveg íve. Kommentáló átírásában próbáltam érzékeltetni azokat a világfeltáró, néven nevező megnyilvánulásokat, amelyek egy komplex filozófiai-etikai hozzáállást domborítanak ki. Ennek felfejtéséhez és részletezéséhez elég kevés eszköz áll a rendelkezésemre, nem beszélve annak a vállalkozásnak a nehézségeiről, amelyik erről a pontról próbálja belátni Krasznahorkai korábbi írásainak együttesét, amit akár redukáló gesztusként is lehet értelmezni. A szöveg nyilvánvalóan erős filozófiai elkötelezettsége miatt elsősorban nem is az irodalomelméleti eszköztár mozgósítható, hanem az a filozófiai-metafizikai hagyomány, amellyel párbeszédben áll a szöveg. Elsődlegesen annak a világfeltáró struktúrának a

meglétéről lehet beszélni, amely áthatja a szöveget, és amibe belekódoltan ott rejtőzik az előző művek számos keresése és megoldási javaslata. Felhasználva a fentebb átirrt és értelmezett részleteket, ezt próbálom a következőkben feltárni.

Nagyon leegyszerűsítve a szöveg viszonyhálóját, négy komponens egymásra vonatkoztatásáról lehet beszélni. Létezik egy tágabb világállapot, létezik ezzel a világállapottal ellentétes, de mégis összefüggésben álló részlet, jobb szó híján, lényegiség, és létezik maga az érzékelő-megfigyelő-kereső pozíció, amely saját pozícióját kellene a kiemelten létező lényegiségre vonatkoztassa. Ezt az egész összefüggést egy külső, mindenlátó szem tartja megfigyelés alatt, pontosabban látja át egészében, az elbeszélések heterodiegetikus narrátora. Ennek a három vagy négy komponensnek az összefüggése külsőlegesen a hagyományos metafizikai szubjektum-objektum megismerő viszonyt képezi le, hiszen a világból kiemelt, kitüntetett részlet jelentheti a megismerés tárgyát is, amit a megismerő elvét. Azonban Krasznahorkai esetében inkább az eltérések, semmint az egybeesések válnak lényegessé, mivel az összefüggések sokkal árnyaltabbak és áttételesebbek, mint egy megismerő viszony keretében ez működni szokott, a gnoszéológiai séma kevésnek bizonyul. Ez a többlet abból is nyilvánvalóvá válhat, hogy a szöveg tengelyében nem a valóság megismerése, hanem a szépség felmutatása és elérése áll, ez a cél pedig a filozófia történetében általában túlmutat az ismeretelméleti kérdésfeltevésen, gondolok most Platón filozófiára, vagy akár Kant kísérletére, hogy elhelyezze a szépséget a megismerés és az etika világa között. Ezeknek a megállapításoknak a függvényében kell többszörösen módosítani és finomítani az előző struktúrát, mindegyik elem szerepét újraértékelve, és utalva a közöttük levő bonyolult hálózatra.

Hogyan állunk a tágabb világállapottal? A szövegben ez három részre bontva jelentkezik, a mozgás világaként, Kyoto városaként, és a Kamogawa folyóként. Ez a három adottság a kiemelt részlet kontextusát kellene megadja, mintegy felvázolva azokat a körülményeket, amelyek közül kiemelkedik, és létezésében indokot, magyarázatot kap bármi, ami individualizálódik a világban. Tulajdonképpen ez minden tudományos megfigyelésnek a horizontja, és irányultsága is. Ebben a szövegben azonban a körülmények különös jellegzetességgel bírnak, ugyanis saját tény- és kontextusszerűségük okát nem önmagukban birtokolják, hanem egy tőlük független

tartományban, amely oly módon kapcsolódik hozzájuk, hogy nem megalapozza, hanem inkább valószerűségüktől megfosztja őket. A tömény valóság mögött ugyanis üzenetek, hivatkozások, emberi szándékok húzódnak meg, amelyek áttetszővé teszik a részletek sokaságában megnyilvánuló alapzatot, utat nyitva egy kitüntetett létező megnyilvánulása felé.

A kitüntetett létező, a mozdulatlanul vadászó madár csak ehhez a háttérhez viszonyítva tud megmutatkozni, egy olyan vonatkozás keretében, aminek a tartalmát különösen nehéz fogalmilag felfejteni, hiszen egy elméletileg lejáratott fogalom nevét viseli: a szépségét. Anélkül, hogy itt belemennék ennek a gubancnak a szétszalazásába, a struktúra felfejtése érdekében kiemelek egy pár fontos észrevételt. Első szinten az figyelhető meg, hogy a kitüntetett létező különböző relációk mentén haladja meg környezetét. Három legfontosabb reláció a mozgás–mozdulatlanság, az időbeliség–időtlenység, a célszerűség–céltalanság relációja, amelyek közül a mozdulatlanság, az időtlenység, a céltalanság válik a kitüntetett létező legfőbb tulajdonságává. Ez a pozicionálás ugyanakkor egy komplex ontológiai jellemzésen keresztül árnyalódik, a valami és a semmi, az aktus és a potencia, az egy és a minden, a valóság és valóságnélküliség viszonylatában, folyamatosan jelezve, hogy ez a jellemzés mindvégig alatta marad a kitüntetett létező komplexitásának. Azt is fontos megemlíteni, hogy maga a kitüntetettség is relativizálódik, azáltal, hogy védtelensége és feleslegessége emelkedik ki. Összefoglalva az eddig elmondottakat azt lehet megállapítani, hogy a szövegben a kitüntetettséget tulajdonképpen a létezés domináns erőivel való szembeszegülés, és ebből a szembeszegülésből fakadó transzcendálás hordozza, amit nem lehet a látványosságnak a létezést domináló megnyilvánulásaiban tetten érni.

Ehhez a megállapításhoz kapcsolódik a megfigyelő szerepe, amely a szöveg vonatkozásában egy kettőség összefüggésében érhető tetten. Eddig, ha egy nagyfokú relativizálódás összefüggésében is, de sikerült szétválasztani a létezés két tartományát, amelyek feszültségében adódott a szépségként megnevezett létartomány. Ez a megnyilvánulás azonban nem áll meg önmagában, hanem igényli az észlelést, sőt, saját létét, létének tágasságát egy esetleges megfigyeltség lehetőségéhez való viszonylatból bontakoztatja ki. Fentebb már kiemeltem a kitüntetett létező feleslegességét és védtelenségét. E két sajátosság eleve egy potenciális megfigyelő létezéséből nyeri

értelmét, de kiemelhetők még más hasonló vonatkozások is. Sőt azt lehet mondani, hogy itt minden afelé irányul, hogy valaki észrevegye, hiszen folyamatosan értelemadásról van szó, amelynek fókuszában maga az emberi élet, pontosabban annak minősége áll. A helyzet súlyosságát az adja, hogy a megfigyelő saját pozíciójából kiindulva nem tudja befogni a kitüntetett léttartományt, ezáltal pedig megvonódik attól az értelemadástól, amelyet a léttartomány hordoz.

Már eddig is világossá válhatott, hogy ebben a felállásban a szépség sorsa a tét, a szépség „beállítása” a különböző áttételeken, megmutatkozásokon és elrejtettségeken keresztül. Azonban ebben a struktúrában van még egy zavaró körülmény, ami a Krasznahorkainál már megszokott heterodiegetikus narrátor pozíciójából fakad. Ugyanis ha a szépség sajátossága a létezés domináns erőivel való szembeszegülés, az ebből fakadó kitüntettség, s ugyanakkor a kitüntetettségből fakadó elrejtőzés, észrevehetetlenség, feltevődik a kérdés: azáltal, hogy a szöveg felmutatja és néven nevezi, mennyire korlátozza azt a mozgást, aminek eredője maga a szépség kellene hogy legyen? A mindentlátó tekintet szemszögéből a létezés észrevehetetlen és kimondhatatlan tartományaiából kibontakozó szépség észlelhetővé és kimondhatóvá változik, csak az marad kérdés, hogy mit tudunk kezdeni ezzel az észlelt észrevehetetlenséggel, a kimondott kimondhatatlansággal. Állhatunk-e úgy a szépség oldalán, hogy folyamatosan a tőle való távolságot tematizáljuk? A szépség még vagy már hiányzó filozófiája felől világosan látszik, hogy nem elég a szépségre rámutatni, valamit szépnek nevezni, ez csak metafizikailag dogmatikus gesztus lehet, a „szépség beállítását” kell elvégezni, mindezt azoknak a filozófiai, ontológiai és irodalmi körülményeknek az összjátékaként, ami a *kimondott szépséget megtörtént szépséggé* változtatja.

Habár kimondódott, megtörtént-e a szépség ebben a szövegben? Megtörtént-e és hogyan Krasznahorkai más műveiben? Mi az a szépség, ami Krasznahorkai kényszerítő mondatain keresztül elénk állítódik? Ez lenne vajon az a pont, az állomás, ahová Krasznahorkai, végigjárva zárt világú és atmoszférájú alkotásainak sorát, kiírta magát? A továbbiakban ezeket a kérdéseket egy írói keresés kérdéseiként próbálom feltenni. Világos, hogy a fentebb szétnyitott struktúrát sokkal áttekinthetőbb viszonyokra kell visszabontani. Ami ezen a ponton lényeges, hogy előttünk van egy szerkezet, a szépség írói megmutatkozásának kiemelt szerkezete, ami felől átvilágíthatónak tűnnek

Krasznahorkai más alkotásai is. Ebben az átvilágításban, a művek regényvilágának horizontjába tud csak tovább árnyalódni a szépség problémája, új és mélyebb értelmet kapni a szépség beállításának feladata. Azonban az is kell látni, hogy ezzel a struktúrával nem egy minden művet nyitó kulcsot kaptam a kezembe, hiszen számos szöveg világhorizontja átcsap ezen a struktúrán, amit nem tartok feladatomban jelezni, csupán ott, ahol ez az átcsapás kapcsolatba hozható a szépség artikulációjának mozgásirányával.

Mielőtt azonban nekiállhatnék a már felszínre hozott világfeltáró struktúra birtokában a konkrét művek elemzésének, előttem magaslík magának a szépségnek a problémája, ennek kibontása nélkül pedig irányvesztett lesz bármely értelmezés. Ehhez szükségeltetik egy filozófia- és eszmetörténeti kitérő, nem a legátfogóbb terjedelmében, hanem csak egy értelmezési eszköztár megteremtése érdekében.

4. „A szépség története”

„Ami szép, az nehéz.”
Platón

Ez a fejezet nem teljességében törekszik a szépség problémájának történeti áttekintésére. Egy ilyen feladat felesleges, és befoghatatlannak is bizonyulna a disszertáció terjedelmében, sőt más tágabb kérdésfelvetés számára is nagy kihívást jelentene. Nem is lenne szükség történetről beszélni, ha a szépség fogalmához nem kapcsolódna egy nagyfokú ambivalencia és elbizonytalanodás, amit csak a fogalom története felől lehet megérteni. A szépség fogalmához kapcsolódó elbizonytalanodás történeti jelenségnek látszik, és az én szempontomból annyiban igényli a bemutatást, amennyiben ezzel a történettel szemben, ehhez a történethez viszonyulva keresni kell a szépségről való beszéd pozitív lehetőségeit. Azonban ebben a vonatkozásban sincs lehetőség teljességre törekedni. Amit meg lehet célozni, az a „szépség” néhány állomásának felületes szemrevételezése annak a fogalmi környezetnek a feltérképezése által, ahol előremutató formában rátalálunk a szépség fogalmára. Ettől a feltérképezéstől azt lehet remélni, hogy interpretációs szempontok nyerhetők a sorra kerülő konkrét elemzések érdekében. Ugyanakkor, mivel irodalmi szövegekről van szó, kísérletet kell tenni a szépség fogalmának olyan irányba történő artikulációjára is, ahol a szépség az irodalmi művekről való beszéd egyik lehetőségfeltételének tüntethető fel. Különösen abban az esetben – lévén ez disszertációm kitüntetett témája –, ahol maga a szépség megragadása a tét. A szűkítésnek e szempontjai mellett a Krasznahorkai szövegéből fentebb kibontott, a szépség artikulációjára fókuszáló világfeltáró struktúra is iránymutatóként szolgál, hiszen végső soron tovább-bontásához és elmélyítéséhez van szükség erre a fejezetre.

A szépséget tárgyá tevő szakirodalom felületes szemrevételezése során kialakuló első benyomás azoknak az akadályoknak a számosságával kapcsolatos, amelyek útját állják a szépségről való beszédnek, illetve amelyek kihangsúlyozzák a szépség fogalmának használhatatlanságát a műalkotások értelmezésében. Egy akadályba már belefutottam a disszertáció menete során, amikor Paul de Mannak az esztétikai ideológiáról megfogalmazott gondolatait próbáltam górcső alá venni. De Man az irodalmi

alkotások értelmezésében működő nyelv–(jelenség)világ konvergenciában jelölte meg a dekonstruálandó esztétikai ideológia tartalmát, az irodalomban pedig azt a helyet ismerte fel, amely érvényteleníti az esztétikai kategóriákat,⁹¹ amibe természetesen, ha ő nem is tért rá ki különösebben, beleértendő a szépség fogalma is. Ez a kapcsolat azért is magától értetődő, mert de Man gondolkodásában az a struktúra válik az esztétikai ideológia közvetítési pályájává, ami a filozófiai hagyományban elsődlegesen leírja a szépség létezmódját. Szükség lesz ennek a struktúrának a feltérképezésére, már csak azért is, mert ebbe a talán túlságosan kompaktnak megrajzolt hagyományba belekódoltan ott lapulnak más lehetőségek is a szépség tematizációjával kapcsolatosan.

De Man esztétikai ideológiája egy késői, elsősorban az irodalomelmélet fogalmiságában megfogalmazódott akadály a szépség történetében. A „vég” ennél sokkal diffúzabb képet mutat. A szépség fogalmának ugyanis több tradíció is központi helyet biztosított, ezek szétesését, szétzilálódását lekövetve pedig más-más képet kapunk magáról a fogalomról is.

A szépség fogalma a filozófiai gondolkodás történetében elsősorban két hagyomány központi elemeként szerepel; beszélni lehet egy ontológiai és egy esztétikai szépségfogalomról. Főleg az antik-skolasztikus gondolkodásban érvényesülő ontológiai hagyomány a szépség (pulchrum) fogalmát a kozmoszra, majd az isteni természetre vonatkoztatva általános léthatározmányként koncipiálja, a jó (bonum), az igaz (verum) és az egy (unum) mellett negyedik transzcendentáléként határozza meg.⁹² Az ontológiai hagyomány mellett vagy éppen vele szemben használatban volt egy szűkebb szépségfogalom is, amit esztétikai szépségfogalomnak lehet nevezni, ez elsősorban a „szépművészetek” területén, a műalkotások létrehozásában, leírásában és megértésében töltött be központi szerepet. Ez a két hagyomány azonban nem választható el élesen, egy gondolkodó szövegein belül együttesen is találkozhatunk mindkét használatmóddal. 1750 után is, amikor Baumgarten *Aestheticájában* az érzékelésre alapozva, mértékadóan megvonódik az esztétikai terrénuma, folyamatosan találkozhatunk áthatásokkal, példaként gondolok most Hegel filozófiájára. Ennek a megtörténte a legtermészetesebb dolog, hiszen a szépség fogalma majdnem teljességében végigvezet annak a

⁹¹ Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*. 103. o.

⁹² Umberto Eco ír erről a *Művészet és szépség a középkori esztétikában* című művében, Európa, Budapest, 2002, 40–62. o.

fogalmiságnak a mentén, amely előfordul a filozófiai tradícióban,⁹³ ezért azt is meg lehet kockáztatni, hogy a szépség fogalmára felfűzhető az egész filozófia- és szellemtörténet. Ez a gazdagság természetesen szinte kihordhatatlan terhet jelent bármilyen vizsgálódás számára, amelyik a szépség kérdésköréről próbál áttekintést nyújtani, ezért a már fentebb felvezetett korlátozó szempontok mellett szükség van még egy módszerbeli fogásra, ami átsegít ezen az akadályon. Ez pedig a vég terepének megrajzolása. Ugyanis a vég, ha a bezáródás módusában is, de tartalmazza azokat a pályákat, amelyek a szépség fogalmának érvényességét biztosították. Két egymástól független, és mégis előfeltevéseikben számos közös pontot felmutató tanulmányra támaszkodom, hogy eleget tegyek ennek a kihívásnak. Odo Marquard, illetve Gianni Vattimo tanulmányáról van szó,⁹⁴ amelyek a művészet vonatkozásában vázolják a szépség, az esztétikum helyzetét. Ami ebben a vonatkozásban szembetűnő, az, hogy már csak a művészet képezi azt az agonizáló terepmentet, ahol, még ha a felszámolódás formájában is, de felvethető a szépség kérdése.

Mindkét tanulmány a hegeli filozófia perspektívájában veti fel a művészet kérdését, annak különböző oldalaira reflektálva. Odo Marquard azért fordul Hegel filozófiájához, hogy megragadja azt a határt, ami a még-szép és a többé-nem-szép művészet között húzható meg. Ehhez egy olyan folyamatra való reflexiót emel ki Hegel filozófiájából, amely később a világ varázstalanításának téziseként híresül el, de Hegelnél még a vallás belső szerkezetében való módosulásként jelentkezik. Nem véletlen a keresztény vallás előtérbe kerülése a művészet létmódjának a vizsgálatokor, ismerve Hegelnek azt a sémáját, amely az abszolút szellem önmagához való visszatérését a művészet, a vallás és a filozófia három egymásra következő lépcsőfokában jelöli meg. Hegel elméletében a művészi szép válságát, majd végét előidéző fordulat a vallás bensőségessé való válása, aminek következménye a külső világ elistenietlenítése. Radikális szétválásnak vagyunk a tanúi, ami a dolgok világa és az érzékenység világa között jön létre, aminek során a valóság egyszerre válik végletesen külsővé és végletesen

⁹³ Csak hozzávetőlegesen is a következő fogalmi ellentétekre bukkanhatunk a szépséget tárgyaló szövegekben: észlelés és megismerés, érzékiség és értelem, test és lélek, dolog és szellem, a sok és az egy, káosz és rend, anyag és forma, objektív és szubjektív, érdek és érdektelenség, igazság és hamisság, látszat és valóság stb.

⁹⁴ Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép művészet*. Gianni Vattimo: *A művészet alkonya vagy halála*. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* szerk. Bacsó Béla, Ikon Kiadó, Budapest. 1995

bensőségessé. Ennek a szétválásnak a következménye – vonja le a konklúziót Marquard –, hogy „*a valóság nem prezentálhatja magát a szép-ként, s nem nyilvánulhat meg igazként és egyedül a szépművészetben*”.⁹⁵ Ennek a folyamatnak a végeredménye, hogy a gondolat és a reflexió túlszárnyalja a szépművészetet, ezzel pedig út készül a filozófiának, hogy tetőzze és befejezze a szellem mozgását. Ezt a fordulatot azonban nemcsak a művészet hanyatlása és vége oldaláról lehet megvilágítani, amit Hegelnek a romantikus művészet kialakulására való reflexiója is alátámaszt, amikor ezt a folyamatot úgy interpretálja, hogy az nem más, mint „*a művészet túljutása önmagán – de ... magának a művészetnek a formájában*”.⁹⁶ A fentebb kifejtett kontextus felől nézve ez azt jelenti, hogy ezt a fajta művészetet már nem lehet a szépség fogalmával definiálni, ugyanis a művészetet egyre kevésbé köti meg az, hogy mit szabad csinálnia, aminek következménye az, hogy a szép esztétikáját felváltja magának az esztétikának a robbanása, a fenséges, a tragikus, az ironikus, a komikus, a szörnyű, a csúf stb. esztétikájának az irányába.⁹⁷

Mielőtt alaposabban belemennék az ebben a gondolatmenetben előfeltevésként működtetett bezáródás elemzésébe, Vattimo tanulmányára támaszkodva egy másik pontról is rámutatnék erre a végre, tovább árnyalva annak értelmét. Mint már jeleztem, Vattimo gondolatai számára is a hegeli filozófia képezi a viszonyítás pontot, pontosabban annak egy groteszk értelme és aktualitása. Ugyanis Vattimo a művészet végét az abszolút szellem torz megvalósulásaként értelmezhető tömegkultúra kontextusában ábrázolja, pontosabban a kommunikációs és információs eszközök által hordozott valóságábrázolás univerzálissá való válásában. Ebben az univerzális állapotban a művészet azért kerül válságba, válik túlhaladottá, mivel a létezés általános esztétizálódása közepette elveszítette kifejeződésének sajátos területét. A tömegkultúra társadalma az a hely, ahol „*az információt, kultúrát, szórakozást a szépség (a termékek külsője) általános kritériumai alapján osztogató média mindannyiunk életében nagyobb súlyra tett szert, mint a múlt bármely korszakában*”.⁹⁸ Vattimo a médiaszférának az esztétikummal való azonosítását a Kant által *Az ítéleőrő kritikájában* lefektetett esztétikai funkció alapján

⁹⁵ I. m. 96–97. o.

⁹⁶ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. I. kötet, 80. o.

⁹⁷ Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép művészet*. I. m. 106. o.

⁹⁸ Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy alkonya*. I. m. 17. o.

hajtja végre. Ugyanis Kant az esztétikai élvezetnek azt a szerepét emeli ki, ami a szépség értékelésének képességében egy csoporthoz való tartozás lehetőségét alapozza meg, amihez hasonlóan a médiaszféra is megalkotja a közös ízlés és érzés nyilvános szféráját.

Ha figyelmesen olvassuk Vattimo megállapításait, Marquard gondolatainak továbbvitelét is felismerhetjük bennük. Egy egymásután következő lépcsőzet fokozatai rajzolódnak ki ezekben a tanulmányokban, a még-szép művészettől a többé-nem-szép művészetig, el egészen a művészet végének vagy alkonyának gondolatáig, a létezés általános esztétizálódásának közepette. A művészi szép bezáródását lekövetve, továbblépve egészen a művészet alkonyáig, felvetődik a kérdés, hogy mi is megy veszendőbe ebben az átalakulásban?

Ezekből a tanulmányokból kiindulva világos, hogy ezt a veszteséget tömör formában Hegel gondolatrendszerének a környékén kell keresni, illetve még Kant filozófiájában. Nem mintha mondjuk a felvilágosodás filozófiája nem fogalmazna meg egy sor értékes gondolatot a szép relativitásával kapcsolatosan, de mégis ez a két filozófiai gondolatrendszer az, amelyben egy sajátos rendszerigény következményeként tág perspektívát kap bármely gondolat. A fordulatot két elhíresült tézis zárja magába, amelyek tömörségükben egyszerre ragyogtatják fel újra a szépség lényegét, és lökik ugyanakkor kényszerpályára. A kanti tézis a szépség érdek nélküli tetszésére helyezi a hangsúlyt, tehát egy szubjektivista fordulattal kapcsolódik össze. Hegel pedig az eszme érzéki látszásáról beszél a szépséggel kapcsolatosan, és ezáltal egy meghaladott jogosultságot tulajdonít neki az eszme tulajdonképpeni létezmódjaihoz viszonyítva. Már ezekből a kiragadott állításokból is érződik, hogyan rezeg egy tágas fogalmi háló velük kapcsolatosan, aminek szétterítése nélkül érthetetlennek bizonyulnak. Nem feladatomban bemutatni ezt a beágyazottságot, csak annyiban, amennyiben a fent említett összefoglalódás/bezáródás értelme az összefüggések érintésével kidomborodhat.

Kantot idézem: *„Az ízlés az a képesség, hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot egy minden érdektől mentes tetszés vagy nemtetszés által ítéljünk meg. Az ilyen tetszés tárgyat szépnek nevezzük”*.⁹⁹

⁹⁹ Immanuel Kant: *Az útleterő kritikája*. Ictus Kiadó, 1997. 125. o.

Mi jelentős ebben a definícióban? Először is az, hogy ezzel a fordulattal a szépség kérdésköre látszólag kikerült a metafizika Platónnál megrajzolt, az érzéki és szellemi összefüggésében adódó pályájáról. A kanti antropológia a szépség feltünésmódját az öröm és az örömtelenség képességének a területére utalja, az örömrészlet tiszta formáját, megvalósulását keresve a tetszés érdeknélküliségének tapasztalatmódját állítja elének. Különös terület ez a szépség klasszikus tartományához viszonyítva, érdemes alaposabban is szemügyre venni. Ugyanis valahogy kimarad Kant rendszeréből, hogy mit tapasztalunk szépként, amikor a tetszésnek az érdek nélküli mivoltával szembesülünk. Azt az egyszerű kérdést akarom megválaszolni, miként tud valami nélkül tetszeni nekünk, hogy valamilyen érdekünk fűződjön hozzá.

Megfigyelhető, hogy Kantnál tulajdonképpen két pilléren nyugszik a szép feltünésmódja. Ha a tetszésből indulunk ki, akkor valóban a szubjektív, lelki feltételek területén állunk, azonban ha az érdeknélküliségre fókuszálunk, akkor olyan dimenziók közelébe kerülünk, amivel csak a szépség ontológiai fogalma rendelkezett.¹⁰⁰ Az ízlésítélet esztétikai, és Kant szerint ennyiben csak szubjektív lehet, de az érdeknélküliség megnyitja a fogalom nélküli céltalanság határtalanságát, ami a világ feltünésmódjának egy olyan, önmagában elégséges, önmagában álló jellegét hangsúlyozza ki, ami nagymértékben közelíti Kant nézetét a kozmikus szépség antik-középkori tanításához. Érdekléssel rendelkezni Kant szerint annyit tesz, hogy a dolog fontossággal bír számunkra, mint a kellemes vagy a jó esetében. Ettől az érdektől mentesül a szép dolgok fölötti tetszés, amikor a kinézetében vett tárgy létezésére irányuló közömbösök vagyunk. A szép érdeknélküliségének tapasztalatától reméli Kant, hogy benne összeér, ami túlságosan is szétvált a megismerés és az akarás világának tiszta formáiban. Ezért próbálja erre a néha efemer, a saját példáiban (virágok szépsége, tapéták mintázata, egy pázsitos rét zöldje stb.) is periférikusnak tűnő tapasztalásmódra olyan fontos összefüggések genezisést rábízni, mint a *sensus communis*, a „közös érzék” formájában létező közösségiesség. A megismerés csupán saját szempontjai szerint rendezzi az érzékek kaotikus adatait, míg a másik emberhez való viszonyunkat a szabadság posztulátuma garantálja, egy olyan törvényből kiindulva, ami csak a törvény külső formáján keresztül teszi elérhetővé a

¹⁰⁰ Hasonló következtetésre jut a japán szerző, Vatanabe Jiro is a *Fikció és igazság a művészetben* című tanulmányában. In: „*a semmi helye*”. Athenaeum II. kötet, 1994, 3. füzet

másik embert. A szép azonban a szubjektivitása mellett általános érvényességre, elismerésre is igényt tart. Véleményem szerint ebben a közös tapasztalásmódban a világ feltűnésmódja ismerődik el, egy olyan csodálatos tapasztalat, ami talán a világ isteni mivoltához hasonlítható. Nem véletlenül bír Kant gondolatrendszerében elsőbbséggel a természeti szép a művészeti széphez képest. E tapasztalat fölött természetesen nem rendelkezhetünk, de mindannyiunk számára elérhető azzal, ha elhagyjuk a kategorizáció szűk világát. Persze Kant nem jut el eddig. Erősen korlátozza őt a metafizika határait megvonó pozíciója, amire alapozva azonban nem tudja koherensen felépíteni az emberi világot. A szépségnek a szubjektum tapasztalásmódjában megvont cezúrája egy olyan forgóajtóba kényszeríti őt, amibe mi is könnyen beleragadhatunk, ha csak Kant szigorúan megvont fogalmiságára figyelünk.

A tapasztaláselmélet keretei közt felvetett esztétikai kérdésfelvetés nem is Kant filozófiájában éri el kiteljesedését, hanem majd csak Schiller esztétikai írásaiban. Schiller Kanthoz képest úgy véli, hogy a szépségnek objektív elve van; mindazt, ami úgy tűnik fel, mintha önmagát határozná meg, vagyis függetlenséget élvezne más erők befolyásától, szépnek kell neveznünk: a szép nem más, mint szabadság a jelenségben.¹⁰¹ Ez az elmozdulás azonban nem fogja megadni a szépségnek az őt megillető régi rangot, hiszen a jelenségek terén megnyilvánuló szépség könnyen a semmitmondó káprázat ürességébe fordítható át. A kanti gondolatokból pedig a szubjektív ízlésítéletek egyetemessége bizonyul esztétikai illúzióknak, miáltal a szépség birodalma egy radikális viszonylagosságra forgácsolódik szét, ami alapjaitól foszt meg bármely szépségre vonatkozó beszédet.

Kanthez viszonyítva Hegel egy egészen más kiindulópontot választ a szépség tematizációja érdekében. Az objektivitás elvét hangsúlyozva az ő gondolatai akár visszalépésnek is tűnhetnek Kanthez viszonyítva. Hegel gondolkodásában legalább még két összefüggés megváltozik Kanthez képest. Először is a művészeti szép kerül elsődleges helyre a természeti széphez képest; „*ugyanis minden szellemi jobb, mint a természet bármely terméke*”.¹⁰² Másrészt a szellemi komponens kihangsúlyozásával az igazság megint a szép vonzáskörébe kerül. A műalkotások a szellem igazságának

¹⁰¹ Friedrich Schiller: *Kallias, avagy a szépségről*. In: Friedrich Schiller: *Művészet- és történetfilozófiai írások*. Atlantisz Kiadó, 2005. 31. o.

¹⁰² G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I.*, 30. o.

kibontakozásában kikerülhetetlen fázist jelentenek, amiben ugyanakkor korlátozottságuk is rejlik, hiszen a szellem elkerülhetetlenül túl kell lépjen rajtuk, hogy elérje önkifejeződésének adekvátabb formáit. Ebben a gondolati környezetben tűnik elénk a szép korszakos meghatározása, az eszme érzéki látszásaként, németül: „das sinnliche Scheinen der Idee”; a német megfogalmazás az elkövetkezőkben még fontossággal fog bírni. A következőkben ezt a megfogalmazást próbálom megvilágítani.

A definíció egy trivialitást foglal magában: a művészet megjelenik, és ezt érzéki alakban teszi. Ennek megértése nem igényel különösebb filozófiai erőfeszítést. Sokkal érdekesebb az, hogy az eszme megjelenéséről van szó, az eszmének az érzéki individualitásában való megtestesüléséről; ennek megértése sokkal problémásabb, és messzebb mutató. Hogyan talál utat magának a szellem az érzékiben, mindezt a műalkotások formájában? – ez Hegel tulajdonképpeni kérdése, amit saját fogalmiságán belül következetesen válaszol meg. Az érzéki anyag csak annak köszönhetően tudja a szellemet befogadni, hogy látszattá válik. Ez a látszattá válás távolítja el az érzéki anyagot a pusztá természettől és kínálja fel az eszmének. Ez a magyarázata a definícióban lévő megkettőződésnek; „*érzéki látszás*”, mintha tudna az érzéki anyag nem látszani. „*A műalkotás közepén áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat közötti*”¹⁰³ – kapcsolja össze a műalkotásban Hegel azt a két dimenziót, a szellemit és az anyagit, aminek összekapcsolása bármely kor gondolkodója számára problémát jelentett. Nem véletlenszerű a művészetnek ez a kitüntetettsége, hiszen a művészetnek noha szüksége van anyagiságra, mégis megelégszik az érzéki felszínnel, „*anélkül, hogy azok lényegi belsejébe leszállana...*”¹⁰⁴ Ezt a felszínt (az alakokat, látványokat, hangokat) pedig a szellemnek sikerül átlényegítenie, saját céljaira felhasználnia. Zavaróak lehetnek a látszat szó negatív konnotációi, hiszen a fogalomba behallhatóak a megtévesztés és az illúzió jelentésvonatkozásai is. Hegel azonban a megjelenést nem valami külsődleges mozzanatként interpretálja, hanem szükségszerű vonatkozásként. A szellemnek *meg kell* jelennie, „*...a látszat maga a lényeg számára lényeges; igazság nem volna, ha nem látszana...*”¹⁰⁵ Szükségszerű, de mégis meghaladásra ítélt vonatkozásról van szó, amit sejtet számunkra a definícióban eddig háttérben hagyott eszme kifejezés. Hiszen Hegel

¹⁰³ I. m. 39. o.

¹⁰⁴ I. m.

¹⁰⁵ I. m. 9. o.

számára az eszme végső soron nem más, mint ontologizált fogalom, a realitás elve. Ennek az elvnek pedig a műalkotások elemében való ábrázolódása végső soron korlátnak bizonyul, amit át kell lépni. „A gondolkodás s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet”¹⁰⁶ – hangzik Hegel ítélete, ami egyenesen vezet át a művészet múltjellegének állításához. Ennyiben, Kanthoz hasonlóan, Hegel tétele is egyszerre bizonyul a szépség egyik utolsó összegyűjtésének, ebben az összegyűjtésben pedig bezáródásnak.

Ezekben a nagyvonalú összefoglalásokban is érződik, hogy milyen hatalmasak azok a tétek, amelyek a szépség fogalmával kapcsolatba kerülhetnek. És csak utalásként nyitottuk meg a fogalmat visszafele, amikor fénykorát élte az antik és a középkori gondolkodásban. Ehhez a kihordóképességhez képest a szépség fogalmát elsősorban negatív minősítések közepette lelhetjük fel, és kevésbé a valóságos tapasztalatok környékén. Túlesztétizált, túlságosan normatív, túlságosan szubjektív, metafizikus, ideologikus, látszatszerű, rendszerfüggő – íme néhány fogalom, amelyek a szépség tapasztalásmódjainak fogyatékoságára hivatottak felhívni a figyelmet. A szépség fogalma először filozófiailag veszítette el a relevanciáját, ahhoz, hogy hamarosan a művészetelméletből is kikerüljön, és csak a populáris kultúra összefüggésében, a giccs környezetében találjon kétes érvényességre. Hol van az a korszak, amikor a szépség a társas viselkedés, az önmagunkhoz való viszonyulás területén működött irányító elvként? Amikor Platón azt állíthatta, hogy a jónak, ahhoz, hogy megjelenhessen, a szépségbe kell menekülnie (Philebosz 64 e 5), ezzel nyilvánítva ki a *kalokagathia* gondolatát? Nem beszélve az istenség, a kozmosz szépségéről. Maga a klasszikus kultúra artikulációs képessége igényelte a szépség gondolatát, egyfajta gyűjtőpontként tartva rá igényt, ahonnan beláthatóvá válhatnak a fenséges területei is. Azzal azonban, hogy a természetet, a természet értését egyre jobban kisajátították a természettudományok, azzal, hogy az erények gondolatát az etika területén az erkölcsi törvény szabályozó ereje helyettesítette, ezekben a viszonylatokban egyre kevésbé lehetett ráismerni a szépség feltűnésmódjára, illetve szabályozó, normatív képességére. Talán a társas viselkedés területén is lehet beszélni egy fordulatról, ahol a kiművelt, arisztokratikus viselkedésmódot a demokratikus viszonyulásmódok normái váltották fel, kiiktatva a szépség kiegyensúlyozó ereje által

¹⁰⁶ I. m. 11. o.

irányított, majd Nietzsche által oly vehemensen visszakövetelt felsőbbrendű megnyilvánulásmódokat. A szépművészetek gondolatát pedig szélsőséges formában az avantgárd formabontó kísérletei minősítették meghaladottnak. A szépség folyamatosan távolodni kezdett a jótól, az igaztól és az egytől, ahhoz, hogy végképp feloldódjék, és lokalizálódjék az emberi viszonyulásmódok szubjektív, önkényes szférájában. Fentebb két pontról is próbáltam bevilágítani azt, hogy a klasszikus filozófia építményeiben hogyan gyűjtődik össze és ugyanakkor záródik is be önmagába a szépség fogalma. A metafizika kiüresedő nyelve, amibe kimutató módon, de beleszövődött a szépség gondolata, egyre kevésbé tette lehetővé a szépség artikulációját. Pedig, ha megint gondolkodni próbálunk a szépségről, azt kell tapasztalunk, hogy csak ebből a nyelvből indulhatunk ki, csak ennek a nyelvnek a szavai állnak rendelkezésünkre, amely szavakra úgy kell rábíznunk magunkat, hogy mintegy túlvilágítva rajtuk, felfedhessék értelmük másik arculatát.

A XX. századi filozófiában, tételesen a filozófiai hermeneutikában, illetve utalásképpen az előzményeként számon tartott heideggeri filozófiában kerül újra előtérbe a szépség problémája. Nem véletlen ez, hiszen a hermeneutikai kérdésfeltevésben a racionalisztikus megismerésmóddal ellentétben a megismerendő a megismerőhöz viszonyítva újra visszanyeri elsőbbségét, ebben az elsőbbségben pedig olyan dimenziói is előtérbe kerülnek, amelyeket nem lehet leírni a tapasztaláselméletek racionalista konstrukciói keretében. Ezért érezhette szükségesnek Gadamer, hogy ha csak egyfajta analógiaként is, de újra elővegye a szépség platóni elméletét, és abban keressen az interpretációelmélete számára megvilágító példát. Ebben az analógiában a szépség kiviláglása és az érthető beláthatósága között létesül a párhuzam. A következőkben csak az analógia egyik oldalát tekintem át, számolva a Gadamer által is elemzett előzményekkel.

Platón idézem: „*A szépnek jutott osztályrészül, hogy a leginkább szembetűnő és szeretetreméltó legyen*”¹⁰⁷ (Kiemelés tőlem). „*To ekphanesztaton*” – ez tehát Platón szava a szépségre, ami legsugárzóbbnak, legragyogóbbnak fordítható, a szépség lévén a látható dolgok körében az, ami leginkább áthidalja az érzékelhető és az intelligibilis létezők közötti, hagyományos metafizikai távolságot, mivel teljességében jelen van saját

¹⁰⁷ Platón: *Phaidrosz*, Matúra – Bölcsélet, 1994, 99. o.

megjelenésében. A megjelenőben leginkább jelen levő idea a szépség; „*az értelmet nem láthatjuk*”¹⁰⁸ – mondja Platón –, világossága rettenetes vágyat ébresztene bennünk, amit már nem tudnánk elviselni.¹⁰⁹ Ugyancsak Platón az, aki először beszél a szépség felkavaró, kimozdító tulajdonságáról, ami által a szépség fölemeli a lelket, az isteni közelébe röpítve. A léleknek a szépség közelében érzett háborgása (forrása, gerjedése – ahogy Platón mondja), megint egy olyan gondolat, ami később háttérbe szorul, azáltal, hogy átintellektualizálódik a szépség fogalma, először a mérték, később pedig az eszme fogalmával telítődve.

A szépségnek a közvetlensége igazán radikális gondolat, amit a racionalisztikus metafizikák nem is nagyon tudtak elhelyezni, elég ehhez felületesen átlátni Kant és Hegel gondolatrendszerét. Bár már Kant esetében is jeleztem, hogy az érdeknélküliség gondolata hogyan tartalmazza a szépség újraaktualizálásának a lehetőségét, felvillantva a világ feltűnésmódjának önmagában álló, önmagának elégséges, isteni jellegét. Ehhez hasonlóan Hegeltől is vezetnek tovább utak – amire Gadamer is rálép –, elég csak újra feleleveníteni híres definícióját, most már alaposabban, a „Scheinen” természetére koncentrálva.¹¹⁰

Mint már fentebb kiemeltem, Hegel a „látszó igazság” gondolatával próbálta feloldani a „Scheinen” szóban lévő negatív elemet, a látszatnak mint a valóság ellentétének a gondolatát. Az eszme ráutalt a megjelenésre, a megjelenés az eszméhez szervesen hozzátartozó sajátosság, és ennyiben a megmutatkozás is nem valami távollevőnek a leereszkedése az anyag kontingenciájába, hanem maga az eszme mutatkozik meg, az igazság jut alakhoz. Ezt a kapcsolatot azonban Hegeltől eltérően jobban el kell mélyíteni, különben, ahogy Hegel számára is, ez az összetartozás fogyatékosnak mutatkozik az eszme adekvátabb megnyilvánulásai viszonylatában. Itt kell kihasználni a német szóban, de a magyarban is benne rejlő többértelműséget, a látszásnak

¹⁰⁸ I. m.

¹⁰⁹ „*Hisz a Szépség semmi egyéb: a Szörnyű kezdete csak, amit épp hogy elviselünk még*” (ford. Rónay György)– visszhangozza évszázadokkal később Rilke a *Duinói Elégiák* közül az elsőben Platón gondolatait.

¹¹⁰ Ezt az átvilágítást Fehér M. István „*Az eszme érzéki ragyogása*”: *esztétika, metafizika, hermeneutika (Gadamer és Hegel)* című tanulmánya alapján végzem el, amit a gondolatmenet folyamatossága miatt nem fogok mindig idézni. In: *Parlando: Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére*, szerk. Bárdos Judit, Budapest, Atlantisz Kiadó. 2005.

mint a valóság megjelenésének, csillámlásának, ragyogásának jelentésszintjeit. Úgy tűnik, Hegel nem volt elég fogékony erre a ragyogásra, túlságosan zavarta, hogy a szép birodalmában a fogalom csak érzékenyen jelen. Ezért neki túl kellett lépnie rajta, először a benső vallási képzetbe, utána az önmagát gondoló gondolat végtelen bensőségességébe. Mert volt ahová továbblépnie. Azonban ha Hegelhez képest jobban el tudunk időzni ennek a ragyogásnak az értelménél, olyan relációkkal gazdagodhatunk, amelyek visszaigazolhatják a szépség fogalmának használatát, vagy legalábbis bevonhatják egy olyan gondolati, ábrázolási, artikulációs játéktérbe, ahol a megmutatkozás a tét.

Körülményes ráközelíteni a szépségnek erre a ragyogására. Számos készen kapott fogalom kínálkozott eddig is arra, hogy szituálhassuk ezt a feltűnésmódot, ezek a kontextusok azonban mind „*a felragyogás filozófiai elfojtását*”¹¹¹ ismételték meg. Mintha a szépségben eleve lenne valami veszélyes többértelműség, ami nem egyeztethető össze az ész magasabb rendű céljaival. Ezekből az elfojtásokból mutattam be kettőt, feltérképezve azokat a helyeket, ahol az elfojtás pszichoanalitikai elméletét alapul véve, az elfojtott jelt ad létezéséről. Ilyen volt Kantnál az érdeknélküliség gondolata, ami helyesen fejezi ki a szépség felragyogásával kapcsolatos céltalanság-jelleget. A szépség feltűnésmódja esetén értelmetlen megkérdezni: mi célt szolgál ez? Hegel pedig az eszmével és annak a megjelenésre való ráutaltságával a szépségnek azt a sajátosságát domborítja ki, miszerint a szép és az érzéki megjelenése nem választható szét. Ebből adódik még egy fontos következtetés. Ugyanis: „*nemcsak arról van szó, hogy a szép azon jelenik meg, ami érzéki módon látható módon van jelen, hanem ami jelen van, az voltaképpen épp azáltal van jelen, hogy megjelenik rajta a szép, tehát mintegy épp ezáltal emelkedik ki minden más közül*”¹¹² – értelmezi tovább Gadamer a hegeli összefüggést. A szép önmagát mutatja fel, önmagánál készlet elidőzésre, ezáltal megtörténtté teszi a megjelenést. De nem azon a módon, hogy először létezik az érzéki anyag, ami a szépség varázsvesszejének az érintése után megjelenik, feltűnik, inkább azt lehet mondani, hogy a szépség feltűnése előtt nem is lehet beszélni semmilyen érzéki anyagról, az csak a szépséggel együtt, a szépség által jelenik meg és individualizálódik. Ez a megjelenést a

¹¹¹ John Sallis: *A kő*, Kijárat Kiadó, 2006. 13. o.

¹¹² Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Gondolat, 1984. 333. o.

nyelv nem tudja kifejezni, mert a nyelvi artikuláció folyamatosan egy időperspektívába próbálja illeszteni, ugyanakkor óhatatlanul megkettőzi azt, ami csak a semmiből való teremtéshez hasonlatos. Ami megjelenik, önmagává magában a megjelenés aktusában válik, ezért téves szétválasztani a szépség esetében a megjelenés előtti és utáni állapotot.

Talán ezért volt szükségszerű Heidegger számára, hogy a szépség fogalmát rátolja az igazság, a görög *aletheia* fogalmára, hasonlóan Platónhoz, aki a szép és a jó összekapcsolódásában szintén a megjelenésre helyezte a hangsúlyt. Heideggert idézem: „Az igazság a lét igazsága. A szépség nem e mellett az igazság mellett fordul elő. Akkor jelenik meg, amikor az igazság művé válik. A megjelenés, mint az igazságnak a műben és a műként való léte: a szépség”.¹¹³ Szükség van az igazság görög fogalmára, mivel annak heideggeri interpretációja az elrejtettség és el-nem-rejtettség viszonylatában teszi elgondolttá az igazság működését. Az elrejtőzés és a feltárulás egymást feltételező mozgásában pedig a szépség előragyogásának helyére bukkanhatunk.

A ragyogást ugyanis nehéz egyszerűen csak feltárásként érteni. Ami ragyog, az nem áll be a megmutatkozás egyenletes feltárálásába, inkább egyfajta pulzálás, lezárhatatlan és befoghatatlan mozgás jellemzi, ami ellenáll az ész tevékenységének. A ragyogással szemben állva nem tudunk megmaradni a szentelen szemlélő pozíciójában, a ragyogás kimozdít önmagunkból önmagunk határaitra vonva, és annak beteljesedését ígéri, ami bennünk szétszakadva létezik. A szépség közelében egyszerre tudhatjuk magunkat a tökéletes, a középpont, az újra felfakadó kezdet szomszédságában, ahol a közelség egyszerre bizonyul lebíráhatatlan távolságnak is.

Mivel járulhat hozzá Heidegger ennek az összetettségnek a megértéséhez?

Heidegger abból az őstapasztalatból próbál kiindulni, ahol a létező megmutatkozása történik. Ez a megmutatkozás azonban nem felőlünk indul ki, hanem attól az őstörténéstől függ, ami lehetővé teszi magát a megmutatkozást: „A létező mint egész közepette jelen van egy nyitott hely. Van világlás”.¹¹⁴ Máshol ezt a nyitott helyet Heidegger tisztásnak (*Lichtung*) nevezi,¹¹⁵ amely tulajdonképpen a lehetséges látszani-hagyást és megmutatást nyújtja. A tisztás az a hely, ahol áthatolhat a fény, bevilágítva a

¹¹³ Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 123–124. o.

¹¹⁴ I. m. 84. o.

¹¹⁵ Heidegger, Martin: *A filozófia vége és a gondolkodás feladata*, In: Martin Heidegger: „...költőien lakozik az ember...”, T-Twins Kiadó, Szeged, 1994. 266–268. o.

dolgokat, lehetővé téve azok előtűnését. Hol kereshetjük ebben a mozgásban a szépséget? Vajon a szépség feltűnése lenne az az esemény, amikor egyszerre tapasztaljuk a tisztás felnyílását, az áthaladó fényt és a fény által bevilágított, felvillanó létezőt? A szépség lenne az, ami visszavisz bennünket abba az állapotba, ahol mintegy előállnak egyfajta második születésként a dolgok?

Gadamer kínál egy választ ezekre a kérdésekre. „*A szépség létmódja a fény létmódja*”¹¹⁶ – mondja, a szépségnek „világlásjellege” van, ami azt jelenti, ő maga csak úgy látható, hogy láthatóvá tesz valami mást. Nem az alakot elárasztó fény, mely kívülről hull rá, hanem magának az alaknak a létmódja, hogy fénylik, hogy megmutatkozik. Ezt a felfénylést azonban csak akkor tudjuk megérteni, ha az elrejtettségre vonatkoztatjuk. Ugyanis a megmutatkozás az elrejtettség ellenében, de rá vonatkozva történik meg, ebből a vitából, harcból áll elő, anélkül, hogy végérvényesen maga mögött hagyná azt. Hérakleitosz két töredéke tovább árnyalhatja ezt a szituációt. „*Mindent a villám irányít*” (B 64.), „*A természet rejtekezni szeret*” (B 123.) – fogalmazza meg két híres töredékében, amelyek összevonásában előttünk állhat a világlás alapjaiban átvonuló elrejtettség tapasztalata. A létezők legmeghittebb, legotthonosabb tapasztalata közepette is mindig lesz egy olyan momentum, amikor a létező bizonytalannak, otthontalanságot árasztónak mutatkozik előttünk. „...*megmagyaráztuk bár, de mégsem elég bizodalmas otthonunk a világ*” – írja Rilke a már idézett versében. A feltárulás sohasem tudja magát teljesen kiszakítani az elrejtettség állapotából, mivel összefügg vele, mintegy vele szemben történik meg. Világosság csak ott lehet, ahol van sötétség, de a sötétség tapasztalata is előfeltételezi a tisztás meglétét. Ebből az egymásrataltságból előálló szépségnek eseményjellege van, hiszen a szépségnek le kell győznie, ki kell emelkednie környezetéből, de nem hagyhatja azt maga mögött, hiszen mintegy belőle áll elő.

Oskar Becker tovább segíthet ennek elmélyítésében. Becker *A szép esendősége és a művészet kalandja* című tanulmányában¹¹⁷ beszél a szép törékenységéről, sérülékenységéről mint az esztétikai tartomány ontológiai alapvonásáról. A szép sérülékenysége annak köszönhető, hogy a szép túlságosan kiélezett, kihegyezett, főleg azért, mert hatalmas belső feszültség alatt áll. „*A szép ritka, kivételes. Műként*

¹¹⁶ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, 334. o.

¹¹⁷ Oskar Becker: *A szép esendősége és a művészet kalandja*, In: *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, 2002. 7–25. o.

»csúcsteljesítmény«. És minden efféle »csúcs« tud sérülni...»¹¹⁸ A csúcsszerűség valóban a szép és a szépben nem részesülő közt fennálló határt hivatott megjeleníteni, ami tulajdonképpen a szép kitüntettségét is hordozza. Már Arisztotelész is azt állítja a jól elkészített művekről, hogy azokhoz nem lehet semmit hozzátenni, sem elvenni tőlük, miáltal beállítja az érzékeny középnek a gondolatát, ami minden szép alkotásra jellemző. Becker tovább árnyalja ezt a csúcsszerűséget, de én megállapodnék a szépet uraló belső feszültség megértési szándékánál, hiszen az kapcsol vissza ahhoz, amit fentebb az elrejtettség és feltárulás harcából kiemeltem.

Nézzünk meg néhány példát, ehhez pedig induljunk ki egy hegycsúcs szépfenséges képzetéből. Mi fókuszálódik abba a felívelésbe, amit a hegycsúcs megjelenít? Először is a gravitáció legyőzésének képzelete, ahogy legyőzve az anyag irtózatossá terhet, a hegycsúcs magában tartja azt az erőt, ami felemelte, kiemelte őt. Ahogy kimagaslik, a hegycsúcs átszűrja az ég távoli leplét, vagy legalábbis rámutat, közelítve azt, elérve az elérhetetlent. Másrészt a hegycsúcs magában tartja az elérés gyötrelmét is, azoknak a lépéseknek az irtózatossá terhet, amelyek be akarják fogni. A belső feszültségek harcát egy műalkotás szemlélésében is vissza lehet adni. A műalkotás először is formája által válik ki környezetéből, meghaladva azt, de azon a módon, hogy környezete vonatkozásait magában tartva viszi végbe ezt a túllépést. Ebben a túllépésben válik képessé a műalkotás arra, hogy úgy mutassa be környezetét, mint ami csak neki köszönhetően mutatkozhat annak, ami. Idézzük magunk elé Van Gogh *Az arlesi szoba* című festményét. Ez a kép alkalmas arra, hogy felmutassa, a mi szobánk is lehet az örület, a talajvesztés tapasztalatának helye, és teszi ezt azáltal, hogy egy szobabelsőt tár elénk. Az elénk tárt szobabelső a perspektíva, a tér torzulásában, a színek lágy, de mégis határozott egymásra feszülésében, a tárgyak védtelen és esetlen egymásra mutatásában, megmutatkozásában tartja magában azokat a feszültségeket, amelyek képessé teszik a festményt, hogy az örület mindenkori helyére mutasson rá. Félelmetes képesség ez, de ugyanakkor megajándékozó is. Talán a szépség ragyogásának a gondolatával visszaadtam valamit ebből a gazdagságból. Ugyanis a feltárulás és elrejtetés vitája, harca nem jut nyugvópontra a szépség tapasztalatában. A hegycsúcs, a kép, de egy vers, egy regény is, azáltal, hogy színre viszi a megmutatkozás kimeríthetetlen harcát, ragyogni kezd,

¹¹⁸ I. m. 7. o.

formájában, tartalmában felvillantva, pulzálva azt, ami benne összegyűjtődött. Ezért mondhatta Walter Benjamin: „A szépség ... nem az eszmét teszi láthatóvá, hanem annak titkát”.¹¹⁹

És itt még nem lehet leállítani az interpretáció menetét. Mert nem biztos, hogy ezt a felragyogó szépséget meg tudjuk tartani azon megnyugtató keretek között, ahová szinte megóvó módon beállítódott a fenti gondolatmenetben. Azzal, hogy a szépséget a fény létmódjához közelítettük, kitettük a felfénylés összes megugrasztott, félresiklott állapotának, a túlragyogás, a vakítás, a negatív sugárzás, a sötéten fénylés ijesztő, aberrált, iszonyatos vonatkozásának. A *jelenések könyve* nem véletlenül van tele a felfénylés ijesztő, ugyanakkor magasztos helyzeteivel. A szépség mint az iszonyú, a szörnyű kezdete minden oldalról olyan erőkkkel érintkezik, amelyek kisiklathatják megtartó pályáiról, apokaliptikus, diabolikus, örületes hangoltságot tulajdonítván neki. Gondoljunk csak bele az apokalipszist ábrázoló festményekbe, ahogyan ezek a festmények az ábrázolás vertikálisában mutatják fel, hogy mi is a végső megmutatkozás szörnyű ára. Nem beszélve a világéjszaka paradox, negatív izzásáról, a beomló ég alatti pokoljárás stációiban. Ezeknek a szélsőséges állapotoknak a művészetek mind helyet biztosítottak, ahogyan a maga módján Platón is, amikor az örület negyedik fajtájára bízta a szépség kereséséből kibontakozó filozófia születését.¹²⁰

Érezhető, ahogy a szép ragyogásának a gondolata, a ragyogás természetéhez hűen, szétszóródik az én szövegemben is. Egyáltalán nem biztos, hogy beragyogja azt, de szándékaim szerint előtárhatja a szép megragadásának, „beállításának” a nehézségeit. Végül is arra törekedtem, hogy a fenti történeti-interpretációs térben a szépség elsősorban két szinten tematizálódjék. Egyrészt felmutatódjék „a szép aktualitása”,¹²¹ a szépség fogalmának az a tartalmassága, hogy belőle kiindulva többet megtudhatunk a műalkotások természetéről, a műalkotások megértésének lehetőségeiről. Másrészt célként is fel akartam mutatni a szépséget, ahogy egy bezáródási ballaszt ellenében még vannak

¹¹⁹ Walter Benjamin: *Goethe: Vonzások és választások*, In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

¹²⁰ Platón: *Phaidrosz* 249D

¹²¹ Utalok most Gadamer *A szép aktualitása* című tanulmányára, amelyet helyszüke miatt nem elemeztem, de amely számos intenciójában alapját képezi gondolatmenetemnek. In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*, T-Twins Kiadó, Budapest, 1994.

lehetőségek a szépség felvillantására, a szépség kivívására. Még akkor is, ha: ami szép,
az nehéz.

II. A szépség fokozatai: Krasznahorkai szövegei

1. Apokalipszis most?

„Ez volna hát, tette fel magában a kérdést, ama bizonyos utolsó ítélet? Hogy se harsonaszó, se lovasok, minden efféle handabandázás nélkül, szép csendben elnyel bennünket a szemét?”
(Az ellenállás melankóliája)

Sátántangó, *Kegyelmi viszonyok*, *Az ellenállás melankóliája*¹²² – hangoltságuk, tematikájuk, építkezésük egyöntetősége miatt az indulás szövegeit egy helyen lehet említeni és elemezni. Mindegyikről számtalan dolgot elmondtak már, mindegyiket számtalanszor beemelték kritikai-értelmező diskurzusokba, öncélú és kevésbé öncélú gondolatmenetekhez igazítva, megvilágító párhuzamok, metaforák társaságába helyezve el. Kiepülőfélben lévő kánonok és ellenkánonok találtak megerősítő mozzanatokkal bennük, megvilágosító gondolatmenetek támaszkodtak rájuk, sőt, a hetedik művészet is témát, ösztönzést merített belőlük. A kérdés csak az, hogy mennyiben és hogyan értelmezhetők a szépséggel kapcsolatos, Krasznahorkai *Kamovadász* című írásából kibontott világfeltáró struktúra viszonylatában? Szóra lehet-e újra bírni őket a szépség ragyogásának vibráló gondolatával, képesek-e ezek a szövegek arra, hogy ne csak értelmeződjenek, hanem meg is erősítsék, amit idáig – utat törve feléjük – a szövegek világszerűségéről, a szépség feltáró potenciáljáról, illetve a szépséget elérő mozgásról kibontottam?

Az már kezdetben látszik, hogy az eddigi recepció ezekkel a szövegekkel kapcsolatosan mellőzte a szépség kérdésfeltevését, bár ez a mellőzés a későbbi művekkel kapcsolatos értelmezésekre is jellemző, ahol pedig sokkal szembetűnőbb a szépség beíródása a szövegek jelentésvilágába. A szépség interpretációs támpontjával szemben, tematikus szinten a metafizikus, apokaliptikus jelzők használata jellemzi az értelmezői diskurzust, bár nyilvánvaló, hogy ezek a minősítések is csupán jelzésszerűek, mivel hiányzik a szövegek ebbe az irányba való alapos továbbgondolása. Az értelmezések ugyanis megrekednek az utalások aleatorikus hangsúlyozásánál, ami az értelmezői

¹²² A szövegeket a következő kiadások alapján fogom idézni: *Sátántangó*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004. *Kegyelmi viszonyok*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986. *Az ellenállás melankóliája*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2005.

kultúrát egyfajta új manierizmus irányába tolja el.¹²³ Ezt a jelenséget – amire már alaposan kitértem az előző részben – nem tudom máshonnan érteni, mint a szövegek jelentésvilágának szétesése felől, aminek következtében nincs is mit továbbgondolni, hiszen maguk a szövegek redukálódnak az előállítódásuk módjára, és csupán ezen a szinten adhatnak gondolkodnivalót.

Pedig a minősítések önmagukért beszélnek. Gondolok most Susan Sontag sokat idézett kijelentésére, aki, *Az ellenállás melankóliáját* méltatva, „*az Apokalipszis Gogolt és Melville-t idéző mesterének*” nevezte Krasznahorkai Lászlót. Vagy ott van Angyalosi Gergely a bevezetőben már említett írása, amelyben – elsősorban a *Kegyelmi viszonyok* kapcsán – Krasznahorkai metafizikus prózaíróként kerül tárgyalásra, vagy hogy egy újabb keletű jellemzést is idézzek, Jacek Dobrowolski az apokaliptikus próza mestereként aposztrofálja őt.¹²⁴ De elég a *Sátántangó*ban leírt utasításra gondolni: „*»Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen!« – S gyakorlottan felütötte az Apokalipszisznál*”.¹²⁵ A sor még könnyedén folytatható, anélkül, hogy többet és pontosabbat megtudnánk az említett minősítésekről. Innen származik a feladat: továbbgondolni, és a szövegek jelentésvilágában elmélyíteni ezeket a jelzőket, hogy ne csak az utalások szétmutató nyomvonalaival maradjunk. És itt fogalmaznám meg egyik alapvető hipotézisemet. Azt gondolom, és azt próbálok bizonyítani, hogy a szépség kérdésfelvetése nélkül a szövegek kapcsán nem érthető az apokaliptikus, metafizikus minősítés. A szépség gondolatköre nélkül Krasznahorkai apokalipszise valóban csak stilisztikai fordulattá egyszerűsödik, amolyan modern filmes *apokakalypse now*-á, aminek kliséi fojtó módon árasztják el képvilágunkat. Erre a viszonyba-állításra „*A szépség története*” című fejezetben a szépség létmódja és az apokaliptikus kifejezésmódok között létesített nem explicit kapcsolat felvillantása is feljogosít.

Miről beszélhetne másról a széleskörű interpretációs mező: ahogy nincsen első szöveg, úgy utolsó sincs. Tehát apokalipszis sem lehetséges. Akkor honnan veszem a bátorságot, hogy apokalipszist emlegessek ezekkel a szövegekkel kapcsolatosan? A vég

¹²³ Thomka Beáta beszél például – már a komikum határán járva – a *Sátántangó* kapcsán „*apokaliptikusan zuhogó esőről*”, amit persze értek, ha akarok, de csak az apokalipszis gondolatkörének megfelelő leegyszerűsítésén, úgy is mondhatom, kiforgatásán keresztül. Thomka Beáta: *A pusztulás némasága és hangzavara*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002. 72. o.

¹²⁴ Jacek Dobrowolski: *Az apokaliptikus próza mestere*. Jelenkor, 2008. év, 51. évfolyam, 4. szám

¹²⁵ I. m. 112. o.

kifejezésnek elsősorban a XX. századi diskurzusokban megsokszorozódó értelmei közül melyik képes arra, hogy elindítsa a művekkel folytatható párbeszédet?

Nyilvánvaló, hogy az apokalipszis fogalmat vissza kell vezetni eredeti jelentéskörébe, túlmutatva az egyértelmű katasztrofikus, demitologizált végképzeteken, amelyeket, ahhoz, hogy megfelelő szinten tartsa a posztmodern ember szorongásérzetét, a populáris kultúra termel ki magából. Az apokalipszis eredetileg – az ószövetségi zsidó irodalomban és a perzsa zoroasztrizmusban – irodalmi műfaj volt, olyan profetikus szövegek sorolhatók ide, amelyek látomások, hallucinációk köré szerveződve szakrális, szimbolikus tartalmak kifejezését tartalmazzák. És ott van a Szentírás záróköveként János Apokalipszise, *János Jelenései*, amelyet, jelentéseit, szimbólumait kiüresítve, oly könnyedén idomított magához a már említett populáris művészet. Pedig már maga a görög *apokalipszisz* szó eredeti jelentésköre is jóval túlmutat a minden dolgok végét a természeti-technológiai világ rémformáiban megjelenítő sematikus képzeteken. A felfedni, feltárni, leleplezni, helyreállítani (apokatasztázisz), beteljesíteni szavak kiemelik az apokalipszis kifejezést a vég mint totális megsemmisülés jelentésköréből, pontosabban a véget a feltárás, helyreállítás értelmében teszik elgondolhatóvá,¹²⁶ persze amennyiben a vég bármilyen formája fel tudja magát kínálni az elgondolás műveletének. Innen nézve talán már nem is tűnik annyira különösnek, hogy *János Jelenéseit* André Chouraqui *Johanán Kontemplációjának* fordítja, megpróbálva visszahatolni a szövegnek egy eredetibb jelentéskörébe.¹²⁷ Ha pedig feltárásról, kontemplációról beszélünk, akkor Balassa Péter körülírása kézenfekvő módon válik megidézhetővé: „...aki apokaliptikus módon ír vagy gondolkodik ... feltételezi az igazság lehetséges vagy szükségszerű hollétét egyáltalán, azt, hogy formálisan van vagy lennie kell igazsághorizontnak, mellyel szembeítható a történelmi idő és a jelen”.¹²⁸ Derrida is, habár dekonstruálja a hagyományos apokalipszis-fogalmat, szintén az igazság feltáráshoz, a feltárárs revelálásához köti az apokaliptikus gondolkodás legfőbb sajátosságát, sőt, ahhoz az általános megállapításhoz jut, hogy maga az igazság struktúrája apokaliptikus. „Az

¹²⁶ Lásd ehhez még Adela Yarbro-Collins: *Apocalypticism and New Testament Theology*. Paper read at the New England Region of the Society of Biblical Literature Newton, MA

¹²⁷ Megemlíti Jacques Derrida *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről* című szövegében. In: *Minden dolgok vége*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 38. o.

¹²⁸ Balassa Péter: *Végül is: Lehet-e beszélni végről?*, In: Balassa Péter: *Majdnem és talán*, T-Twins Kiadó, 1994. 20. o.

igazság az utolsó ítélet végcélja és instanciája” – mondja.¹²⁹ Majd saját dekonstruktív logikáját követve, *János Jelenéseinek* nyitó szcénáját narratológiaiileg elemezve arra a következtetésre jut, hogy ha nem tudjuk, ki beszél és ki ír, egy szöveg apokaliptikussá válik. Levezetésében az apokaliptika fogalma egy atombomba füstgombájához hasonlóan végtelenül kiterjed, és minden diskurzus, minden tapasztalás, jegy, nyom transzcendentális feltételét fogja jelenteni, egészen addig, hogy maga az apokalipszis műfaja is ennek a transzcendentális struktúrának a példászerű megmutatkozásának bizonyul.¹³⁰

Az apokalipszis Derrida-féle textuális jelentése egy meghatározatlan helyről, meghatározatlan személytől, meghatározatlan befogadó irányába tartó küldeményt feltételez, a bejelentett tartalom helyett magát a bejelentést, *„inkább a reveláció igazságát, semmint a revelált igazságot”*.¹³¹ Ezt az apokalipszis-fogalmat továbbértelmezve, János Apokalipsziséét véve példának megállapítható, hogy minden leírt borzalom, mennydörgés, földrengés, tűzhegy, vértenger, a Sátán, az *Apokalipszis* nagy paráznája nem jelent mást, mint magát a feltárlás folyamatát, magának a feltárlásnak a kényszerpályáját, talán magát a feltárlást. És minél nagyobb és végsőbb a feltárlás igazság, annál több vérre, földrengésre, halálra van szükségünk. A feltárlás mozgása tehát leválaszthatatlan magáról az apokalipszistről, sőt, lehet, hogy egyetlen igazsága. Ezért ha apokaliptikusan próbálunk egy szöveget olvasni, a végső igazság helyett sokkal fontosabb arra figyelni, hogy miben mutatkozik meg a végső igazság, ugyanis valószínű, hogy az válik a szöveg igazságává.

Derrida szolgál még egy nyomvonallal, amin el lehet indulni:

*„...tudjuk, hogy minden apokaliptikus eszkatológia a fény, a látnok és a látomás nevében ígérkezik, a fény fényének a nevében, annak a fénynek a nevében, amely fénylőbb mindazon fényeknél, amelyeket ő tesz lehetővé. János Apokalipszise, amely az egész nyugati apokaliptikán uralkodik, El, Elóhim fényétől világlik...”*¹³²

¹²⁹ Jacques Derrida *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről* I. m. 74. o.

¹³⁰ I. m. 78. o.

¹³¹ I. m. 80. o.

¹³² I. m. 70. o.

És valóban, János mintaadó apokalipszisének beragyogja a Fény. Isten dicsősége mindent beragyog, János maga is lesújtottan áll Jézus megjelenésének ragyogása előtt, nem beszélve az angyalok rettenetes tündökléséről. Ez az előragyogó fény Derrida számára egy tágas vonatkozást hív elő, amely a felvilágosodás jelentésköréhez az igazság felfénylését kapcsolja hozzá, miáltal a hamis apokalipszisek leleplezése, ahogy maga a felvilágosodás is, egy határtalannak tűnő apokaliptikus hagyomány keretébe utalódik. Ugyanez az előragyogó fény pendíti meg azt a láncolatot is, hová az előző fejezetben megpróbáltam beírni a szépség gondolatát. Abban a kontextusban a szépség létmódját a fény létmódja felől interpretáltam, amiről most kiderült, hogy legfőképpen az apokaliptikus hagyomány felől értelmeződhet. Ennek az egymásra mutatásnak a birtokában irányadó kérdésem után eredhetnek, megpróbálván megválaszolni, hogy Krasznahorkai korai művei mennyiben és hogyan képesek újra beszéltetni a szépség – fény – apokalipszis táguló láncolatát.

Még azelőtt, hogy az egyes művekre koncentrálnék, egy általános, az apokalipszis irányadó struktúráihoz képest ellentétes irányultságot emelnék ki a korai művekből. Ha *A Jelenések könyvét*¹³³ tekintjük a legáltalánosabb apokalipszis-modellnek, és belőle próbáljuk kiolvasni az apokalipszis, a végről való beszéd legitim eszközeit, azonnal zavarba kerülünk Krasznahorkai prózáját illetően. *A Jelenések könyvének* tartalmát ugyanis egyrészt kapott látomások teszik ki, amelyek értelmezést igénylő, többszörösen előforduló, halmozott jelképek köré szerveződnek, másrészt ezek a jelképek és a körük szerveződő események a jó és a rossz dichotomikus harcát kódolják, és illesztik ezáltal egy látványvilág közegébe. Ebből legalább két dolog következik. Egyrészt egy interpretációs követelmény, miszerint *A Jelenések könyve* allegorikus olvasásmódot kér magának, amit elsősorban az Egyház sajátít ki magának, a szöveg egyetlen és helyes olvasatának letéteményeseként. A szöveg jelentésvilága ezek szerint allegorikus jelentésmegfeleltetést követel, ami nélkül értelmezhetlenné válik, ezért lehet azt mondani, hogy az apokalipszis nyelve az allegória szabályaihoz igazodik. Másrészt következik egy tartalmi meghatározottság is, hiszen ahogy már említettem, János *Apokalipszise* a jó és a rossz harcát viszi színre, tehát erőteljesen etikai színezetű. A

¹³³ *A Jelenések könyvének* számos fordítása létezik, én elsősorban a Károli Gáspár-féle fordítást tekintetem mérvadónak, In: *Szent Biblia*, Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1990.

szövegben ez a harc jut el a végpontjára, a vég ebből a harcból áll elő, miáltal, illeszkedve a keresztény kultúrkör domináns világszemléletéhez, maga az apokalipszis műfaja is tartalmilag erős értékközpontú meghatározottságot kap. Még egy harmadik jellegzetességet is ki lehet emelni János *Apokalipsziséből*, amit a narratív struktúra hordoz, azáltal, hogy egyfajta expozíció szerkezet köré szerveződik. Ez a szerkezet, megfelelően a keresztény történelemszemléletnek, a történések értelmét egy vég-cél irányában rögzíti: ami történik, mind azért van, hogy maga a vég mint beteljesedés előállhasson. Összehasonlítva ezekkel a jellegzetességekkel Krasznahorkai „apokalipszisét”, a legfelületesebb olvasat is meg tudja állapítani, hogy az nem mutatja ezeket a jelentésalkotási, tartalmi, irányultságbeli sajátosságokat, sőt, inkább szembeáll velük. Hogyha mégis használni akarjuk az apokalipszis jelzőt, az apokaliptikus minősítést, világos, hogy annak más tartalmat kell adnunk. Ezt azonban csak a konkrét művek háttéréhez képest lehet megtenni.

A fentebb bejelentett eltérések azért is szembetűnők, mert Krasznahorkai itt elemzett szövegeit át- és átszövik a biblikus-keresztény világ elemei.¹³⁴ Elégséges csak a *Sátántangó* fejezetcímeire (táncrendjére) figyelni, ahol egyszerre találjuk meg a hír bejelentését, illetve a feltámadás, a mennybemenetel mozzanatait, de ha tartalmi elemeket is ki akarnánk emelni, kézenfekvő a regény történetét torz, negatív megváltástörténetnek tekinteni. Többek között ezt támasztja alá Irimiás alakjának központi szerepeltetése, akinek groteszk profetikus, krisztusi magatartásában kapcsolódik össze a regény eseménytörténete. Ezeknek a formai elemeknek a jelenléte azonban nem igazít el a regény apokalipszisének a megértésében, ugyanis a szerepeltetés mellett ezek az elemek egy olyan szövegvilág részeseivé válnak, amely inkább eltéréseiben, mintsem megfeleléseiben élezi ki az apokalipszis kérdését.

Először is, ha az apokalipszis nyelve az allegória, felvethető, hogy mennyire lehet allegóriának, példázatnak tekinteni a regényt¹³⁵. Ez az irányultság nem idegen elsősorban a külföldi Krasznahorkai-recepciótól, amely szívesen olvasta bele saját exotikus-idegen

¹³⁴ „itt vannak a bibliai idők” – mondja a regény egyik szereplője. I. m. 100. o.

¹³⁵ A következő gondolatmenetben eltekintek az allegória fogalmának újraértelmezésétől, amely Walter Benjamin és Paul de Man elméletében történik meg. Mindezt azért, mert a Jelenések könyvére koncentrálna elégségesnek tartom az allegória hagyományos értelmét.

Kelet-Európáját a regénybe, kierősítve annak társadalomkritikai utalásait.¹³⁶ Szirák Péter szintén a példázatoságot emeli ki a Krasznahorkai-életmű első felének értelmezésekor, amikor az általa hangsúlyozott világtapasztalat irányított homogenitásában a parabolikus olvasat lehetőségét véli felfedezni.¹³⁷ Ezen alátámasztható megállapítások ellenére számos olyan sajátosság is kiemelhető, amely elmozdítja a regény értelmezését az allegorizáló, parabolisztikus vonalról. Az én értelmezésem szerint az, ahogy a regény ellenáll a referencializálhatóság olvasásmódjának, válik az allegorizálhatóság akadályává is. Ugyanis a regény szövegvilágában mozogva nem tudjuk koherens módon felépíteni azt a reprezentációs távolságot, amit az allegória igényel. Az események, a szereplők, a felvázolt állapotok nem azon a módon válnak jelentővé, hogy egy külső tartalom helyett szerepelnek, hanem csakis a belső vonatkozások kapcsolódásának jelentésárnyalataiban jutnak jelentéshez. Így nem szól a regény *csak* a kelet-magyarországi tanyavilág pusztuló állapotairól, de sem egy rendőrállam működéséről, hanem az állampolgárok leleplezéséről. Sőt, maga a torz megváltástörténet is körülhatárolhatatlannak bizonyul azáltal, hogy elemeinek lokális érvényessége betagozódik egy tágabb állapot kirajzolódásába. Ezt a kirajzolódást csak a többi összevetés eredményeként lehet explicitté tenni. Ami itt eredményként rögzíthető, az, hogy nem a vég allegorikus megjelenítésével van dolgunk Krasznahorkai regényében, az apokalipszis sokkal mélyebben és rétegzettebben van a regény nyelvébe, szerkezetébe, viszonyaiba beleíródva, mintsem hogy részletről részletre haladva kódolhatóvá válhatna.

János *Apokalipszis*ének egy másik sajátossága a tartalmilag erős etikai telítettség, azzal az erős utalással, miszerint az emberi világban tulajdonképpen csak egy igazi konfliktus van, ami ki tudja váltani a véget, a jó és a rossz harca, az igazak és a gonoszok viszálya. A véget mint feltárlást és beteljesülést ez a harc hordozza, a véghez vezető különben kusza képzetek ebből a összecsapásból válnak ki, ez a magyarázata a történelmet mozgó konfliktusnak is, ami végre nyugvópontra jut. Ez azonban nem csendes feloldást jelent, hiszen a vég valóságosan kirobban a jó és a rossz harcából, a feltárlás nagysága és pompája a győzelem nagyságából nyeri saját fényét és tündöklését.

¹³⁶ „Az ifjú magyar irodalom művét a kelet- és közép-európai politikai változás hasonlataként olvashatjuk” – állapítja meg a regény egyik német recenzense. Idézi Kardos Péter: *Krasznahorkai Zürichben*. In *Krasznahorkai olvasókönyv*. 252. o.

¹³⁷ Szirák Péter: *A példázat és a tanúságtétel retorikája*. In: Bárka 1997. 1.

Krasznahorkai regényében, de más szövegeiben is hiába keressük ezt az etikai konfliktust. Így a *Sátántangó* szereplői sem különíthetők el jókra és rosszakra, hiszen más erőknek engedelmeskednek cselekedeteikben, vonzódásaikban, választásaikban. Egyedül Estike az, aki világgépének ártatlansága révén kimutat a regény értékvilágának homogén rendjéből, de hamar kiderül, hogy az ellenpólust nem etikai kategóriák mentén képezi meg, hiszen a macskájával való küzdelme elárulja, ártatlansága diabolikus vonásokat is hordoz, ami különös fényt vet különben angyali természetére. A világ etikai rendjéhez képest a regény egészen másképp rajzolja meg az emberi világot, mintegy zárójelezve az etikai szférát, a jó és a rossz ellentétes pólusát. Ebben a világban is vannak emberi szándékok, emberi választások, de érezhetően nem értékkonfliktusokra vonatkoztatódnak, hanem kiszolgáltatottan belesimulnak egy önmaguknál tágasabb állapot, rend kibontakozási, de talán helyesebb úgy mondani, hogy lefolyási szakaszába. Nagyon nehéz fogalmilag jellemezni ezt az állapotot, ezért kezdetnek álljon itt néhány hosszabb idézet, mind ugyanabból a fejezetből, a szöveg sodrását követve egymásra mutató közelségből kiragadva:

*„Őszi böglyök búgtak a repedt lámpabura körül kusza nyolcasokat írva a gyenge fényben, újra és újra nekiütődtek a mocskos porcelánnak, hogy a tompa koppanás után visszahulljanak a maguk szötte, delejes hálóba, és folytassák e végtelen, ám zárt röppályán haladó mozgást egészed addig, míg ki nem alszik a fény...”*¹³⁸

*„Megreccsent az asztal Halics mellett, majd a pult korhadt fája sóhajtott fel egy lassú roppanásban, hogy ráfeleljen egy régi kocsikerék könnyű csöndjére, és megtörje az egyhangú böglyözúgást, hírt adván minden múltról, s mégis a múlttalan romlást idézve egy különös inga részeként. S e faroppanásra, akár egy porszagú könyvben tehetetlenül lapozó kéz, mely egy eltűnt vezérgondolatra igyekszik rátalálni, rá-rákérdezett a kocsmá fölött örvénylő szél, hogy megvigye a »felelet olcsó látszatát« a renyhe sárnak, s megteremtse a vonzást fa, levegő és föld között, és aztán az ajtó s a falak láthatatlan repedésein át megtalálja az utat az első hangig: Halics bőfögött.»*¹³⁹

¹³⁸ I. m. *A pók dolga I. (Elfektetett nyolcas)* című fejezet. 88. o.

¹³⁹ I. m. 94. o.

„A feszült csöndben csak a bögölyök kitartó zúgása hallatszott, s távolból a megállíthatatlanul ömlő esőé, s e kettőt összekapcsolta az a mind gyakrabban feltámadó percegés, az odakint hajladozó akácfákban, az asztallábakban és a pult tartószerkezetében működő különös éjjeli munka, mely szabálytalanul liktető jeleivel mérte ki az idő parcelláit, könyörtelenül megszabva azokat a tereket, ahová egy szó, egy mondat, vagy egy mozdulat hiánytalanul belefért. Egyetlen pulzussal vert ez az október végi éjszaka: szóval és képzelettel föl nem érhető rend szerint különös, furcsa ritmust dobogott a fáknban, az esőben, a sárban; a homályban, a lassan vonuló sötétségben, az elmosódott árnyakban, a fáradtan működő izmokban; a csöndben, az emberi tárgyakban, a hullámzó kövesút íveiben; a haj más ütemnek engedett, mint a foszló szövetek a testen; növekedés és romlás más-más irányba tart: mégis: ez az ezernyi visszhangzó dobbanás, ez a zavarosan kalimpáló éjszakai zaj látszólag közös iram eleme, hogy elfedje a kétségbeesést: a dolgok mögött konokul dolgok bukkannak fel, s a szemhatár fölött már nem függnnek össze.”¹⁴⁰

Vannak regények, amelyekben ezek a részletező leírások kapnak helyet, amin gyorsan átugrik a tekintet, tovább kutatva a cselekmény sodrását. Krasznahorkai regényében nincs hová tovább ugrani, hiszen nem egy esetleges háttér bontakozik ki ezekben a sorokban, hanem az a tágasabb létállapot, amibe az emberi világ maradéktalanul betagozódik. Ez a létállapot a tárgyi, természeti és az emberi világ elemeiből, illetve a közöttük létesülő viszonyokból tevődik össze. Mind a tárgyi, természeti, mind az emberi világ a romlás, a felbomlás állapotát mutatja, ugyanakkor céltalan széttartásában mégis egy kikezdhethetlen egység fejeződik ki, egyszerre alátámasztva és cáfolva a „minden egész eltörött”¹⁴¹ helyzetjelentését. „Kihűlt világ ez, senki földje!” – regisztrál valami hasonlót egyik versében Pilinszky,¹⁴² és nem véletlenek a költői párhuzamok, hiszen fogalmi segítséget, azt is elégtelenül, csak olyan elméleti irányultságoktól kaphatunk, amelyek ezt a tapasztalatot elsősorban az emberi világ értékrendjére méretezték, mint a nihilizmus és az egzisztencializmus is. Talán a

¹⁴⁰ I. m. 101. o.

¹⁴¹ Ady Endre: *Kocsi-út az éjszakába*

¹⁴² Pilinszky János: *Kihűlt világ*

gnoszticizmus világtapasztalata hasznosítható leginkább ebben a vonatkozásban, de az anyag–szellem éles dualizmusa nélkül. A gnosztikusok tekintettek úgy a világra, mint egy tökéletlen, gonosz teremtő művére, azonban ők ebben a világban még felismerni vélték az isteni lélek-szikra jelenlétét. Krasznahorkainál – ha az első idézetet vesszük alapul – egy csodálatos és összetett kép formájában maga a fény (a Fény?!) is hozzájárul az anyagi világ értelmetlenségének kifejeződéséhez, azáltal, hogy összetartja a böglyök delejes, kusza mozgását. Mit mondhatunk erről a mozgásról? Vagy mit mondhatunk a dolgok között létesülő kapcsolatról, amihez nem értelmező, hanem illusztráló szempontból megint egy költői párhuzam található. „*Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ*”¹⁴³ – írja József Attila; azonban ami nála még hasonlat, tehát egyfajta metaforikus értelemtapasztalatba illeszkedik, addig az Krasznahorkainál a világtapasztalat egységében jut kifejeződésre. Mintha a nihilizmus magának az anyagnak a mélyszerkezetébe íródott volna bele, mintha az anyag öngyűlölete fejeződne ki ezekben a mozgásokban. Hogy egy meredek képpel éljek én is: Krasznahorkai fazekában az ősleves fortyog, amiből nem születik élet. A dolgok ott vannak előttünk, de nincs semmi, ami tehetetlen és kényszerű egymásra-mutatásuk mögött vagy fölött értelmet tulajdoníthatna nekik. Az anyagba, a dolgokba beleveszettség állapota ez, ahol lehetséges, hogy létesülnek irányok, kapcsolatok, de mindig csak egyik dologtól a másikig. És ezek a dolgok folyamataik irtózatossá és tehetetlen lefolyásának következtében nem hagyják a rögzítő értelmet elszakadni a dolgok felületétől, hogy az, ha egy pillanat erejéig is, de megpillanthassa a dolgokon túlmutató összekötő értelmet. Emberileg megélhető-e egy olyan világ, ahol az eső csak eső, a fény csak fény, a tárgyak csak tárgyak, ahol minden megmásíthatatlanul önmaga? Az egész és a rész, töredék viszonyának régi kérdése kap egy újabb választ Krasznahorkai szövegében, pontosabban egy olyan nyomasztó egyensúly állítódik fel, ahol a rész az egész helyére kerül, de úgy, hogy mégis megőrzi saját részlegességét.¹⁴⁴

Ebben a világban az emberi személyiség is egy természeti táj hasonlóságára tud csak karakterizálódni. Schmidtné izzadságszaga, Halics esőkabátja, a doktor pálinkázása, a korcsmáros pókjai stb. felbonthatatlan kapcsolatot létesítenek a természet morbiditása

¹⁴³ József Attila: *Eszmélet*

¹⁴⁴ Az egész és a töredék kérdéséhez Földényi F. László nyújt egy bevezető jellegű kultúrtörténeti áttekintést *Az egész árnyéka* című tanulmányában. In: Jelenkor 2006/5.

és a személyiség torzulásai között. A tanya emberei természeti folyamatokhoz hasonlóan termelik újra az emberi aljasság, tehetetlen vergődés különböző állapotait, ahhoz, hogy ami megtörténhet velük – a megváltás –, eredeti helyzetükhöz képest is egy még aljasabb pozícióba kényszerítse őket: besúgókká válnak megváltójuk kezében.

Apokalipszis ez? Ha igen, minek a vége, csúfos befejeződése, feltárulása? Milyen világnak a vége fut bele a dolgok széttartó részlegességébe? Tartalmaz-e Krasznahorkai szövege legalább utalást arra, hogy ezt megérthessük?

A szöveg világosan jelzi, hol húzódik az ontológiai csapda kijárata: ott, ahol *felfeslik*. Valahogy úgy, ahogy a törvény szövőszéke József Attila már idézett versében.¹⁴⁵ A *Felfeslik* című fejezet Estike történetét rejti magába, ami, noha „külön áll a nagy történeten belül, mégis ez a motivációs központja az egésznek” – állapítja meg Balassa Péter.¹⁴⁶ Azzal, hogy a regény történetének lefolyását motiválja, azzal, ahogy Irimiás saját érdekei szolgálatába állítja a történet egyik, általa kibontott, torz értelmét, Estike története is betagozódik a regény általános rendjébe, nyitva hagyva azt a kérdést, hogy végül mi is a felfeslés maga. Egy üresen kongó rés, amiről a korcsmáros megállapította, nem sikerülvén visszacsavározni az ajtó korhadt fájába a kitépett riglit, hogy: „A rés rés marad”?¹⁴⁷

Estike az első idióta a Krasznahorkai regényeiben felléptetett idióták sorában. Krasznahorkai ebben a regényében, ahogy a későbbiekben is, az idiótára, a félkegyelműre olyan tudást bíz, ami meghaladja a regények alapvilágának horizontját, egyfajta ellenpólust képezve meg. Ez annak a platóni összefüggésnek a birtokában válik különösen érdekessé, ami az örület (maniké) és a szépség keresése között egyenes kapcsolatot létesített. Estike szerepeltetésének megértési szándékával a disszertáció menete is közel került az első nagy egységben kibontott, a szépség artikulációját beállító világfeltáró struktúra első modellálásához, ami ebben a regényben a kudarc negatív útján sejlik fel. Ahhoz, hogy ez kibonthatóvá váljon, Estike történetét kell alaposabban szemrevételezni.

Az idiótaság a saját szférájának kirajzolódását teszi lehetővé a dolgok szorításában mozgó többi figura háttéréhez képest. Ezt a szférát a regény szövetéből

¹⁴⁵ József Attila: *Eszmélet*

¹⁴⁶ Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*. I. m. 39. o.

¹⁴⁷ I. m. 102. o.

nagyon nehéz kiszakítani, bár Krasznahorkai nagyon plasztikusan helyezi elénk, mivel a kislány léthelyzetéből bontja ki, ahogy ő a bátyjának, anyjának, testvéreinek való megfelelési kényszerből fakadó félelme miatt, a világának közvetlen szorításában tapasztalja meg saját létezését:

*„...vaktatással érzékelté, hogy ott vannak s ő ott van
velük szemben
lent,
mint ahogy azt is tudta, akkora erővel magasodnak fölé,
hogy ha egyszer mégis megtenné és fölnézne rájuk, talán
szét is pattanna a kép...”¹⁴⁸*

Ez a fent és a lent pólusaiban kikristályosodó feszültség a nyugalmat kétségbeesetten kereső egzisztenciát tár elénk, amely, menekülni akarva szorítottságából, a saját és a keresztény képzetvilág maradványaiból építi fel menekülésének útvonalát. Így lép be a regény világába az angyali világ, az „Ég kapuja” a lángoló vörösben égő angyalokkal, ez keveredik a már elhalálozott, de a képzetvilágban feltámasztott apa bensőséges képeivel, így mutatkozik meg a betegség mint a halál előszobája, s majd maga az önkéntes halál is mint egyetlen lehetőség átlépni azon a kapun. Ez a lehetőség a földi világban való utolsó csalódás után (a pénzfa története) fog valóra válni, és a halál vállalásában, egyetlen helyen a regényben, megmutatkozik a dolgok közötti viszonyoknak egy más minősége: *„...érezte, ezek az események már nem véletlenül és esetlegesen kapcsolódnak össze, hanem közöttük az űrt kimondhatatlanul szép értelem hidalja át”*.¹⁴⁹ Az angyalok indultak el Estike felé.

Felfeslik – ezt a helyet jelöli a fejezet címe, ahhoz, hogy ezt a kimutató rést a regény egy későbbi pontja visszaigazítsa saját rendszerébe. A *Mennybe menni? Lázálmodni?* című fejezetben már Irimiás szemszögéből látjuk a felfeslésnek egy következő állapotát, amikor ő és „ördögi csapata” egy jelenés képében Estike mennybemenetelének lesz tanúja. A jelenés szintén a szépség nyelvén mutatkozik meg, a

¹⁴⁸ I. m. 122. o.

¹⁴⁹ I. m. 146. o.

vakítóan fehér tetem ragyogása és felemelkedése a csilingelő nevetések gyűrűjében groteszk párját képezi az áthidaló, kimondhatatlanul szép értelem tevékenységének. Ezt a jelenést azonban már Irimiásnak sikerül visszaigazítania a dolgok között közlekedő értelmetlenség általános állapotába. Itt hangzik el a regény már idézett kulcsmondata: „Mert az előbb megértettem, hogy köztem és egy bogár között, egy bogár és egy folyó között, egy folyó és egy kiáltás között, mely átível fölötte, semmiféle különbség sincs. Minden üresen és értelmetlenül működik...”¹⁵⁰ Ha nincs különbség dolog és dolog között, akkor semmi sem tud – legyen az mennybemenő hulla – kiszakadni a dolgok egyenrangúságának szituációjából, megképezve egy felsőbb szempontot. Így válhat a regény, követve a benne előforduló események lefolyásának menetét, a csapda totalizálódásának helyévé.

Ezzel elérkeztünk arra a pontra, ahol a szépség és az apokalipszis e fejezet elején felvázolt kapcsolata értelmező módon kiválhat a regény interpretációjából, bevilágítva azt. Visszautalva Thomka Beáta megállapítására, aki apokaliptikusan zuhogó esőről beszélt a regénnyel kapcsolatosan, megállapítható, hogy a regényben az apokalipszist nem az ilyen és ehhez hasonló díszletszerű elemek hordozzák, az apokalipszis magának a dolgoknak a működéséből, az egymásra-vonatkozások értelmetlenségéből, a természeti és az emberi világ egyenrangúságának deklarációjából áll elő. Ezt az állapotot csak fokozza a regény végtelenített architektúrája, a regény vége az örök visszatérés helyzetét merevíti ki, mintha csak rosszkor lépnénk be egy ki tudja, mióta ismétlődő szerkezetbe, amit már nem tudunk többé elhagyni, ezzel avatva véglegessé annak győzelmét. János *Apokalipszisé*t elemezve kiemeltém a történések explozív szerkezetét, ami egy vég-cél irányából kap értelmet. Ebben a regényben a vég nem egy irányadó valóság felől jelentkezik be, a történetet hordozó feszültségre ráfelelő feloldásként. Ezért lehet explózió helyett implózióról, egyfajta befele robbanásról beszélni, mintha az, ami történet-paravánként a szemünk előtt megmutatkozik, tartó-anyagában szenvedne visszavonhatatlan kárt, és ami berobban, térfogatcsökkenést szenvedve el, az maga a világ lenne. Az a világ, amely valamikor egy kimondhatatlanul szép értelem által volt összefogva, amely szépség mostanra csak egy idióta lány lázalmába, majd a halál menekülőútján tud valóságként bejelentkezni. Ez a szépség az, ami egyedül magyarázza a

¹⁵⁰ I. m. 250. o.

regény apokalipszisét, ami ezen az úton jellegzetesen filozófiai-ontológiai apokalipszisként értelmeződik, hiszen a világ szépséges értelme, egy filozófiai-ontológiai konstrukcióként is interpretálható valóság jut a végére, kerül a vég állapotában bemutatásra. Ezzel pedig megtörténik Krasznahorkai prózájában a szépség első beállítása, aminek keretében a szépség, anélkül, hogy kibonthatóvá, értelmezhetővé válna, egy olyan elfedett nyomnak mutatkozik, ami nélkül a vég nyomasztó rettenete megmagyarázhatatlannak bizonyulna.

Ezt a helyzetet értelmezi tovább, egyfajta ismétlésben, iterációban elmélyítve, a *Sátántangó* párregénye, *Az ellenállás melankóliája*. Ismétlésről van szó, és a szó derridai értelmében elkülönböződésről is, amit kierősít a regény címe is, mivel a cím metaforikus sűrítettsége által az ellenállásra, a tartós szétesés állapotával szembeni védekezési pozíció megtalálására helyezi a hangsúlyt, amit ugyanakkor elbizonytalanít, megkérdőjelez a melankólia szó közelsége. De ez csak egyik elmozdulás. Lényegesebb ennél a regénynek az az opciója, hogy a dolgok széttartó egyenrangúságához képest egy másik irányban keresse a Vég állapotát, a rom, a szemét ontológiájában. Először ezt az irányultságot próbálom meg felszínre hozni.

„Ő szereti, mondja ő, ha minden dolog rom lesz. Romban minden építkezés benne van, így csalódás és hazugság, mint jégben a levegő, olyan. Megépítkezésben minden dolog félig van meg, romban minden dolog már teljesen egész. ... Ő dolgok között áll. És dolgok között ő látja egymagában az egészt. És az egész teljesen rom. ... Csak ő látja az egészt, mert ő látja, az egész nincsen, mondja ő. ... Hívek romot fognak csinálni, mert ők értik helyesen, amit ő lát. Hívek értik: minden dologban csalódás van, de ők nem tudják, minek. Herceg tudja: mert az egész – nincsen.”¹⁵¹

Az ellenállás melankóliája Irimiásának, a Hercegnek a roncsolt kinyilatkoztatása szintén a regény történéseinek metafizikai feltételrendszerét tárja elénk. Ebben a passzusban kap kontúrt különben az egész regényt átszövő „rom”, „romosság” gondolata, az „egész” gondolatára vonatkoztatva. Az a gondolkodásmód, amit én a rom ontológiájának nevezek, nem áll egyedül a gondolkodástörténetben, elég csak Andreas

¹⁵¹ I. m. 179. o.

Huysen gondolatait megidézni,¹⁵² aki a romot „a modernitás titkos klasszicizmusának” nevezi, amely a töredéket, a kollázst, az aforizmát részesítve előnyben tudatosan-tudattalanul Winckelmann, Goethe és a Nemzetközi Stílus totalitás-igényével helyezkedik szembe. Főleg Giovanni Battista Piranesi XVIII. századi itáliai rajzművész „Carceri” (Börtönök) című sorozatát elemezve, Huysen a rom gondolatához a modernitás önkritikáját, sötét oldalának tudatát kapcsolja, azt a modernitás történetét végigkísérő félelmet, hogy a természet átveszi, átveheti az uralmat a kultúra fölött. Ez a félelem kap a Herceg beszédében filozófiai, ontológiai megalapozást, miáltal a rom gondolata a létezés paradox teljességének metaforájává változik. Krasznahorkai ezen a ponton az egész fogalmáról indít el egy vitát, amely vitának a másik szólását Valuska képviseli, Estike regénybeli alteregója. Mielőtt kiélesíteném a vitát, visszatérnék a rom gondolatához, hiszen paradox teljessége még értelmezést igényel.

Hannes Böhringer a *Romok a történelmentúli időben* című esszéjében¹⁵³ vázolja fel a rom eszméjének filozófiai, kultúrtörténeti kontextusát. Böhringer a posthistoire, a történelmentúltság korát úgy állítja elénk, mint egy komplexitását elvesztő, irányított, technokrata világot, amelyben a rom az elvesztett összetettség, spontaneitás helyeként értelmeződhet. Értelmezésében a rom megnövekedett komplexitással bír az őt megelőző állapothoz viszonyítva: „A rom formai sokrétűsége és gazdag változatossága csak centrumának elvesztése folytán, ürességének és nyitottságának háttere előtt valósulhat meg, miáltal a test elveszti szilárdságát, könnyűvé, strukturálttá és áthatolhatóvá válik. Az összeomlott egység, valamint a szabaddá vált kollázsszerű anyagsokaság és ellentmondásosság közepette a sokrétűségben megvalósult a nehezen elérhető egység”.¹⁵⁴ Böhringer gondolatmenetében azonban már nincs benne az a metafizikai, destruktív vonzerő, ami Krasznahorkai rom-gondolatához kapcsolódik. Míg Böhringer rom-fogalma posztmodern, játékos, addig Krasznahorkaié premodern, a létezés sötét oldalának tudatához kapcsolódó. Azonban mindkét fogalom jól kifejezi az egész fogalmához kapcsolódó ambivalenciát, a fogalom metafizikai hitelvesztettségét, amit csak a rom tud kompenzálni, azzal, hogy leleplezi a fogalom tarthatatlanságát. A lelepleződés

¹⁵² Andreas Huyssen: *Nostalgia for Ruins*. In: *Grey room 23*, Spring 2006. MIT, Cambridge, Elektronikus változat: <http://quotequotidian.blogspot.com/2008/12/nostalgia-for-ruins.html>

¹⁵³ Hannes Böhringer: *Romok a történelmentúli időben*. In: Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Budapest, BAE-Ballasi, 1995.

¹⁵⁴ I. m.

eredményezi, hogy a rom az egész helyére tud kerülni, helyettesítve azt. A rom, a rommá válás ennyiben az igazság pillanata is, ezáltal pedig apokaliptikus jellegű.

A rom gondolata mellett egy másik elem is hangsúlyosan jelen van a regény világában, ez a hó nélküli fagy,¹⁵⁵ az állandósult hideg, ami nem véletlenül kerül közelségbe a romosság állapotával. Böhringer elgondolásai megint eligazítóak. Az általa használt eljegesedés, kristályosodás, entrópia képzeteiben szintén a történelmentúliséget jellemző metaforák kerülnek az előtérbe. „*A történelmentúli időben, a kristályosodás saeculumában az örök jég időtlenségének és csendjének korszakos érzése honol*” – állapítja meg Böhringer, megvonva egy olyan korszak karakterisztikumát, amelyben a jég és a hideg képzete hatja át a stabilitás és az időtlenség fogalmát, s amely ezen a módon készül a vég állapotába kerülni. Ezt a korszakot az idő ormainak avantgárd ostromlása helyett a múlton való horizont nélküli élőködés, barkácsolás jellemzi. A posthistoire embere a világot már csak töredékesen, kivágatszerűen, kollázsként és összefüggés nélkül érzékeli, míg az egységet és az összefüggést csak a sebesség által kiváltott látszat teremtheti meg.

Nem véletlenül fakadnak Böhringer metaforái az idő képzetéből, vagy vonatkoznak rá. Már maga a posthistoire fogalma is elárulja, hogy vele Böhringer egy olyan kultúrát próbál jellemezni, amely kitüntetett kapcsolatot tart fent az idővel, ezért az idő legyőzéséből eredezteti legfőbb mozgatóerejét, s amely ebből fakadóan nem véletlenül válik apokaliptikussá,¹⁵⁶ nem véletlenül terhelődik az apokalipszis időtartalmú képzeteivel. Ezzel szemben Krasznahorkai regényvilágában az idő nem ennyire kitüntetett tényező, bár a *Sátántangó* körkörös időszemlélete létesít vele egy kapcsolódási pontot. Az *ellenállás melankóliája* hideg, fagyott, a romosság állapotába törekvő világát az idő horizontjának posztmodern szétesése helyett erőteljesebben magyarázza az egésze való vonatkozás elvesztése, felszámolódása. Ezt a vonatkozást a regény több szinten viszi színre, különböző módokon problematizálva. Ebből a szempontból a rom ontológiája mellett ugyanannyira fontos a regény két kulcsfigurája, Valuska és Eszter úr közötti, egymás mellett elmenő párbeszéd. Ennek próbálok a következőkben hangot adni.

¹⁵⁵ „*Hó pedig többé nem lesz*” – jelenti ki Eszter úr, a regény melankolikus hőse. I. m. 111. o.

¹⁵⁶ Nem véletlenül „az idők végezte” az apokalipszis elterjedt megnevezése.

„...hiszen látni fogja azt a megbonthatatlan rendet, ahogy egy mérhetetlen, szépséges hatalom egyetlen nyugalmas egészbe fogja a szárazföldek és a tengerek, a gyaloglók és a hajósok, ég és föld, víz és levegő egymásra utalt lakóinak nyíló s már el is röppenő életét; látni fogja, hogy születés és pusztulás csak két megrendítő pillanat egy állandó ébredésben, és látni fogja egy ámuló tekintet ragyogását, amint mindezt megérti; érezni fogja, érintette meg finoman az ajtó rézkilincsét – a hegyek, az erdők, a folyók és a völgyek ereszkedő melegét, fölfedezi majd az emberi élet rejtelmes tágasságát, megérti végre, hogy az elszakíthatatlan kötelék, mely őt a világhoz fűzi, nem bilincs és ráítéltség, hanem ragaszkodás egy kiirthatatlan érzéshez, hogy otthona van...”¹⁵⁷

Krasznahorkai regényeiben Valuska sorrendben az Estike után következő újabb idióta, egy újabb szent bolond. Életszituációjában és gondolataiban ugyanaz a meglátás kap tágabb kontúrokat, amit a *Sátántangó* Estikéje kimondhatatlanul szép értelemnek nevezett, ami tulajdonképpen megképezte az első regény kompakt világának egyszerre kimutató és magyarázó dimenzióját. Hasonló összefüggésről van itt is szó, amit azzal az interpretációs irányultsággal szemben fontos kihangsúlyozni, amely a regény világot zárt egységként értelmezte. „*Krasznahorkai világából viszont mindenféle másság hiányzik; amit látunk, az a legtömörebb ólomtömbnél is egyneműbb*” – állapítja meg Földényi F. László,¹⁵⁸ akinek észrevételét tévesen talán a regénynek az a sajátossága irányította, hogy benne valóban minden egy totális egyneműségbe torkollik bele, még az is, ami egy adott ponton kimutatott belőle. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a regény világa valóban teljes egyöntetűséggel bírna, sokkal inkább arról van szó, hogy azok az erők, amelyek végül beállítják a teljes egyneműséget, jóval hatalmasabbak a szépséget megsejtő és lázálomszerűen kirajzoló figyelemnél. Ez a figyelem ebben a regényben is egy szent bolondra van bízva, akinek együgyűsége szó szerinti értelmet kap, hiszen a világnak egy olyan dimenziójára irányul, amely egyetlen ügyként teljesen kisajátítja magának ezt a figyelmet. Megbonthatatlan rend, hatalom, nyugalmas egész, ébredés, ragyogás, tágasság, otthon – a megidézett részletből kiragadott szavak tágítják ki a világ Estike által

¹⁵⁷ I. m. 110. o.

¹⁵⁸ Földényi F. László: *Egy beteljesedő jóslat*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*. 103. o.

megsejtett szépséges értelmét, tulajdonképpen annak a klasszikus gondolatrendszernek az elemeiként, amely a szépség bukásáig meghatározta a szépségről való beszéd lehetőségeit. Ennek a kánonnak az időszerűtlenségét és törékenységét bizonyítja az a mód, ahogyan Valuskán keresztül ez a sejtelem megjelenik a regény világában. Ugyanis ez a sejtelem csupán az idiótaság zárt rendszerében tud megmutatkozni, abban a feszültségben, ahogy Valuska a szemébe fagyott várost, amelyet be kellene laknia, egy örökös üzőttség által vezényelt rohanásban saját semleges lényegére egyszerűsít,¹⁵⁹ ami így háttérét tudja képezni a sohasem látott, de csak ezen a módon feltároló kozmosz szépségének. Ennek a feltárolásnak az áhítatára csak két közeg reagál. Egyik az a kocsmái társaság, amely tompán engedelmeskedik Valuska akarátának és bárgyú játékában megjeleníti a Nap–Föld–Hold kozmikus körforgásából előálló teljes napfogyatkozás borzongató fenségességét, a másik pedig Eszter úr, a regény melankolikus hőse.

A regény szerkezetében Eszter úr pozícióját azért is fontos pontosan rögzíteni, hiszen e rögzítés nélkül magának a regénynek a címe süllyedne az enigmatikusságba. Ezt a pozíciót legvilágosabban magának a melankolikusságnak a természetéből lehet kibontani. A melankólia kifejezés gazdag történetre tekint vissza, itt a szónak elsősorban azt az értelmét részesítem előnyben, amit Földényi F. László tár elénk plasztikusan a *Melankólia* című könyvében.¹⁶⁰ Ennek a könyvnek a végén Földényi a melankólia orvosi jelentésével szemben a jelenség egzisztenciális értelmére helyezi a hangsúlyt, és próbát tesz arra, hogy kibontsa a melankóliában lappangó létértelmezést. Eszerint az életet alapjaiban kikezdő melankólia forrása a rendet örökké fenyegető rendtelenségben található. A világ rendje a melankolikus számára kiürül, és minden veszteség a létezés megszüntethetetlen változékonyságára hívja fel a figyelmet. A melankolikus ugyanis mindenben ugyanazt fedezi fel: az előbb-utóbb bekövetkező veszteséget. Szorongás, hipochondria, az örökös kisebbségi érzés, az önszemrehányás, az alvás zavara – megannyi jellegzetesség, amit a melankolikus védekezésként ölt magára; ezek majdnem kivétel nélkül jellemzik Eszter urat is. Elég csak arra a szokására gondolni, hogy miután rájön arra a hamisításra, amely a zenetörténetben a temperálás technikája

¹⁵⁹ I. m. 89–90. o.

¹⁶⁰ Földényi F. László: *Melankólia*. Kalligram, Pozsony, 2003, különösen a *Rettegés a szabadságtól* című fejezet, 315–350. o.

mögött húzódik, amelyre tulajdonképpen a harmónia csodálatos építményei épültek, azért, hogy önkínzó módon figyelmeztesse magát erre a csalásra, egy visszahangolt zongorán mindennap eljátssza magának Bach egyik, ily módon rettenetesen hangzó művét. „...földindulásról és végítéletéről beszélnek, mert nem tudják, nem lesz se végítélet, se földindulás... teljesen fölösleges ugyanis, úgylis tönkremegy minden magától...”¹⁶¹ – hangzik el végzetes megállapítása, amely amellet, hogy megképezi Valuska pozíciójának ellentettjét, a regény végértelmezésének is pontos tartalmat ad.

Ugyanis a regénybe beállított vég mélyebben gyökerezik a Herceg negatív metafizikájából áradó rombolási akaratnál. Hiszen ez az akarat, amely az „egészet” akarta elpusztítani, kifulladás a regényben,¹⁶² ahogy nem billegett tovább az ajtózár alatti súlyos kulcscsomó sem, mert szintén elhasználta, „felélte korábbi lendületét”.¹⁶³ Ezen a módon fogy el a regény is, hiszen egy hulla felbomlásának leírása után magát a szöveget is „felemészti” az utolsó szó.¹⁶⁴ Az alkotás mint fogyatkozás, a cselekvés mint kifulladás, a mozgás mint elhasználódás képzetei terhelik a regény világát, egy fordított apokalipszis, amely – hogy visszautaljak Derrida apokalipszis-értelmezésére – nem a fény nevében, hanem a fény eltávolodásának, kihunyásának nevében ígérkezik be.¹⁶⁵ A regény már első oldalán utal a pusztulás, szétesés mögött meghúzódó „felmérhetetlen és megfoghatatlan” okra. Ezt az okot látjuk működésében átvonulni a regény egészén, ahhoz, hogy kifulladásakor ne tudjunk meg semmi pontosabbat róla, pedig benne kell látnunk a regény apokalipszisének igazságát. Az apokalipszis igazságát elemezve e fejezet elején kiemelttem, hogy az a feltárulás kibontakozásával, mozgásával esik egybe. Ez a mozgás a regény esetében a végső visszaszámlálást megjelenítő óra mutatójához hasonlítható, amely, mielőtt elütné a Véget, az utolsó másodperc közben maga is leáll, ezen a módon teljesítve be annak az erőnek a korlátlan hatalmát, amelyet követni és mutatni merészelt.

¹⁶¹ I. m. 116. o.

¹⁶² „...mint valami rendjét veszített sereg, visszamasíroztak a parkon át a vaskapuhoz, hogy ott, hosszú percekig tartó tanácstalan téblábolásukból először legyen nyilvánvaló: már nem tudják, merre, már nem értik, minek, mert – akár az a jó néhány kiégett osztag a mozi és a kápolna előtt – ők is felélték gyilkos lendületüket...” i. m. 238. o.

¹⁶³ „...és nem billegett tovább a nehéz kulcscsomó sem az ajtózár alatt, mert végleg felélte Eszterné korábbi lendületét.” i. m. 64. o.

¹⁶⁴ „...mert felemészttette egy elgondolhatatlanul távoli ítélet – amiként ezt a könyvet emészti fel most, itt, ezen a ponton, az utolsó szó” i. m. 347. o.

¹⁶⁵ „csak állunk majd bambán és értetlenül, ahogy megadatott, s nézzük dideregve, mint távolodik tőlünk egyre a fény” – mondja szintén Eszter úr. i. m. 115. o.

Krasznahorkai víziójának következetességét bizonyítja, hogy maga a regény szövege is alárendelődik a végső ítélet hatalmának, amit az apokalipszis jellegéből kifolyólag a szövegnek érinthetetlenül kellett hagynia, még akkor is, ha minden részletében azt próbálta meg visszatükrözni. A véget ugyanis nem lehet bemérni, felmutatni, ahogy a pusztulás és a rombolás mögött meghúzódó okot, az elgondolhatatlanul távoli ítéletet sem. Ezért van szükség lángoló angyalokra, megbillenő toronyra, kidőlt nyárfára, az apokalipszis egész kelléktárára, amelyben nem szenved hiányt Krasznahorkai regénye sem. A már álló óra fölött érezhetjük csak át az apokalipszis paradoxonát, amikor már annyira a végén vagyunk a dolgoknak, hogy magát a véget sem érhetjük el. A vég ennyiben csupán retorikai teljesítmény marad, a „csupán” ebben az esetben azonban nem fogyatékoságot jelent.

A már álló óra képébe és az általa hordozott paradoxonba tudom koncentrálni Krasznahorkai apokalipszisét. Ezt a képet árnyalják, anélkül, hogy felülírnák, azok az elbeszélések, amelyek a *Kegyelmi viszonyok* című elbeszéléskötetben találhatók. Ennek a kötetnek az elemzésekor Angyalosi Gergely hangsúlyozta ki, Krasznahorkai prózáját minősítve, a metafizikus jelzöt.¹⁶⁶ Fontos elidőznöm ennél a minősítésnél, mivel azzal indokolható meg elemzéseimnek irányvonala, az a hermeneutikai figyelem, amely az általában vett értelemstruktúra „valami mint valami” szerkezetét követve saját kivetülési horizontjához igazítja a regényben beazonosított és az értelmezési folyamatban összerántott elemeket.

Angyalosi a novellákban megképződő világvíziót (a Lucien Goldmann-féle *vision du monde*-t) nevezi metafizikusnak. Erre a világlátás-modellre jellemző a végső realitással való kitüntetett kapcsolat megjelenítési szándéka, ami tulajdonképpen meghatározza Krasznahorkai korai regényeinek és elbeszéléseinek mind narrációs technikáját, mind világábrázolási eszközkészletét. Krasznahorkai metafizikája különös jellegzetességeket mutat. Jellemzi az egész felé fordulás, ami azonban mint önmaga semmije lepleződik le. Ez a struktúra egyszerre nevezhető metafizikusnak, hiszen a végsőre, annak teljességére irányul, és nevezhető antimetafizikusnak is, hiszen nem létezik metafizikai értelemben „másik világ”, nincs transzcendencia, ami felől az

¹⁶⁶ Angyalosi Gergely: *Egy metafizikus prózáiró*. In: Angyalosi Gergely: *Romtalanítás*. Kijárat Kiadó, 2004. 98–104. o.

„egészre” vonatkozólag értelemet lehetne nyerni. Ez a filozófiai alapállás határozza meg a regények világának kirajzolódását is. Ugyanis ha minden egy önmagába omló egység része, mindennek ugyanazon a szinten kell elhelyezkednie. Az innen kiinduló figyelem számára a táj, a tárgyak, az emberek, a történések, az események mind ugyanabból az elérhetetlennek bizonyuló végső realitásból szakadnak ki, amihez a nyelv, a dikció is igazodik. A hosszú körmondatoknak kell megteremteniük azt az illúziót, hogy itt egy meghaladhatatlan realitással van találkozásunk, az írói nézőpont is innen nyer meghatározást, amikor belépve a szereplők tudatába ugyanazokra az emelkedett gondolatokra akad, mint saját filozofikus kijelentései esetében. Ezért vagyunk képesek úgy beszélni Krasznahorkai regényéről, mint amelyben különböző szereplőkre különböző gondolatrendszerek képviselője lenne bízva. A szereplők világszerűsége a regény általánosabb világszerűségének a lenyomata, ezért tudja az ebből kiinduló elemzés a regény irányvonalait koncentrálni egy-egy szereplő megszólalásába, megnyilvánulásába. Ezekből a jellegzetességekből kiindulva építettem fel a regények interpretációját, a világszerűség különböző szintjeit figyelembe véve. Ez az értelmezési kiindulópont Krasznahorkai regényművészetét a realista próza megoldásaihoz közelíti, azzal a kitételrel, hogy Krasznahorkai esetében a valóság, a reália nem egy társadalmi-politikai ideológiában körvonalazódó, természetes módon elővételezett konstrukció, hanem egy filozófiai teljesítményből adódó, de az irodalmi hitelesség (ami itt jelentéstelítettséget jelent) szintjén előálló alkotás.¹⁶⁷

Krasznahorkai korai regényeiben a metafizikusság és az apokaliptikus jelleg ugyanannak a sajátosságnak a két oldala. Valójában a regények metafizikus szemlélete bizonyul apokaliptikusnak, hiszen a metafizikus szemléletnek köszönhetően a regényben előálló összes helyzet, szituáció saját végére, kihunyására mutat rá, de nem egy teleologikus célképzet mentén, hanem azon a módon, mintha a vég mindig is része lett volna az adott helyzetnek, szituációnak. A vég *közöttünk* van – sugallja Krasznahorkai; honnan is lehetne *időnk* elmondani az igazságot az apokalipsziszról, amikor magának az apokalipszisznek is a végére jutottunk?¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ezért félrevezető Krasznahorkai regényeit Marquez *Száz év magányához* hasonlítani, és mágikus realizmust emlegetni velük kapcsolatosan.

¹⁶⁸ „A vég közeleg, nincs már időnk arra, hogy elmondjuk az igazságot az apokalipsziszról. De hát mit csinálsz, erősködtök még, hová akarsz kilyukadni ezzel, hogy jössz, és azt mondod, itt és most, gyerünk, jöjj,

Hol kereshetjük a szépség helyét ebben a konstrukcióban? Mit árul el ez a konstelláció arról a világfeltáró struktúráról, amelynek középpontjába a szépség beállítását helyeztem? A szépség ezekben a regényekben egy olyan kimutató dimenziót képez, amelynek hiánya, felszámolódása képezi meg a valóság mélyén működő pusztító erők tulajdonképpeni súlyát. Az a figyelem, amely beemeli a regények világába a szépségre való utalás lehetőségét, végtelenül törekenynek bizonyul, kivételezettsége képtelen áthatni azt a valóságstruktúrát, amelynek metafizikus, apokaliptikus természetével szembesülünk. Mind az emberi, mind a természeti világból hiányzik a szépség; ami van, az egy tragikus látásmód mozdulatlansága, a véget előrejelző, de már álló órára meredve. Ezért kérdezhetjük Dérczy Péterrel: *„vajon ez a mozdulatlan tekintet megmozdul-e valaha is, és nem kellene-e ténylegesen elmozdulnia arról a magaslatról, ahonnét ugyan az egész pusztulása valóban jól belátható, ahonnét nem biztos, hogy e tekintet ezen kívül észrevesz valami mást is.”*¹⁶⁹

az apokalipszisnek vége, mondom néked, ez történik” – zárja hasonlóan Derrida *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről* című tanulmányát. I. m. 92. o.

¹⁶⁹ Dérczy Péter: *Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*. 85. o.

2. Ki a valóságba?

A *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* megkövült tekintete már a következő regényben elmozdul, mert el *kell*t mozdulnia, holtpontjáról. Ennek az elmozdulásnak az első tere *Az urgai fogoly* című, egy távol-keleti utazást tartalmazó regény, amely alapján egyes kritikusok az életmű urgai fordulatáról kezdtek beszélni.¹⁷⁰ Ezt a fordulatot számos negatív kritika kísérte, ezek mögött azok a prózapoétikai elvárások húzódnak meg, amelyek érvényességét viszonylag tágasan tárgyaltam disszertációm első felében. És valóban, bár Krasznahorkainak ez a regénye számottevően átértékelte az utazási regények hagyományos sémáját, de ha elfogadjuk a „nagyregény” kategóriájának az érvényességét, belátható, hogy nem rendelkezik azzal a narrációs és világképbeli összetettséggel, amely oly sikeressé tette az első két regényt. Kérdés, hogy innen kell-e megközelíteni?

Kihhasználva saját elemzői pozícióm előnyét, azt a lehetőséget, hogy körülhatárolása számára az időnek egy nagyobb szelete áll rendelkezésemre, mint *Az urgai fogoly* megjelenéséhez időben közelebb álló kritikák esetében, elsősorban egy köztes állapot meglétére hívnám fel a figyelmet, amely a *Sátántangó* és a *Háború és háború* című regények között húzódik meg. Az a metafizikusnak és apokaliptikusnak minősített valóságstruktúra, amelyet az előző fejezetben tártam fel, és amely magának az írásművelet semmis(s)égének a lelepleződésében csúcsonyult ki, különös módon élezi ki a folytathatóság kérdését. Ez a kérdés persze csak egy olyan életművel kapcsolatosan vethető fel, amelyen belül valóban alkotásról alkotásra beazonosítható egy viszonylagos azonossággal rendelkező mag, amely újabb kérdések és tapasztalatok hatására újraformálódik. Krasznahorkai mindegyik regényét egyaránt jellemzi az egészre való odafigyelés, az ember erre az egészre való vonatkozásának és e vonatkozás kitüntetett momentumának a keresése. Ezt a magot neveztem Krasznahorkai életművének esetében a szépség világfeltáró struktúrájának, és minősítettem metafizikusnak, apokaliptikusnak az első két regény esetében, hiszen e regényeknek az egészről való tudása minősült metafizikusnak és apokaliptikusnak. Ez a metafizikus, apokaliptikus világbárázolás

¹⁷⁰ Szirák Péter: *Látja az egész nincs*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*. 128. o.

mélyítődött el az első két regény végtelenülő tükörijátékában, oly módon, hogy már nem maradt járható út. Új tudásra, és ennek a bezáruló struktúrának a felnyitására volt szükség ahhoz, hogy az egészre, s benne az ember helyére vonatkozó kérdés újra felvethető legyen. *Az urgai fogoly* ennek az újrafogalmazódó kérdésnek az első állomása.

„...éppen Maan't az a kísérteties határ, amellyel együtt a mit sem sejtő utazó maga is lekerül az érvénytelenné vált térképről, s belép a sivatag ama részegítő, roppant közegébe, ahol ... másféle tények ... másféle bizonyosságok ... az irányadók.”¹⁷¹

Földényi F. László hasonlította *Az ellenállás melankóliája* mondatait egy porlepte dél-alföldi településhez, ahol bármerre fordul a járókelő, mégis mindig ugyanazon falu varázsgyűrűjében bolyong.¹⁷² Valóban, az első két regény tere egynemű, klausztofóbiás, zárt világ, ahol a mozgás, a helyváltoztatás csak a már meglévő állapotokat mélyíti el, anélkül, hogy változást hozna. *Az urgai fogoly* más tapasztalattal kezdődik. Pontosabban a *másnak* a tapasztalatával. A Góbi sivatagon át történő utazás döbbsenti rá a regény utazóját, hogy a térről, a tágasságról való eddigi tudása a sivatag hátteréhez képest teljesen fogyatékosnak bizonyul. Ez a tapasztalat egészül ki a beijingi csillagos ég látványának a hatására egy újabb felismeréssel, az újonnan feltárolt tágasság nem ismeretlen-, hanem megérthetlenségével, amiből maga a kérdező is ki van zárva. Ezt a felismerést nevezi a regény utazója *fordulatnak*,¹⁷³ ami az előző regényekhez viszonyítva, a regények az egészre vonatkozó tudásához képest valóban fordulatnak bizonyul. Az ég képzelet Krasznahorkai előző regényeiben is kitüntetett szerepet töltött be. Az ég mint a tágasság, a telítettség helye azonban ezekben a regényekben feloldódott az egész telítettségét elfoglaló, önmagába omló valóság képzetében. „...az ég helyén sincsen már semmi”¹⁷⁴ – regisztrálja Valuska, *Az ellenállás melankóliája* hőse, aki sokáig valós kapcsolatot tartott fenn a kozmosz tágasságával, de a „részletek összeesküvésével” szemben tehetetlennek bizonyult. Ebben a regényben azonban változás történik, hiszen

¹⁷¹ Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly*. Magvető Kiadó, Budapest, 2004. 12. o.

¹⁷² Földényi F. László: *Egy beteljesedő jóslat*. I. m. 102. o.

¹⁷³ I. m. 41. o.

¹⁷⁴ I. m. 199. o.

megmarad az ég, megmarad a tágasság, csak éppen a kirekesztettség, a végtelen távolság, a vonatkozásnélküliség tapasztalatában, ami a szépségnek mint a feltárulás helyének keresésében is új irányokat jelöl ki. Míg az előző regények a minden irányba bezáruló horizontok szituálásával zárultak, *Az urgai fogoly* a jövő ígézetével végződik, a jövővel, amely azonban rejtélyes módon egy apokaliptikus telítettségű határra mutat, a kétezredik évre. Mintha azt akarná ezzel sugallni az író, hogy maga a vég is máshol keresendő, mint ahogy eddig hitte. Az én interpretációmban ennek a másnak ered nyomába a *Háború és háború* címet viselő újabb regény.

Nem egy radikális váltásról van szó, hisz a témák, a szerepek megmaradnak, amit egy egyszerű komparatiztikus vizsgálódás is felszínre tud hozni. „*a háborús emberek törvényein kívül nincsen magasabb erő*”¹⁷⁵ – előlegezi meg Valuska az új regényben történelmi kontúrokat kapó, és így kiteljesedő totális háború állapotát. Az a Valuska, akinek leírása megteremti a közvetlen kapcsolatot az új regény idiótájával, Korim Györggyel. Valuska „*...átélt döbbenetében magasba emelte a kezeit, amitől postáskabátjának bő szárai mint a denevérszárnyak lendültek rögtön széjjel*”,¹⁷⁶ olvasható *Az ellenállás melankóliájában*, amire ráfelel Korim György jellemzése, aki úgy nézett ki, „*mint valami két lábon járó öreg denevér...*”.¹⁷⁷ E külsődleges utalás mellett sokkal fontosabb a két szerep hasonlósága, amely szerep fontosságának arányában mégis módosulást szenved az új regényben. Korim alakjában ugyanis mintha Estike és Valuska tört volna be a regény középpontjába, megpróbálva uralni azt, miáltal érezhetően az első két alteregóra bízott törekeny sejtelem is, ami szépségként neveződött meg, arányaiban – illetve, ami a tulajdonképpeni témám – beállításának módjában átalakul.

A *Háború és háború* esetében egy komplex összefüggésrendszerrel van dolgunk, ami arra indíthat, hogy ne is regényről, hanem inkább „irodalmi műhelyről” beszéljünk vele kapcsolatosan. Az alább felvázolandó irodalmi műhely gondolatát talán legjobban a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* megjelenése után elhangzó interjúrészlet értelmezi: „*...hogyan a boltokban könyvbe kötve láttam viszont gondolatmenetem megfogalmazásának első kísérleteit, kiakolbólított abból az elbizakodottságról vagy ostobaságról tanúskodó meggyőződésemből, hogy regényem a teremtményeimé, a regény*

¹⁷⁵ I. m. 247. o.

¹⁷⁶ I. m. 84. o.

¹⁷⁷ Krasznahorkai László: *Háború és háború*. Magvető, Budapest, 1999. 31. o.

világa pedig maga a világ ... Később aztán beláttam, hogy amit művelek, az bizony, sajnós, irodalom...”¹⁷⁸ Az irodalom kihordóképességét nemcsak ez az interjúrészlet kérdőjelezi meg.¹⁷⁹ Az *urgai fogoly*ban Krasznahorkai egyenesen az irodalomtól való megtörtötzetéről beszél, mindezt az igazsághoz való ragaszkodás miatt, azzal a bizalommal, hogy így se fog csorbát szenvedni az, ami az irodalom tulajdonképpeni feladata: a dolgok, a valóság beragyogtatása a valóságon túliság vigasztaló fényével.¹⁸⁰ Ez az elhatárolódás azonban, fontos megjegyezni, nem az irodalmi kifejezőmódok elvetését, sőt még csak az átalakítását sem célozza meg, legfeljebb a kiegészítését a kifejeződés más eszközeivel, amely kiegészítő aktusok persze visszahatnak az irodalmi üzenet státusára és tartalmára is.

Ezt a komplexitást kell figyelembe venni, amikor a *Háború és háború* című regény értelmezésébe fogunk, ami, már az elején le kell szögezni, nem azonos a teljes művel. A teljes műhöz ugyanis a regény megjelenése előtt különböző folyóiratokban publikált *Egy mondat* címet viselő rövid szövegrészletek is hozzátartoznak, amelyek csak megelőlegezik a levélformájú, *Megjött Ézsaiás* címet viselő novellát,¹⁸¹ amely tulajdonképpeni előtörténetét képezi a regénynek. Annak a regénynek, amely nem ér véget az utolsó szóval, ugyanis azt a regény tartalmához igazodó, a regény főhősének emléktáblát állító ceremónia követi, mindez Schaffhausenben, az ott található múzeum előtt. És még mindig nincs vége a közleménysorozatnak, ugyanis ezt az egész alkotási folyamatot egy CD-ROM fogja keretbe, illetve a www.warandwar.com című honlap.¹⁸²

Világosan látszik, hogy ebben a műhelyben az első két nagyregényben a művek státusára vonatkozó metaleptikus struktúrák továbbgondolásáról van szó. Az első két regény a befejezésnek, a regénykeretnek különös fontosságot tulajdonított, hiszen annak

¹⁷⁸ Keresztury Tibor: *Nem lehet megúszni*, interjú Krasznahorkai Lászlóval, 1989. In: *Krasznahorkai beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003. 20. o.

¹⁷⁹ A *Thézeus-általános* című mű szintén az irodalmon való túliság helyzetéről beszél: „egy összefoglaló értelem hiánya miatt eléggé meg vagyunk törve, s ezért az okádásig túl vagyunk már az irodalmon is, amelyik úgy tesz, mintha volna, és egy ilyen összefoglaló értelemre rákacsint.” (Krasznahorkai László: *A Thézeus-általános*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993. 15. o.) Azt is el kell mondani, hogy ez a szöveg, noha mindenki regényként olvasta, az író beismerése szerint egy színházi előadás alapját akarta képezni, amire végül nem került sor.

¹⁸⁰ I. m. 83. o.

¹⁸¹ Krasznahorkai László: *Megjött Ézsaiás*. Magvető Kiadó, Budapest, 1997.

¹⁸² A honlapnak kellene tartalmaznia a Korim György által felfedezett, és erre a honlapra begépelte kézirat szövegét. Ehelyett a honlapon ez áll: „Please be informed that your home page service has been called off due to recurring overdue payment. Attempted mail deliveries to Mr. G. Korin have been returned to sender with a note: address unknown. Consequently, all data have been erased from your home page.”

reflektáltsága által az első regényben a regény szövegét végtelenítette, míg a másodikban a vég duplumában magát a szöveget számolta fel. A *Háború és háború* című műhely magát a valóságot irodalmasítja el, miáltal az ún. valóságban megtörténő eseményeknek tulajdonít, a regény vonatkozásába emelve, poétikai jelleget. Mindezt *Az urgai fogoly*ban megfogalmazódott reményhez képest ellentétes irányultsággal, azzal a reménnyel, hogy az irodalmon túliság vigasztaló fénye beragyogja magát a szöveget is. Figyelni kell erre a visszaragyogásra.

Az irodalmiság kérdését előtérbe helyező játéktér csak egyik vetületét képezi a regényben kibontakozó ábrázolódás bonyolultságának. Noha a regényből könnyen kihüvelyezhető a regényt előrevivő történetmag, azonban magának a történetnek a bemutatása számos olyan eszközt használ, amelyek többszörösen poetizálják a szöveget magát. Ebből a komplexitásból először is két jellegzetességet emelnék ki.

Az egyik a narrációnak az a sajátossága, hogy a bemutatott események, történések, néhány szekvenciaszerű jelenetet leszámítva, az elmondás, az elmeséltség állapotában kerülnek az olvasó elé. Amit olvasunk, azt mindig mondják, mesélik másvalakinek, ritkán másvalakiknek, de oly módon, hogy a befogadó, a befogadók egyáltalán nem, esetleg csak fogyatékosan rendelkeznek a befogadás, a megértés kompetenciájával. Ugyanakkor számos helyzetben érzékelhető, hogy az elmesélt anyagot erőteljesen meghatározza mind az elmesélő, mind a befogadó jellegzetessége. Néhány szituáció egyenesen két perspektívából kerül bemutatásra, miáltal maga az elmesélt anyag is más és más hangsúlyozást kap. Ez a lebegő struktúra az olvasó helyére vonatkozó kérdést erősíti ki, hiszen az válik kérdésessé egy olyan struktúrában, ahol a történetet mindig valakik mondják, általában olyasvalakiknek, akik nem értik, nem érthetik teljesen. Egy olyan helyzet alakul ki, mintha az olvasói pozícióra lenne bízva, hogy összefogja a különböző szempontokat, hogy kiegészítse a megértést, hogy megtegye, amire a regény képtelen, eljusson magának a regénynek a folyamatosan kérdésessé tett, de horizontként minden egyes mondat által felidézett centrumába. Mindezt „a kedves, magányos, fáradt olvasónak” kell megtennie – ahogy olvasható a *Megjött Ézsaiás* levélnovella borítóján –, akire nem ez az egyetlen különös feladat van rábízva a regényműhely vonatkozásában. Megjegyzendő, hogy az elmeséltség-állapot, a függő beszéd túlsúlya nem csupán egy esetleges narrációs fogás a regényben, hanem

szorosan kapcsolódik a regény témájához, annak a különös szépségű és fontosságú kéziratnak a bemutatásához, amelyet a regény főszereplője akar közzétenni, de amelyet egyenes idézés formájában sehol nem találunk a regényben, sem azon kívül, ahol a helyének kellene lennie, a www.warandwar.com című homepage-en.

A másik sajátosság a regény szövegére vonatkozik, ugyanis azt 167 különböző hosszúságú mondat alkotja, a megalkotottság egészen sajátos módján. Erre a sajátosságra később egy fejezet erejéig még ki fogok térni. Most csak annyit jegyeznek meg, hogy ezekben a szokványostól eltérő, nagyon hosszú mondatokban, már a megalkotottság révén is, arra tevődik a hangsúly, hogy önmagukban is képesek legyenek felidézni a teljesség érzetét. Mintha mindegyik, elméletileg a szövegben alárendelt szerepet betöltő mondat arra vállalkozna, hogy a hiányzó egész helyére kerüljön, az egész képzetét idézze meg. Ezáltal a regény egy egészen különös intenzitást kap, hiszen benne az előrehaladás, követve a mondatok különös megszerkesztettségét, teljességről teljességre történik, minden momentum végtelenül kitágíthatóvá válik, és mégis alatta marad, a felidézés lehetetlenségét provokálva, annak, ami a regény egésze akar lenni. „...*egyre mélyebben merült a félelemben, és a félelem miatt az elbeszélésben, amelynek, mi tagadás, nem volt semmiféle szerkezete, semmi olyasmi, amivel figyelmet kelthetett volna maga iránt, csak ritmusa, és ... teltsége, mert egyszerre akart elmondani mindent, mivelhogy minden egyszerre volt meg benne is...*”¹⁸³ – nyilvánítja ki öntükröző módon a vázolt jellegzetességet a regény maga.

Kérdés, hogy a komplexitás és a bonyolultság egyáltalán nem külsődleges sajátosságainak a kidomborítása után hogyan lehet rátérni a regény tulajdonképpeni témájára? Ami a komplexitás érzékelésén túl mégis továbbviszi az értelmezőt, az a minden mondat által körülrajzolt, képszerűen kibontakozó elemek között létesíthető kapcsolat, amit jobb szó híján történetnek is lehet nevezni. A regény története viszonylag egyszerű. Korim György levéltáros utazását meséli el Magyarországról New-Yorkba, majd onnan vissza a svájci Schaffhausenbe. Az utazás célja egy különös kézirat elhelyezése az Internet örökkévalóságában, a világ középpontjában, ami Korim György számára mindkét esetben New-Yorkban található. A feladat teljesítődik, azonban az utazás nem ér véget, a begépelés ugyanis olyan felismeréssel ajándékozza meg Korim

¹⁸³ I. m. 13. o.

Györgyöt, ami miatt tovább kell utaznia, egy svájci múzeumban található műalkotás megtekintése érdekében, amitől a regényben folyamatosan keresett végső megnyugvást várja.

Persze hiába a szüzsé áttekinthetősége, hiába használjuk a történet kifejezést, maga a kapcsolat és az elemek közötti előrehaladás nem válik kevésbé rejtélyessé, ami arra indíthat bennünket, hogy ne a történet felvázolásában és részletezésében keressük a regény üzenetét. Ezért lehet újra elővenni a szépség világfeltáró struktúráját, és belőle kiolvasni a regény értelmezéséhez szükséges irányelveket. Pontosabban: a regényben is érzékelhető egy struktúra, aminek felfejtése a szépség világfeltáró struktúrájának a közelébe visz. Ez a struktúra, a strukturalizmus reményéhez képest, sohasem kerülhet magának a regénynek a helyébe, felvázolására és kibontására azért van szükség, hogy megpróbáljunk elhelyezkedni abba az irányba, amerre a regény értelmezésre való felhívása szólít bennünket.

Ez a felhívás nem csak a történet kibontakozásán keresztül érkezik el hozzánk, ugyanannyira a már vázolt sajátosságok is kierősítik. Egy érzékeny összecsendülés áll elő ezeknek az elemeknek a játékából, amely a következő struktúrával hozható kapcsolatba. Egy hármas, koncentrikusan szűkülő körrel tudom a legplasztikusabban ábrázolni, ami a regényben előáll. A külső kör tartalmazza és írja le azt a külső környezetet, amin belül Korim György világa helyezkedik el, amely megint egy belsőbb körre vonatkozik, a kéziratra, a kézirat által tartalmazott szituációra.

Ezek a koncentrikus körök nem esetlegesen és különállóan vázolódnak fel, mindegyik kör által tartalmazott jellegzetességek saját lényegüket a többire való vonatkozás által tudják kibontakoztatni, mintegy egymást feltételezve, és e szoros feltételezettség által felmutatva azt, amit a regény tulajdonképpen üzeneteként lehet azonosítani. Fontos önállóan is elidőzni mindegyik körnél ahhoz, hogy egymásra lehessen olvasni a bennük előálló tartalmakat.

Térben megjelenítve a következő módon néz ki ez az összetartozás, amit talán azért is érdemes a kifejeződés egy más közegében megjeleníteni, mert az tisztábban felmutatja azt a helyzetet, amivel a regény folyamatosan viszonyt épít ki, a bezártságot, a fogolyállapotot.



A legkülsőbb kört legplasztikusabban a regény által nyújtott megfogalmazással tudom jellemezni, miszerint az nem más, mint maga a bábeli világ. Erre a felismerésre csupán a regény végén kerül sor, amikor Korim György a Manhattan utcáin való sokadik sétája után arra a felismerésre jut, hogy egész New York „bábeltornyokkal” van telerakva, a hatalmas felhőkarcolók olyan teremtmények, amelyeket teremtőjük, az ember nem tud uralni, mivel túl nagyok neki. Mielőtt azonban belefutnánk a végső felismerésbe, a regény számtalan helyzetet tartalmaz, amelyek egyszerre előlegezik meg és árnyalják a bábeli gondolatot. Ezek a helyzetek a kifinomult vagy durva agresszióknak, a kegyetlenségnek, a brutalitásnak, az alpáriságnak, a közönségességnek, a gőgösségnek a megnyilvánulásaiából állnak elő, éles kontúrt vonva a korimi figyelem által életre keltett felismerések köré. Ebbe a világba tartoznak, bizonyos szinten kimutatva belőle, azok a figurák, amelyek saját korlátozottságaik határain belül figyelemmel és megértéssel viszonyulnak Korim Györgyhez. Gondolok itt a stewardess kisasszonyra, a porto-ricói nőre, a bábművészre, a múzeumőrre, akikben más és más módon, de rezonál Korim György különös alkata és története. Ezek a figurák, habár a közönségesség és az aljasság világához tartoznak, és vissza is merülnek bele, rendelkeznek az öntudatlan érzékenység

egy olyan fokával, ami nyitottá teszi őket Korim György története iránt. Másik oldalon találjuk a parittyás fiúbandát, a svájci öreghölyget, a felmosónőket, a repülőtéri fiút, Sárváry urat, a drogkereskedőket, akik különböző fokon és különböző intenzitással válnak a kegyetlenség és az alpáriság világának képviselőivé. Ennek a világnak az eredetét nem is a regényből ismerjük meg, hanem a *Megjött Ézsaiás* című novellából, ami tulajdonképpen egy hosszúra nyújtott tiráda arról a történelmi eseményről, aminek során a nemesek világát végérvényesen megdönti és felszámolja a közönségesek értékrendje. Ezért kijelenthető, hogy végső soron ez az értékellentét magyarázza azt a szférát, amiből kiválik Korim György érzékeny alkata és világlátása.

Már hasonlítottam Korim Györgyöt az előző regényekben színre léptetett szent örültekhez, idiotákhoz. Mivel ebben a regényben ez a pozíció központibb helyet foglal el, mint az előzőekben, szükség van arra, hogy alaposabban körüljárjuk. Mivelhogy ez a disszertáció nem pszichológiai traktátus, talán helyesebb irodalomtörténeti analógiákból kiindulni. Két regényszereplőt tudok kiemelni a világirodalomból, amelyek rokoníthatók Korim György alakjával: Don Quijote, a búsképű lovag és Miskin herceg, Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének hőse. Erre a rokonításra azért is szükség van, hogy jobban kidomborodjon az a trivialisitás, hogy Krasznahorkai regényeiben az idiotaság nem pszichológiai szinten, sokkal inkább a világgal kapcsolatos értő- és beleérző attitűd komplexitásában jelentkezik.

Don Quijote, aki tulajdonképpen nem más, mint a naiv olvasó szélsőséges esete, parodisztikus alkatában egyszerre bizonyul nevetséges örültnek és fennkölt gondolkodású hősnak. Örülete abból fakad, hogy egy eszmények nélküli korban eszmények szerint cselekszik. Cervantes különös érzékkel hagyja nyitva azt a kérdést, hogy hőse világra való nézőpontja mennyire bizonyul vakablaknak. Miskin hercegről maga Dosztojevszkij mondja, hogy rajta keresztül egy tökéletes szépségű embert akart ábrázolni, és ezt az embert Krisztus mint az egyetlen pozitív szépségű személy alteregójaként képzelte el.¹⁸⁴ Korim Györgyről azt lehet állítani, hogy mindkét figurának magába olvasztja néhány jellemvonását, anélkül, hogy azonossá válna velük. Egyik szereplő jegyzi meg róla, hogy

¹⁸⁴ Idézi Dosztojevszkijt a regény jegyzeteiben Bakcsi György. In: Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. 839. o.

ami körülengi, „*minden olyan komoly*”.¹⁸⁵ Ez a komolyság elsősorban a világ felé fordulás intenzitásából fakad, ami csak kívülről nézve bizonyul idiótaságnak. Korim György, bár nem vív szélmalomharcot a regényben, képes angyalokkal társalogni, illetve hattyúkat látni egy bányató vizén. Ez a „képesége” a világ érzékelésének abból a mélységéből fakad, ahol a hiány olyan intenzitással jelentkezik, hogy már-már ellentétébe fordul át. A gondolkodás ebből fakadó „elborulása” a magasabb jellegű igazságok kinyilatkoztatását teszi lehetővé. Andrei Pleșu román filozófus, azon ritka kivételek egyike, akik komolyan vették az angeológiát, és az angyalokról való gondolkodásban egy metafizikát vesztett kor ellenszerét kereste, beszél az angyalok érzékelésének a képességéről.¹⁸⁶ Ő ezt a képességet a képekben való gondolkodás területére utalja, ahol a valóság megismerése olyan képeken keresztül történik, amelyek nem a logikai formák hasonlóságára elvontak, hanem csak testetlenek. Krasznahorkai Korim György alakjának megformálásában nem szavaz egyértelmű bizalmat ennek a képességnek, az ő angyalai talán a Klee *Angelus Novus* című festményén megjelenített angyalhoz hasonlíthatók, amelyről Walter Benjamin tesz a *Háború és háború* értelmezése számára is fontos megállapítást. Pontosabban a regény történelemszemléletének nyújtja a magyarázatát. Érdemes egészében idézni a szövegrészt:

„*Van Kleenek egy Angelus Novus című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttört. De vihar kél a paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmoz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.*”¹⁸⁷

¹⁸⁵ I. m. 40. o.

¹⁸⁶ Andrei Pleșu: *Angyalok*. Koinónia, Kolozsvár, 2006. Lásd elsősorban az *Angyalok és a képi világ* című fejezetet, 46–75. o.

¹⁸⁷ Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 966. o.

Talán ezzel az angyallal társalgott Korim György a *Megjött Ézsaiás* című novellában, elpanaszolva a világ végérvényes tönkretételének, lealjasításának történetét. Erre a társalgásra való képessége teszi őt idiótává, már nem Don Quijotéhoz hasonlóan, hanem az eszelősség igazságfeltáró vonzatának az értelmében. Korimot Miskin herceghez az elesettekhez, a vesztesekhez való vonzalma rokonítja, és az úgynevezett valósággal való találkozás közbeni végletes törekenysége és kiszolgáltatottsága. Azonban alakját nem az önmagából kiáramló szépség és jóság tünteti ki, hanem a figyelme által bevont tartomány kitüntetettsége, ami személyének is emelkedettséget nyújt. Erről a tartományról próbálok a következőkben beszélni.

Hermészi – nevezi meg maga Korim György ezt a tartományt a regényben, és ez alatt nem a hermeneutika békés üzenetközvetítőjére gondol, hanem arra a görög istenre, aki a bizonytalanság, a kötetlenség, a véletlenszerűség tudatát vezeti be az otthonosság, az odatartozás, a bizalom világába. A világ végtelen bonyolultságára ébred rá Korim György, arra, hogy maga a bonyolultság a világ értelme, el egészen a fejvesztettség érzéséig. Ebben a gondolatmenetben pedig különös módon nem megsemmisül a világ értelme, hanem szétrobban, szétszóródik, ugyanis a világ végtelen bonyolultságából nem arra következtet Korim – ami különben logikus lenne –, hogy mivel minden bizonytalanná, érthetlenné vált, semmi sem lehet igaz, hanem hogy minden az. Következtetése különös súlyt kap a disszertációm vonatkozásában, ugyanis: *„egyszeriben világossá vált, hogy hiba volt úgy vélekedni, a helyes feltétele a helyes választás, mivel nem választanunk kell, hanem megnyugodnunk, nem választani a helyes és a helytelen között, hanem megnyugodni, hogy nincs ránk bízva semmi, felfogni, hogy egyetlen nagy gondolatrendszer helyessége sem az igazságán múlik, mert nincs mihez hozzámérni, hanem a szépségén, és ez a szépség váltja ki a hitet, hogy e szépség: helyes”*.¹⁸⁸

A helyesség nem az igazságon, hanem a szépségen múlik – állítja Krasznahorkai –, és egy beékelt kis mondatrészben kinyilvánítja ennek a logikának az eredetét: *„mert nincs mihez hozzámérni”*. Ezzel pedig felszámolja az eszmék világa és valóságos világ között felállított platóni távolságot. A hozzámérés aktusa ugyanis a két világ egymásban való részesedésének (görögül: methexis) lehetőségét foglalja magába, és ennyiben nem véletlen, hogy a szépség a platóni filozófiában a mértékkel, az aránnyal, a

¹⁸⁸ Krasznahorkai László: *Háború és háború*, Magvető, Budapest, 1999, 17. o.

részarányossággal határozódik meg. Hogyha azonban nincs mit mihez hozzámérni, hogyha nincs két világ, csak egyetlenegy van, akkor egyrészt – folytatódik tovább a regényben a kiemelt gondolat – „... még mindig van Zeusz, és még mindig él az összes olimposzi isten, hogy az égben még mindig ott van Jahve meg az Úr”, tehát végső soron mégis azonos a nyelv (a mű) a valósággal, másrészt a szépségre egy olyan különös feladat hárul, amit már nem lehet teljesen Platón filozófiájából kiolvasni.

Ebben a gondolatmenetben radikálisan átrendeződik az első két regény világképe. Csak találgatni lehet, hogy mi állhat ennek a háttérében. Az elkövetkező regények alapján arra lehet következtetni, hogy talán Krasznahorkai természethez való viszonya változott.¹⁸⁹ A konstatálás azonban érdekes végeredményt mutat. Hiszen a kiindulópont ugyanaz: a világnak minden transzcendens tartomány nélküli szemlélete. Azonban ami a korai regényekben két különálló szférát eredményezett, még ha végső soron önmagukba omlókat is (az Estike – Irimiás, Valuska – Herceg ellentétében megjelenítve), ugyanaz az új regényben, Korim alakjában fókuszálódva egy egységes szemléletté áll össze. Az egyetlenegy világ eszméjének két megrajzolásáról van szó, ahol az utóbbiban már számolnunk kell az első esetében még összezúzódo, feloldódó szépség gondolatával.

A szépség ebben a végtelenül széttartó bonyolultságban nem békés szigetként, nem körülhatárolható és védhető rezervátumként jelentkezik. A regény szövege a kéziratról szóló részekén kívül kijelentő módon két „mondatot” tart fent körülírására, Korim szépséges álmát egy békés, befogadó, nyugalmas tájról és a stewardess kisasszony szépségének leírását. Mindkét leírás a lehetetlent provokálja, hisz a nyugalmas táj csodája tulajdonképpen abban áll, hogy benne a nyugalom intenzitása már-már a valóságosság, a lehetségesség határát súrolja, míg a kisasszony szépségének a leírása egy kimeríthetetlen metonimikus szédületbe csap át. Korim pedig, feltáró gondolatmenetének végére érve, nem a megnyugvást találja, hanem csupán a véget konstatálhatja, a felszabadító halál gondolatát: „hisz már így is, úgy is vége van, nem igaz?”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Erre maga Krasznahorkai hívja fel a figyelmet egy interjúban, ahol arról beszél, hogy kezdetben a természetet még ellenséges erőnek látta, amivel az ember szembeáll, míg később, főleg a keleti utazások hatására, felrémlt magának az emberi életnek a „természeti” szemlélete. Rádai Eszter: „...lélegzetre írom ezeket a mondatokat” (interjú Krasznahorkai Lászlóval) In: *Krasznahorkai-beszélgetések*. Szerk. Haffner Zoltán, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003. 68. o.

¹⁹⁰ I. m. 23. o.

Első ízben jelentkezik be a vég gondolata a regénybe, pedig ez az első regények világgképét többszörösen meghatározta. Fontos ez a bejelentkezés, hiszen hiába az átrendeződő világgkép, hiába a szépség elhelyezésének új rendszere, az új világgképhez leginkább hozzáillő gondolat megint csak a Vég marad. Ebben a regényben a vég azonban várat magára, hisz ott van még a legbelsőbb kör, a kézirat, a maga üzenetének kimeríthetetlen gazdagságával.

Az első két körben körülrajzolt állapotok egybetartó helyzetet eredményeztek. Ez a helyzet egyszerre tartja magában az aljasság és a kegyetlenség világának képeit és Korim felismerését a szépségben szétrobbanó világ örületes tágasságáról. A kézirat helyzete azért különös ebben a rendszerben, mivel az általa tartalmazott, pontosabban Korim előadásából megismert helyzetek és gondolatok nem kimutatnak az addig beazonosítható állapotokból, hanem inkább elmélyítik a bennük kifejeződő ellentmondást. Ez az ellentmondás a szépség jegyében előálló világ egyszerre elborzasztó és felemelő jellegéből fakad, amiből egy olyan szorító helyzet áll elő, annak fenséges és alantas aspektusaival, hogy belőle a menekülés csak a halál útján sejlik fel. Vagy esetleg más módon? – teszi fel a kérdést a regény. És azáltal, hogy egy még belsőbb kör rajzolódik ki a regény világában, a halál útján történő menekülés gondolata áthelyeződik egy másik dimenzióba, a kivezető út keresésére.

A kéziratból ismerjük meg azt a világgállapotot, amire a regény címe is vonatkozik, a „csak háború” szituációját. Benne Korim addigi gondolatai történelemfilozófiai perspektívát kapnak, hiszen abban a hat környezetben, ahol feltűnik a kézirat négy rendkívüli érzékenységű szereplője, az európai civilizáció kitüntetett állomásaival találkozunk. Egyfajta számvetéssel van dolgunk az európai kultúrkör kimagasló értékeire irányulóan, amelyek mintegy megmérettetnek, s majd törekenységük, védtelenségünk folytán alulmaradnak a háború totalizálóbb értékének a vonatkozásában. Háborús kultúrában élünk – összegezhető Krasznahorkai álláspontja, egy olyan kultúrában, amely noha képes volt létrehozni a béke szigeteit, de végső soron mindig saját, a totális háború gondolatában megjeleníthető végzetének engedett utat. „*A háború mindennek atyja és királya...*” – állította fel téziséét Hérakleitosz, az európai kultúra születésének pillanatában, és e tézis érvényessége kitaróan visszahangzott a történelem legfontosabb momentumaiban. Kréta, Köln, Velence, Britannia, Gibraltár, megint Róma

a helyszíne annak a történelmi utazásnak, amelyben tulajdonképpen négy érzékeny és kifinomult tekintet – név szerint Kasser, Falke, Bengazza, Toot – keresi fel a béke, a szépség, az emelkedettség szigeteit. A feltűnésük sorrendje, az, hogy időben nem lineárisan történnek meg az utazások, arra utal, hogy a regényben a történelem nem az időben kibontakozó és fejlődő folyamatok helye, hanem az időtlen értékek megvalósulásának az időben szétszórt pillanatokból előálló kerete. Mintha Klee angyalának tekintete előtt égisz növekvő romhalmazból (itt visszautalnék *Az ellenállás melankóliája* rom, romosság gondolatára) válna ki néhány momentum, amelyben szóhoz tud jutni, ami a totális háború kultúrájában a háború gondolatával szemben, azt ellensúlyozva megjelenhet.

Ezekben a pillanatokban való elidőzés az értékeknek egy olyan együttesét rajzolja ki, amelyek megvonják az európai civilizáció és kultúra egy olyan érzékeny határát, amin túl már a háború értékei terülnek el. Így válik Kréta a természettel összhangban levő emberi élet szépségének helyévé, ahol az ember és a táj közötti összefüggésből még az egésze lehetett rálátni. Így lehetett a kölni dóm irdatlan tömegébe belelátni a maga fölé Istent teremtő piciny és törekeny ember gesztusát, aki e teremtés által tulajdonképpen az otthonosságot terjesztette ki az egész világra. Ezen a módon mutatható fel Velencének mint vízre épült városnak a tökéletes védettséget és a világos, tiszta döntéseket kifejező gondolata. Ugyanígy áll elő a tiszta szerelemből megszülető tökéletes szabadságnak az érzete, ami alapját képezhetné, soha be nem váltott módon, a világ első gyökeres forradalmának. Végül Hadrianus fala, a világ határának, határoltságának kifejeződése, a bizonyosság, a rendezettség, a valóság határának a szimbóluma, amin túl a bizonytalanság, a homályosság, a képtelenség terül el.

A háború előérzetét és értékeit egy ötödik utazó, név szerint Mastemann képviseli. Ő a háború, a győzelemből előálló igazság dicsőítője, illetve a nagyságot a nagy, veszélyes tettekkel összekapcsoló gondolat kifejezője. A kézirat által bemutatott minden egyes szituációból ő kerül ki győztesen, ezáltal avatva véglegessé a háború és háború helyzetét. Ez a háború már nem is a megfogható hatalomért és győzelemért folyik, inkább maguknak a dolgoknak a szívében, az emberi világ eresztékeiben zajlik, ahová a kérdések már nem is tudnak elérni, esetleg csak más egyenrangú költői megnyilatkozások, mint például Buddha Tűzbeszéde, miszerint: „*Minden lángban áll,*

szerzetesek. Mi minden áll lángban, szerzetesek? Lángban áll a szem, szerzetesek. Lángban állnak a jelenségek, lángban áll a látás, lángban állnak a látványok, lángban állnak a látványok okozta érzések, akár kellemesek, akár fájdalmasak, akár sem kellemesek, sem fájdalmasak.”¹⁹¹

A történelmet mozgató erők csapdahelyzete azután éleződik ki, miután Korim kommentáló előadásában egyre nyilvánvalóbbá fog válni, hogy a történelem egyik szegletében sem lehet letelepíteni a béke angyalait. Ezáltal a keresés is kétségbeesettebbé, a helyzetek lejegyzése pedig mind görcsösebbé válik. A negyedik, ötödik, hatodik helyszín már nem is válik szét élesen, mintha a háború már magába a rögzítő szövegbe is beleköltözne, amely úgy próbál szabadulni ettől a hatalomtól, hogy rettenetesen bonyolulttá, követhetlenné válik, egészen addig, míg az örületre kezd hasonlítani. Az örület zárt gömbjében mozogva válik nyilvánvalóvá Korim számára, hogy mi a tétje ennek a folyamatos üzöttségnek, a háborúból háborúba való száguldásnak: nem más, mint a történelem csapdahelyzetéből való menekülés keresése, amely úgy ér véget a Via Appia leírásánál, hogy nem mutatkozik meg a kivezető út.

Ezen a ponton lehet pontosabban előtárni a három kör egymásra vonatkozását. Az eddig felvázoltakból világosan kiválik, hogy a kézirat tulajdonképpen csak egy mélyebb szinten ismétli meg, amit az előző körök révén értelmező módon kibontottunk. Erre az is világosan utal, hogy Korim a világról való alapvető felismeréseit nem a kéziratból szerzi meg, a kézirat csak irányt ad keresésének. Az elmélyítés eredményezi, hogy az első két regényhez hasonlóan a három körben fokozatosan elmélyülő megállapítások szintén a létezés csapdahelyzetét árkojják körül, amire azonban a Vég pecsétje még nem került fel. A kivezető út gondolata rendezi maga köré a regényt uraló feszültségeket, amiben ugyanakkor a regény vég-vonatkozásának az értelmét is kell keresni. Azonban ahhoz, hogy megértsük e vég-vonatkozását, tovább kell követni a regény történetét.

¹⁹¹ De megpróbálhatunk kérdezni Vörösmartyval is:
„Ké volt ez elfojtott sóhajtás,
Mi üvölt, sír e vad rohanatban,
Ki dörömböl az ég boltozatján,
Mi zokog, mint malom a pokolban,
Hulló angyal, tört szív, őrült lélek,
Vert hadak vagy vakmerő remények?” (Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*)

Korim azzal a gondolattal állt neki a kézirat Internetre való begépelésének, hogy utána a halált választja. A begépelés azonban nem hozza meg a várt véget, hanem a kézirat tartalmának megfelelően csak az üzöttség állapotát hangsúlyozza ki. Ez eredményezi, hogy már nem a négy figura keresi a kivezető utat a történelem csapdajárataiból, hanem Korim az, aki keresve a feloldást, elodázza saját halálát. Ez az elodázás egy újabb utazást eredményez, el egészen Schaffhausenbe, az ottani múzeumig, ahol Mario Merz alkotása, egy iglu formájú alkotás található. Ebben akar egy órát időzni Korim, talán azzal az abszurd reménnyel, hogy ezáltal a fejében hordozott béke angyalai is nyugalmat találnak. A múzeumba azonban nem sikerül bejutnia, így marad az önkéntes halál, azzal az utolsó kéréssel, hogy a múzeum alkalmazottai egy emléktáblával emlékezzenek rá. Az igazgató vállalja ezt a kérést:

„...mert ez az ember megérdemli, hogy nálunk, egy tábla szövegében békét találjon, ő, eresztette le a hangját az igazgató, akinek a vég Schaffausenben volt,

a vég tényleg Schaffausenben”¹⁹²

Az eredeti tipográfiát megőrizve idézem a regény szövegét. Fontos a pontos megjelenítés, mivel ez az a pont a regényben, ami tulajdonképpen összekapcsolja a regényműhely széttartó elemeit. A vég megkettőződése az, ami értelmezést igényel ebben az esetben. Ez a megkettőződés *Az ellenállás melankóliája* végképzetével hasonlítható össze („...amiként ezt a könyvet emészti fel most, itt, ezen a ponton, az utolsó szó”¹⁹³). A könyvet felemészítő utolsó szó reflexív struktúrája áll szemben a vég kettős beíródásával. Az első esetben a véget maga a szöveg referenciája mintegy cselekvőleg állítja be, hiszen nem csupán kimondja, hanem a kimondás által ténylegesen létre is hozza azt, egy performatív aktushoz hasonlóan. A vég vége állítódik be ezen a módon, ami totalizálja a regény apokaliptikus struktúráját. A vég kettős beíródása ezzel szemben a remény elvének ad teret, hiszen eltolja a vég értelmét egy olyan megvalósulás irányába, amiről csak a regény olvasója tudhat a regényműhely ismeretének a birtokában. Ebben a

¹⁹² I. m. 228. o.

¹⁹³ I. m. 347. o.

struktúrában tulajdonképpen a regény vége végtelenítődik, hiszen minden egyes olvasás megduplázza a véget, túlmutatva a fikció határain. Míg *Az ellenállás melankóliájában* a Vég referenciája a regény tényleges végére mutat rá, a *Háború és háború* vég-telenül eltolja saját végét.

Mert az emléktábla valóságosan létezik. „*Itt lőtte fejbe magát Korim György, Krasznahorkai László Háború és háború című regényének hőse, aki hiába kereste, nem találta, amit úgy hívott: a Kivezető Út.*” – ez a szöveg áll rajta. És olvashatók, CD-n és az Internet éteri szerkezetébe beleírva, a regény szereplőinek az emléktábla-avató ceremónián elhangzó megemlékezései Korim Györggyel való találkozásairól. Ezen a módon szaporodnak a regény szövegéhez képest külsődleges elemek, elmozdítva a fikció eleve bizonytalan határait. Mintha a regény lehangoló üzenetéből előálló végképzetet az író a fikció és a valóság közötti tér számtalan árnyalatai között akarta volna feloldani, elrejteni. Mert ha valahol, csak ott rejtőzhet a kivezető út.

Ki a valóságba? – kérdeztem jelen fejezet címével. És számtalan jel arra mutatott, hogy erről van szó. Elemzésemnek a végére érve egyre inkább az válik nyilvánvalóvá, hogy ez a kifejezés mutatás befele irányul, egy olyan bonyolultság irányába, amit csak elvéthetünk a valóság vagy a fikció szó használatával. A regény folyamatosan játszik azzal, hogy amit megismerünk, az egy örült beszéde, amiről kérdéses, hogy tartalma, előadásmódja miatt egyáltalán érti-e valaki. A regény szereplői is inkább arról az érintettségről nyilatkoznak, amelyet Korim alakja és előadásának szenvedélyessége vált ki belőlük. A regény legbelsőbb körét tartalmazó kézirattal egyenes idézés formájában nem találkozunk, míg a kéziratot tartalmazó honlapot már felszámolták. A regény minden egyes szépséges mondata, egyfajta intenzív végtelenséget modellálva, nekiszalad a kimondás teljességének, ahhoz, hogy végül a regény értelme saját bonyolultságának értelmével váljon eggyé. Az elvalótlanodás és a valószerűvé válás egyszerre történik meg, egy olyan létszférát körvonalazva, aminek szerkezete kikezdi az „ami van” és „ami nincs” éles differenciáját. Válaszok persze nincsenek, ahogy kivezető út sincs, bár a végen túli vég gondolatában felsejlik annak egy különös értelme. Mert minden arra irányul, hogy megtapasztalhassuk a légies-irreális és a teljesen reális többszörös áttűnését, ami csak a szépséghez hasonlítható.

De még nem nevezhetem annak.

3. A szépség intervalluma

Megpróbálom rögzíteni az eddigi eredményeket, a megtett út által igazolva vizsgálódásom helyénvalóságát, mindezt azért is, hogy a folytatás lehetősége az elért eredményekben legyen megalapozva. Három olyan mű értelmezését tudhatom magam mögött, amelyek nem hagyták érintetlenül az interpretációjuk érdekében mozgósított értelmezői eszköztárat. Ebből következően nem is lehetett automatikusan rájuk olvasni az értelmező sémákat és fogalmakat, ehelyett azt kellett figyelemmel kísérni, ahogy ezek a sémák és fogalmak részesednek a szövegerőtelenség nyitottságában. Az eddigi értelmezéseimben elsősorban két fogalom emelkedett ki értelmező módon, a szépség és a vég fogalma. Ezekre a fogalmakra való figyelem áthangolta figyelmemet a szokványosabb narrációs vagy befogadáscentrikus értelmezések irányából a szövegvilágok felfejtése felé. Nem véletlenszerű ez az áthangolódás. Hiszen a szépség fogalmára való odafigyelés a létezés rejtélye közelébe visz, amely rejtély az emberi figyelem szemszögéből a világ kérdésévé transzformálódik. Hogyha nem szűkítjük be esztétikailag a szépség fogalmát (ami csak a formára és az elrendezésre irányítaná a figyelmet), megláthatjuk benne azt a feltáró potenciált, hogy általa, és csak rajta keresztül valami többletet megtudhatunk magáról a létezésről. A szépség fogalmának ezt a dimenzióját próbáltam felfejteni a szépség problematikájára fókuszáló elméleti fejezetben. Az innen kiinduló figyelem már természetes módon tárta fel egy világstruktúra modellálását az elemzett szövegekben, amit nem akart világ-képpé kimerevíteni, de követve a figyelem irányát, a szövegek jelentését a világszerűség horizontján érzékelt.

Mint már kiemelttem, a szövegekből felfejthető világ a szépség és a vég vonatkozásában került bemutatásra. Mindhárom elemzett mű sajátos kapcsolatot épített ki a két fogalom között, mindezt azon a módon, hogy ezek a kapcsolatok egy keresés állomásaiént is beazonosíthatókká váltak. Az első két regény esetében a szépség és a vég egy olyan oppozíciót alkotott meg, amelyben az utóbbi fogalom egy sajátos, apokaliptikusan megkonstruált írói világtér alkotóelveként felszámolta a szépségre

jellemző nyitottságot. A *Háború és háború* című regényben a szépség már a világ részévé tudott válni, de azt a világot még a háború ontológiája tartja uralom alatt, így a szépségre irányuló figyelem, védtelenségéből kifolyólag, menekülésre kényszerül, bele a végnek egy olyan tartományába, ami a regény olvasóját a fikció és a realitás közötti létezés végteleníthető árnyalataiba sodorta bele. Világosan látszik, hogy ha valóban a szépség beállítását tekintjük a Krasznahorkai-életmű központi motívumának, követve az eddigi elemzéseket, még távol állunk a *Kamovadász* című novellából kibontott, a szépség beállítására irányuló világfeltáró struktúra körvonalazódásától. Ezt az észrevételt támasztják alá azok a felismerések, amelyeket „A szépség története” című fejezetben a szépség létmódjával kapcsolatosan megállapítottam, ezek a szépség világlás- és feltáró jellegét hangsúlyozták ki. Ez a távolság teszi különösen fontossá és érdekessé a további értelmezéseket, hiszen még válaszra vár, hogy vajon Krasznahorkai írói eszközeivel a szépség a világ részévé tehető-e. Hogyan és milyen műveken keresztül lépi meg Krasznahorkai a szépségtől elválasztó távolságot? A mű, amely választ ad ezekre a kérdésekre, az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* címet viseli.¹⁹⁴

Ezzel a szöveggel Krasznahorkai visszalép *Az urgai fogoly* által megnyitott távol-keleti térbe, amit időben később *Csak a csillagos ég* címet viselő, szintén Kínában játszódó „reportage”,¹⁹⁵ s majd a regény közvetlen előzményének tekinthető *Megörülni a Paradicsomban*¹⁹⁶ című esszé követte, egyfajta állandóságot sugallva a témaválasztást illetően. Ez a sorozat a távol-keleti szövegek szerzőjévé teszi Krasznahorkai Lászlót, amely minősítést ideje a helyére tenni.

Azt már jeleztem, hogy Krasznahorkai számára Távolság-Kelet nem az egzotikumok világát jelenti. Habár japán kert, no színház, kolostor, hinoki ciprus, Buddha szobor kitüntetett helyen fordulnak elő a Távolság-Keleten játszódó szövegeiben, mégis érződik, a rájuk vonatkozó figyelem, a keresés kívülről származik. Hogy ez a jellegzetesség egyértelműbbé váljon, Krasznahorkai írásait Darvasi László *A lojangi kutyavadászok* című „kínai novelláihoz” viszonyítom,¹⁹⁷ amely könyv jóval több novellák

¹⁹⁴ Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*. Magvető, Budapest, 2003. A továbbiakban a rövidség kedvéért az *Északról hegy...* címet fogom használni.

¹⁹⁵ Krasznahorkai László: *Csak a csillagos ég. Li Tai-po és az utolsó ókori birodalom nyomában (reportage)*. Magyar Lettre Internationale, 1998 tél.

¹⁹⁶ *Megörülni a Paradicsomban*, In: 2000, 2001. július-augusztus.

¹⁹⁷ Darvasi László: *A lojangi kutyavadászok*. Magvető, Budapest, 2002

gyűjteményénél, hiszen egy tematikus háló utalásszerű jelenléte a könyvet már a regény műfajához közelíti. Darvasi, igazi posztmodern szerzőként, Kína gondolatából a tágasság egzotikus természetét hangsúlyozza, amivel csak a hatalom végtelensége találtatható. Ez a tér a helyzetek, a mesék sziporkázó sokszínűségét hozza létre, amelyeket Darvasi úgy helyez egymás mellé, hogy egy mélyebb titok hordozóiként mutatkozzanak meg. Egy néha talán indokolatlanul sokértelmű, szervező titokra való utalás fogja össze a novellákat, amely titok a tágasság és sokszínűség természetéhez hasonlóan nem fog, vagy nem tud megmutatkozni. Van titok – sugallja Darvasi –, de csak szépséges részletek utalnak létezésére. Ami tudható, az a mese („*Akkor mi az, amit lehet tudni? Hogy mindenkinek mesélnie kell egyszer*”), amelynek formáját mégis úgy generálja Kína, mint egy mesés, távoli birodalom.

Más út a Krasznahorkaié. Ahogy egy vele készült interjúban elmondja, számára a Kelettel való találkozás elsősorban azt a felismerést eredményezte, hogy mind saját világa, mind Kelet világa az ismereteknek egy olyan tárházát tartalmazza, amely tudás önkéntelenül megteremti a saját egész-vonatkozását. Ebben az a megdöbbentő, hogy ez a két tárház, a tudásnak egy egész világra való vonatkozása két különálló világot eredményezett, amiből az is következik, hogy a világra vonatkozó kijelentéseinknek nincs univerzális érvényességük.¹⁹⁸ Például – állapítja meg Krasznahorkai – a kínai kultúrában nincs olyan, hogy különálló metafizikai entitás, mivel a nyugati kultúra által metafizikai realitásként körvonalazott dimenzió, a transzcendencia „benne van” az egyetlen egy valóságban.¹⁹⁹ Azért tartottam fontosnak elidőzni ennél az interjúrészletnél, mert úgy gondolom, hogy magyarázza Krasznahorkai Kelethez való viszonyát, ezáltal pedig *Az északról hegy...* születését is. Ugyanis felvetődik a kérdés, hogy ennek a kettős világnak a tapasztalatában hol helyezkedik el az írói szempont, amely felfigyel a metafizikai valóság beleágyazottságára a kínai-japán kultúrába. Ezzel a kérdésiránnyal arra akarom felhívni a figyelmet, hogy bármennyire alapos, szerteágazó tudást gyűjtve helyezkedjék is bele az európai utazó a távol-keleti kultúrába, meglátása – miszerint a metafizika „benne van” a valóságban – csak kívülről érkezhethet. Pontosan a „benne van”

¹⁹⁸ Valami hasonlót mond Heidegger is az *Útban a nyelvhez* című áldialógusában: „*Ha az ember a nyelve révén a lét szólításában lakik, akkor mi, európaiak, feltehetően egészen más házban lakunk, mint a kelet-ázsiai ember.*” Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez*. Helikon Kiadó, 1991, 8. o.

¹⁹⁹ Keresztury Tibor – Székely Judit: „*Nincs már sehol semmi*” (interjú Krasznahorkai Lászlóval). In: *Krasznahorkai beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán, Széphalom Könyvműhely, 2003

jelleg nem látható a távol-keleti kultúra felől, mivel egy határtapasztalat felől érkezik, a megfigyelt idegen kultúra vakfoltjára esik. Ez a határokon átívelő szituáltság az, ami kérdőre vonja a megfigyelés státusát, amely hiába érzékeli a különbséget, a különbség megfogalmazásakor csak saját előfeltevéseire tud támaszkodni. A különbözőség megértésének hermeneutikai problémája éleződik ki ebben az esetben, azzal az utalással, hogy a különbség megértése mindig többet árul el a megfigyelőről, mint a megfigyelt tartományról.

Az nyilvánvalónak kitűnik, hogy Krasznahorkai nem akar megmaradni a keleti kultúra „egzotikus” felületén, hanem annak minden egyes megnyilvánulásából a világra, a létezésre vonatkozó állásfoglalást próbál kiolvasni. A kiolvasott felismerések azonban nem tekinthetők a másik kultúra saját életéből, hagyományából megszülető kinyilatkoztatásoknak, hanem a kívülről érkező figyelem határtapasztalatát artikulálják. A sajátba való bezártságot azonban azért nem végletesen kell felfogni, mert az is nyilvánvaló, hogy a különbözőre vonatkozó felismerések a különbözős tapasztalata nélkül nem tudnának megszületni. A kettős látás különös esetével van dolgunk *Az északról hegy...* című regény esetében is, amely bővelkedik a metafizika státusáról tett megállapításhoz hasonló észrevételekkel: „*innenről az emberi létezés aljas története után olyan kérdések kiüntetett alanya lesz, ahol az emberre vonatkozó kérdések már nem merülnek fel*”,²⁰⁰ „*a szépség fokozhatatlan egyszerűségébe álmodta bele, hogy minden van, és még sincsen semmi*”, „*csak az egész van, és nincsenek részletek*”.²⁰¹ A példák még könnyedén sorolhatók, amelyek nyilvánvalóan az európai kultúra nyelvének végvidékéről származnak, egy olyan kultúrával való találkozás eredményeképpen, amely az európai kultúrát elviszi saját nyelvének paradox természetéhez. Például, belegondolva abba a megfogalmazásba, amelyik a minden és a semmi egyenrangúságát deklarálja, nyilvánvaló, hogy az egy értelmetlen állítást eredményez az európai kultúra nyelvén. De az is egyértelmű, hogy a minden és a semmi éles szembeállítása elsősorban az európai kultúra, s ezáltal Krasznahorkai kultúrájának a terméke, tehát csak ebből a perspektívából tűnhet fel egyáltalán, ahhoz hogy mintegy „kisüljön” egy olyan valóságon, ami mindkét fogalmat meghaladja. Ezért mondható, hogy kettős látás, kettős tapasztalás jellemzi

²⁰⁰ I. m. 25. o.

²⁰¹ I. m. 32. o.

Krasznahorkai távol-keleti írásait, amely jelleg az egzotikus távol-keleti szerzőségnek is mélyebb értelmet tulajdonít. Ez a kettőség azonban nem csupán hermeneutikai értelemben válik az *Északról hegy...* világtapasztalatának jellegzetes vonásává, hanem meghatározza a szövegalkotó elemek egymáshoz való viszonyát is. Ez ott látható a legjobban, ahol az előző regények világtapasztalata beleíródik ebbe az új szövegbe. Ezáltal pedig kontinuitás és különbség egyszerre teremődik meg.

Emlékeztetni szeretnék a szépség világfeltáró struktúrájára, amit Krasznahorkai *Kamovadász* című novellájából bontottam ki. A novellában egy tágabb világállapotból kiemelkedő, de nem kiszakadó, inkább a kiemelkedés által a tágabb világállapotot beteljesítő kitüntetett létezőben alapozódott meg a szépség létezőmódja, amely létezés habár igényelte a megfigyeltséget, de természete miatt ellenállt a megfigyelés lehetőségének. Ennek a viszonyoknak a konfigurációit lehetett megfigyelni az előző regényekben, ahol megteremtődött a kapcsolat a szépség és a szépséget észreévő, de azt is lehet mondani, megteremtő tekintet között, ám olyan módon, hogy a tágabb világállapot természete miatt ez a kapcsolat felszámolódásra ítéltetett. Az *Északról hegy...* című szöveg megőrzi a korábbi struktúrák elemeit, de egyes viszonyokat elzár, míg másokat újrateemt, ezáltal lépve előre a szépség beállításának útvonalán. A *Háború és háború* című regény a létezés árnyalatainak végtelen gazdagságába vezetett bele, amihez képest az új regényben tovább fokozódik ez a gazdagság, újabb értelmeket öltve magára. Követve a szöveg értelmi sodrását, megpróbálom kibontani ezt a gazdagságot, hogy majd később rendszerezem és elmélyítsem.

Kezdeném azzal, ami a legszembetűnőbb a szövegben: hogy nincs kezdete. Pontosabban a kezdete helyett az üresség áll, hiszen az ötven fejezetre osztott szöveg első fejezete hiányzik. Az első fejezet hiánya azonban nem hiányként, hanem többletként értelmeződhet, ami megint az európai kultúra határait von bennünket. Hiszen a matematika alaptörvénye szerint a nullát ha hozzáadjuk az egyhez, a végeredmény csakis egy maradhat. A szövegben kibomló világ azonban nem löki ki magából a hiányzó semmit, hanem érezhetően viszonyt tart fel vele, miáltal az összeadódás értelmének is más jelentést tulajdonít. Sőt, azt is lehet mondani, hogy minden, ami megmutatkozik a szövegben, megmutatkozásában a semminek valamilyen telt értelmére mutat rá, miáltal a le nem írt szövegrész mégis beleíródik a szövegtestbe, elvalótlanítva azt. A szöveg

minden alakzatát lehet az üresség háttére előtti megjelenésként érzékelni. Elvalótlanodásnak nevezem ezt a megjelenést, saját gondolkodásbeli korlátaim által kényszerítve. Ami mégis indokolja ennek a fogalomnak a használatát, annak az összefüggésnek a megsejtése, hogy az elvalótlanodás írói megjelenítésének minden fordulata tulajdonképpen nem más, mint a valóság mélyebb elsajátításának eszköze.

Figyelemre méltó az a mód, ahogyan a szöveg feloldja az állításainak ellentétes természetéből fakadó látszólagos értelmetlenséget. Kyoto határában vagyunk, a Fukuine negyedben, oda fog megérkezni egy vasúti szerelvényen Genji herceg unokája, egy ezeréves regényből, a *Genji Monogatari*ből kilépő kísértetszerű alak. Már Genji herceg unokájának leírásában érezhető az értelmezői tétovaság, hiszen amikor kísértetszerűségről beszélünk, annak a bizonytalanságnak adunk hangot, ami Genji herceg unokájának kategorizációja közben áll elő. Mi egy kísértet? – tehetnénk fel Derridával a kérdést.²⁰² Ahhoz, hogy valaki kísértet lehessen, először valóságosan léteznie kell. De milyen státusa van a létezésben egy regényszereplő unokájának, akihez képest még egy kísértet is túl valóságosnak bizonyul? Aki úgy érkezik meg a regényben, hogy az őt szállító vonatról nem száll le senki. Ezt az értelmetlenséget úgy tünteti el a regény, hogy magát a megérkezést időben nem lineárisan egymásra következő fejezetekben szórja szét. Ezen fejezetek egyikében megérkezik valaki, egy későbbiben megtudjuk, hogy Genji herceg unokája az, míg egy másikban a szélfutta, széltisztította állomáson senki nem száll le a vonatról. A megérkezés egy másik dimenzióban történik meg – mondatja velünk azonnal az európai logikánk, ami azonban egyből félreérti, ami ebben az ellentmondásban az egész regényre vonatkozóan átvonul: a valóságosság rejtélyére vonatkozó kérdést. Ugyanis ebben a szerkezetben a valóságosság értelme egy olyan vonatkozástól válik függővé, ami a szűkön értett realitásba nem foglalható bele. Ezt a függést képviseli Genji herceg unokája, és az ő feladata, üzöttsége egy kert megtalálása irányába. De e feladat kijelöléséig még nem érkeztünk el.

Ehhez először azt a helyet kell körülírni, ahová megérkezett Genji herceg unokája. Már a cím is kifejez egy olyan tágasságra való vonatkozást, amelynek megértése

²⁰² Derrida a *Marx kísértetei* című művében beszél a kísértet ontológiájáról, mint olyasvalamiről, ami túl van a „to be” ontológiáján. A scholar alakjaként írja körül azt a pozíciót, amely képtelen a kísértetről, egy kísértethez beszélni, mivel túlságosan hisz a valós és a nem valós, a tényleges és a nem tényleges éles megkülönböztetésében. In: Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Jelenkor, Pécs, 1995. 20–21. o.

próbára teszi a tér fizikai rendszerét tájékozódási pontként használó gondolkodást. „A toposz – azaz a térbeli hely – úgy látszik, valami rettentő kell legyen, és nehéz is megragadni” – írta már Arisztotelész a Fizika IV. Könyvében. Ez a filozófiai nehézség hatványozottan jelentkezik egy olyan térforma esetében, amelynek határoltsága négy olyan tényezőre van bízva, amelyek együttesen a védettséget kell hogy biztosítsák. A hegy, a tó, az utak, a folyó által felállított határoltság, ami eredetileg a buddhista kolostor védettségének garanciáját szolgálta, az előtűnő tájékot beleoldja az elemek megtartó vonatkozásába, amit semmilyen topográfia nem tud észlelni. A megtartó négyesség gondolata mellett más tényezők megléte is fokozza a tér rejtélyességét. Szűk, labirintusszerű utcák vezetnek a keresett kolostorig, amelyeken való előrehaladás az emelkedés érzetét teremti meg. A különösen hosszú fal zártsága és változatlansága a fal által körülzárt térség mérhetetlenségét fejezi ki. És még ott vannak a hatalmas kapuk, kettős tetőszerkezetükkel, amelyek nem a falba vágva biztosították a belépést, hanem egy udvar közepében felállítva, magának a kapu gondolatának az értelmét vonták kérdőre. Egy kapu, a világkapu, amely nem nyílik semmire, elveszíti kapu mivoltát egy olyan gondolkodási rendszerben, amely a valahonnan valahová jutást a fizika törvényei által leírható térben véli kifejezni. De még az anagógia keresztény gondolata sem érvényesül, hiszen itt nem az anyagból a szellemibe való felemelkedésről, hanem, ahogyan a szöveg is kifejezi, a máshonnan máshová való vezetetésről van szó. Talán leginkább helynélküliségnek nevezhető ez a térbeliség, ami a regény hiányzó első fejezete által hordozott buddhista gondolatot hordozza, miszerint a világ lényege, alapja a semmi, az üresség.

A térbeliségnek ebbe a vonatkozásába érkezik meg, meg nem is Genji herceg unokája, a háboríthatatlan szépség birodalmába, ahol az apró fehér kövekkel felszórt udvar felületébe behúzott párhuzamos hullámok annak az ősrégi gondolatnak válnak a kifejeződésévé, „*hogy: csak az egész van, és nincsenek részletek*”.²⁰³ A szöveg megtartja a megérkezés és a közlekedés rejtélyére vonatkozó bizonytalanságot, például azáltal is, hogy a kolostor megépítésnek aprólékos leírásában, a fedett folyosók részletezésekor egy apró reccsenésre hívja fel a figyelmet. A csend határára próbál elvezetni a szövegrész, ahol egy hajdan volt lépés súlyától megnyikordul a padlózat deszkázata, annak

²⁰³ I. m. 32 o.

bizonyosságául, hogy járt ott valaki. Egy apró, régvolt lépésre emlékező reccsenés zárt univerzumában folytatódik Genji herceg unokájának vonulása, végig a kolostor udvarán, be és ki a különböző épületekbe, vonulásról beszélek, mert a közlekedés nem véletlenszerűen történik meg, hanem az udvar elrendezése által mintegy vezetve, a haladást előírva, egy monumentalitás terében. Azonban nem csupán a hely különös, hanem különös a helyet érzékelő tekintet is, mintha egy hatodik érzék vonulna végig ezen a tágasságon, hiszen a térség tulajdonképpeni érzékelése ájulás és fel-feltörő rosszullétek formájában történik meg, ezt szenved el Genji herceg unokája, akinek szokatlan betegsége *a valóság lehetőségével* való találkozásból fakad, amely most, ezen a helyen, a buddhista kolostor hegy, tó, utak, folyó által körülhatárolt térségében elemi formában jelentkezik.

A valótlanság tágas birodalmában a valóság lehetőségét, másképp a valóság értelmét, még ki nem fejtett módon, egy szépséges kert hordozza. Ezt a kertet keresi Genji herceg unokája, a *Száz szép kert* című illusztrált műben fellelhető, de most ebben a kolostorban talán valóban megtalálható kertet, ennek a világnak a tulajdonképpeni középpontját, amelyről maga Genji herceg unokája, tekintetének rendkívüli szépségén keresztül, tudósít. Egy olyan világról – folytatja Krasznahorkai a gondolatot –, amelyben az emberi érzékenységnek, az együttérzésnek és a részvétnek, a kíméletnek és a jóindulatnak, a tapintatnak és az alázatnak, az emelkedettségnek és a nagyra hivatottságnak valóságos helye van. Ezek az értékek nem közvetetten, az emberi cselekedetekbe oltva lelhetők fel ebben a világban, hanem az anyagi természet kimunkálásában jelen levő figyelmesség összefüggéséből adódóan, nyilvánuljon meg ez a gondosság akár egy kert, a természet átjárhatóságát biztosító, láthatóvá vált eszméjében. Krasznahorkai nagy gondot fordít arra, hogy ezt a kimunkáltságot, a természethez való viszony gondosságából, körültekintőségéből, emelkedettségéből fakadó figyelmet kellő terjedelemben megjelenítse a szövegben. Mindezt egy olyan aktivitás bizonyítékaként, amelynek már-már embertelen jellege az embert egy olyan realitáshoz fűzi, amelynek leírásában menthetetlenül alulmaradnak értelmező fogalmaink.

Például hogyan lehetne leírni a kolostorépítést a lakozás hagyományos vagy akár Heideggeri fogalmaival?²⁰⁴ Amikor már a kolostor építőanyagát szolgáló faanyag kiválasztásában is a körütekintésnek és a türelemnek már-már az emberi figyelmet, sőt az emberi természetes életidőt meghaladó jellege érvényesül. Világos, hogy ebben a figyelemben többről van szó, mint a védettséget négy fal és egy tetőszerkezet összefüggésében bebiztosító akaratnál, inkább az ember lakozásának, kolostorról lévén szó, a világ iránti tiszteletnek a helye kínálódik fel a tágasságba, – megelőlegezve az értelmezés egy későbbi pontját – a végtelenségbe való befoghatatlan illeszkedésnek. Egy „hibátlan szeszély”²⁰⁵ alkotásának tartja a szöveg a kolostort, amit a semmibe oltott céltalanságnak feleltet meg, tovább gazdagítva a semmi értelmét. A hibátlan szeszély másik oldalról azonban a hagyomány elevenségére utal, egy olyan hagyományra – húzza alá a szöveg –, „*mely tulajdonképpen nem is jelentett egyebet, mint a tapasztalatra épült gyakorlat előírásainak fegyelmezett, de mindvégig rugalmas, természetes követését...*”²⁰⁶ Ez a hagyomány a megfigyelésre, az ismétlésre, a természet belső rendjének és a dolgok természetének a tiszteletére épül, s ezáltal hozza létre mindazt a csodálatos tartományt, ami a kolostor színhelyén megelevenedhet, mély összhangban a természet kifinomult rejtélyességét hordozó erővel.

Megelevenedhet – használom a feltételes módot, jelzéseként annak a regényben folyamatosan, jelzéről jelzésre kierősödő utalásnak, miszerint a világnak ebben a tartományában még sincsenek a legnagyobb rendben a dolgok. Már kiemeltem, hogy ebben a nehezen megfogható tágasságban keresés zajlik, egy gyönyörű kert keresése, kétségbeesett igyekezet a tágasság tulajdonképpeni központjának a fellelésére, ami, hiába a hagyomány erőssége és tisztasága, hiába a hibátlan szeszély megelevenítő képessége, hiába a tér és a hely különlegességét kihangsúlyozó elemek számossága, a regényben elérhetetlennek bizonyul. Többek között ez az elérhetetlenség hordozza a regény összetettségét, amely ezen a módon több lesz egy idegen kultúra csábító felületébe való behatolási kísérletnél. Általános értelemben az írói megragadás útjában egy idegen

²⁰⁴ Utalok itt arra az összefüggésre, amit Heidegger többek között a „...*költőien lakozik az ember...*” című szövegében tár elénk, ahol a költésre mint a világ tágasságának kitüntetett mérésére, mérték vételére alapozza az emberi lakozás értelmét. In: Martin Heidegger: „...*költőien lakozik az ember...*”. T-Twins Kiadó / Pompeji, Budapest–Szeged, 1994.

²⁰⁵ I. m. 42. o.

²⁰⁶ I. m. 78. o.

kultúra feltárása esetében a két kultúra közötti távolság legyőzhetetlensége, pontosabban, ami ugyanaz, a fordításra való utaltsága áll. Erre a távolságra elemzésemben folyamatosan utalást tettem, mikor a hely és a helyet létrehozó akarat megértésére tettem kísérletet, egy olyan hely megértésére, amely folyamatosan viszonylagosította értelmező fogalmaimat. Krasznahorkai regénye azonban többre vállalkozik egy hermeneutikai aktus megjelenítésénél. Már a keleti kultúrához való közeledése is túllépi a megértési szándék által megnyitott pályák engedelmes követését, érződik, hogy kérdései abból a tartományból származnak, amely az emberi világot felemésztő perspektívát rajzolta elénk a *Sátántangó* vagy *Az ellenállás melankóliája* című regényekben. Krasznahorkai egyáltalán nem hagyta maga mögött ezeknek a regényeknek az elsötétülő világképét, ahhoz, hogy önfeledten beleszédülhessen a Távolság-Kelet egzotikus csillogásába, vagy csodálkozva szemlélhesse, ahogy ez a valóság meghaladja és túllépi otthonról hozott megértési apparátusát. A keresés ennél sokkal szigorúbb lépéseket követ.

A kolostor közvetlen közelében, vagy a területén felnyíló világ zártságát és érintetlenségét számos baljóslatú jel teszi kérdésessé. Már a regény kezdete is, a hely kihaltsága miatt, egyszerre veti fel az ünnep és a baj lehetőségét,²⁰⁷ ahhoz, hogy a regény vége, a végigjárt út által hordozott felismerés következtében, egyértelműen a baj lokalizálásával záruljon.²⁰⁸ Ami e két pont között feltárul, egyértelműen a baj irányába mozdítja el a mérleg nyelvét, a következőkben ezeket a jeleket próbálom összegyűjteni és értelmezni.

A regény elején a bajt hordozó tényezők csak jelzések szintjén válnak érzékelhetővé. Egy félig leszakadt kapuszárny, egy földre zuhant és otthagyt ütdorong egy omladozó harangtoronyban, a rendfőnök rezidenciájában uralkodó rendetlenség; külső jelzései a kolostorra nehezedő elhagyatottságnak. Az elhagyatottság mellett azonban olyan jelzések is megjelennek, amelyek fokozatosan a baj mélyebb jellegére hívják fel a figyelmet. Ilyen a halálra vert kutya útja és halála egy ginkgófa tövében, Buddha szobrának a világtól elforduló fejtartása, a megveszett róka szemében égő örület, a felgyújtott könyvtár, egy deszkabódéra a szemükön át felszegezett tizenhárom aranyhal, amely jelzések egy démonikus, egyelőre még okát vesztett rombolásra hívják fel a

²⁰⁷ „...mert kihalt volt valahogy minden, mintha valahol ünnep lett volna, vagy baj”, i. m. 7. o.

²⁰⁸ „...hogy visszatérjen Kyotóba, a csodálatos városba, ahol most éppen baj volt valahol”, i. m. 143. o.

figyelmet. Ez az ok nem is fog feltárulni a regény szövetében, de a jelzések koncentrikus körei mégis tartalmaznak utalást a rombolás kézzelfogható eredetére. Az utalás pedig teljes szélességében a rendfőnök rezidenciájában fog megmutatkozni.

A rezidencia legbelső szobácskája, ahonnan az egész kolostor irányítása folyik, rendeltetésével ellentétes állapotban található. Saját bábeli káoszát ugyanis európai kacatok – televízió, whiskysüveg, telefon stb. – sokasága hordozza. Emellett a vetetlen ágyon egy könyv található, írója Sir Wilford Stanley Gilmore, címe: *A végtelen tévedés*. Ez a könyv – olvassa ki belőle Genji herceg unokája – azáltal, hogy felsorolja az összes arab számot, azáltal, hogy a legalpárabb szitoközönt zúdítja Georg Cantor, a végtelen létezését bizonyító „szerencsétlen platonista” fejére, tulajdonképpen nem vállalkozik másra, mint hogy bebizonyítsa a valóság véges mivoltát. Az én interpretációmban ez az a gondolat, ami ezen a helyen elviselhetetlennek mutatkozik, és talán magyarázza a regényben sehol meg nem mutatkozó, de a szétdúltság, a szétromboltság mögé könnyedén odaképzelt ámokfutást, a rendfőnök ámokfutását.

A regény feltárásában ez az a pont, ahol az előző regények interpretációját vezérlő fogalmak egy értelmes együttállásban megint megmutatkoznak. A szépség és a vég fogalmáról van szó, amelyek közelsége, hiába az előző három regény szorosra font értelmezői hálója, még mindig titokzatosan áll előttünk. Az előző regényekben is a vég és a végtelenség különböző értelmeivel találkozhattunk, ezek a különböző értelmeik uralkodtak el a regényvilágok fölött, és nem hagyták megmutatkozni a szépség tulajdonképpeni feltáró potenciálját. Ebben a regényben a két fogalom közelsége, sőt, egymásra utaltsága is sokkal egyértelműbbé válik, persze ha sikerül kibontani a regény gazdag szövetéből.

A irányadó kérdés a következő: a szépség és a kímélet térségében mitől válik rombolóvá Gilmore a valóság véges mivoltára vonatkozó gondolatmenete? Ezt a kérdést akkor tudjuk a legpontosabban megválaszolni, ha visszatérünk a Genji herceg unokája által keresett kert regényben elfoglalt helyzetéhez.

Kicsi és egyszerű volt a Genji herceg unokája által keresett kert, és szinte elrejtve húzódott meg a kolostor egyik jelentéktelen szegletében. Nyolc darab hinokiciprus és egy ezüstös mohaszőnyeg alkotta, de egy olyan egyszerűség alkotórészeiként, amely, hogy

idézzem a regényt: „*a szépség már sűrítetetlen koncentrációját jelentette*”.²⁰⁹ Egy olyan szépséget, amely a kert szemlélőjét a szótlanság állapotába kényszerítette. Hol és hogy lehet megragadni ezt a szépséget? Miért kell Genji herceg unokájának a valóság lehetőségétől előálló szédületében a kert mellett elmennie, ezáltal elismerve a kert láthatatlanságát? A válasz a következő. Talán látszódnak a kolostor valóságos tájképében a kert nyolc hinokiciprusa és az ezüstös mohaszőnyege. De mivel a szépségre jellemző koncentráció egy olyan erőn nyugszik, amely a látvány pillanatszerűségét – nem találok jobb szót erre – a végtelen mélységéből hívta elő, ez az erő nemcsak Genji herceg unokája számára, hanem a nyugati megismerési eszköztárral felvértezett megfigyelő számára is észlelhetetlennek bizonyul. Enélkül pedig maga a kert szépsége is, hiába a nyolc hinokiciprus és az ezüstös mohaszőnyeg láthatósága, az észlelhetetlenségbe süllyed vissza.

Krasznahorkai megpróbálkozik a végtelen mélységének a leírásával. Ebben a leírásban a természet mélységét fedezhetjük fel. Mert szó van ezekben a már-már a természettudomány pontosságával kacérkodó magyarázatokban a földkéreg közetének kialakulásáról, az anyag elrendezését irányító szimmetriatörvényről, a szilícium kiemelkedő jelentőségéről a föld anyagának kialakulásában, tehát mind olyan beláthatatlan folyamatokról, amelyeknek másik oldalán a kertet találhatjuk, a kert különösségét és szépségét. A kert talajának kialakulása mellett a hinokiciprusok és a mohaszőnyeg létrejöttét szintén az emberi képzeletet és tudást meghaladó folyamatok hordozzák. Mert azon kívül, hogy tévesen véletlennek nevezzük, hogyan lehet megmagyarázni a hinokiciprusok magvainak, a pollenszemeknek az útját a kolostor udvaráig, majd a születésben és a megnövekedésben való megkapaszkodásukat ezernyi veszély közepette? Ugyanez a kérdés vonatkozik a mohatakaró spóráira is, amelyek szintén egy légáramlat véletlenjére bízva érkeztek meg a kolostor kertjébe, ahhoz, hogy saját élettani törvényszerűségeiket követve létrehozassák az ezüstös mohatakarót, a nyolc hinokiciprus közvetlen környezetét alkotva meg. Folyamatokról beszélek, és természettudományos pontosságról, pedig világos, hogy ezek a folyamatok nem csak a vak természettörvények pályáit követik, hanem magának a szépségnek az előállítását hordozzák. E megtartó folyamatok révén a szépség a végtelennel érintkezik, és már

²⁰⁹ I. m. 120. o.

érthető is, hogy egy ilyen birodalomban mitől válik rombolóvá egy olyan gondolatmenet, amelyik a végtelen létezését vonja kétségbe. A rombolás nem csupán a kolostor területére terjed ki, hanem észlelhetetlenné teszi Genji herceg unokája számára magát a kertet is, s így megakadályozza az átlépést a valótlan és a valóság lehetfinom határán.

Itt már elhagyható a regény értelmező feltárása, hogy az eddigi belátásokra támaszkodva helyet adhasson annak az összefoglalásnak, amely egy rendbe foglalhatja a szépség beállításának idáig követett útvonatát. A következőkben megpróbálom érvényesíteni az idáig is mankóként szolgáló, a szépségre fókuszáló világfeltáró struktúrát. Értelmezésem ezen a ponton érte utol a disszertáció közepe tájékán felfejtett struktúrát, a kérdés az, ami a megtett út tétje is, hogy a leírt út alapján mélyebb értelem tulajdonítható-e azoknak a felismeréseknek, amelyek jelentését kezdetben még csak egy novellaszerű szöveg tartotta magában.

A *Kamovadász* című szöveg mint analógia kézenfekvően adódik. A novellához hasonlóan ebben a regényben is szétválasztható a tágabb létállapot, az ebből a létállapotból kiemelkedő kitüntetett létezőmód, és az erre a létezőmódra vonatkozni akaró megfigyelő pozíció. Ahogy a heterodiegetikus narrátor pozíciója is tetten érhető.

A tágabb létállapot az elvalótlanodás egyszerre iszonyatos és szépséges jegyeit hordozza magán. Leírásában egyszerre tapasztaljuk egy emelkedett realitással való találkozás élményét, ugyanakkor ennek a realitásnak a törékenységet, veszélyeztetettségét. Míg nem tudjuk magunk elé állítani a regény tágabb összefüggését, ezek a jellegzetességek inkább elmutatnak egymástól, de ahogy a világfeltáró struktúra többi elemével is megismerkedünk, a két vonatkozás ugyanannak a realitásnak két különböző oldalaként azonosítható be. Addig is párhuzamosan tapasztaljuk egy japán kolostor területén egyrészt az ember művészi artikulációjának egy magas szintű megvalósulását mély összhangban a természet lehetfinom megnyilvánulásaival, másrészt számtalan jelét annak, hogy ez a megvalósulás a rombolás iszonyatával érintkezik. Ahogy haladunk előre a regény kettős világában, egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy az a világ, aminek az egyszerűségében szépséges kert jelenti a középpontját, menthetetlenül veszélyben van. Továbbra is fenntartom, hogy erre a létszférára az elvalótlanodás jelzője ráilleszhető, erre figyelmeztet a regényben Genji herceg unokájának különös betegsége is, a valóság lehetősége miatt előálló szédülései,

rosszullétei. Ezek a rosszullétek mutatnak rá, hogy a valóság, vagy a valóság központja – zavaróak ezek a differenciák, de Krasznahorkai egyáltalán nem akarja megkönnyíteni a dolgunkat – valamilyen módon túl van ezen a létszférán, keresésre méltóan.

Az egészben az a különös, hogy nem is kellene beszélni elvalótlanodásról, hiszen a kert a kolostorban létezik, ennyiben központját és alapját képezi ennek a világnak. Hogy mégis már nem áll fenn ez az összefüggés, arról a regény mottója is tudósít. „*Senki nem látta kétszer*” – áll a könyv elején, figyelmeztetésként, hogy a könyvben az egyszeri észlelésre valami fontos van rábízva, olyasvalami, ami a pillanatszerű kontaktus nélkül menthetetlenül elveszhet.

Az egyértelmű, hogy amiben ennek a világnak a valóságossága áll, az maga a szépség. A szépséget hordozza a kert, aminek létezése tulajdonképpen be kellene hogy teljesítse a kolostor területén feltároló világ teljességét. A kérdés csak az: mindezt hogyan? Ezzel a kérdéssel hatoltunk a szépség kérdésének, és ezáltal a Krasznahorkai-életmű általunk feltárt dimenziójának a legmélyére. Támpontot kapunk a szövegtől, hiszen a regény a természet folyamatai által hordozott tágasság közegébe helyezi a szépség feltűnésmódját. Ez a viszony azonban könnyen bele tud süllyedni az érthetlenségbe, mivel hiába az irodalmi artikuláció kifinomultsága és felmutató ereje, a viszony jellege meghaladja a szokványos irodalmi, esztétikai, filozófiai kategóriákat. Az alábbiakban megpróbálom segítségül hívni az európai filozófia néhány exkluzív momentumát, hogy legalább körbejárjam, ami ebben a viszonyban megütköztető. Ehhez azonban még el kell időznünk a regénynek a szépség feltűnésmódját tartalmazó viszonylatainál.

A szépség ott válik ragyogóvá a kert leírásában, ahol a kert a természet tágasságával érintkezik. A zöld mohaszőnyeg belső fénylése és tündöklése²¹⁰ egyenes úton idézi meg a szépség ragyogásának „A szépség története” című fejezetben kibontott toposzát, ahogy azt a közvetítő erőt is, ami a megmutatkozás harcának formájában a szépség része. Aztán világossá válik, hogy ez a tündöklés és fénylés a „*mérhetetlen és láthatatlan*” föld alatti térrel van kapcsolatban, „*egy nem evilági állandóság oltalma alatt*”, ahol a földkéreg borzalmas, monumentális folyamatai zajlanak.²¹¹ Hasonló módon

²¹⁰ I. m. 120. o.

²¹¹ I. m. 122. o.

függ össze a szépség feltűnése a pollenszemek útvonalával, amelyek számára „*a világ ... a véletlen csatornáinak felfoghatatlanul bonyolult szerkezetű, kiszámíthatatlan útvesztője lett*”.²¹² Ezáltal pedig egy olyan üzenet áll elő a kertet alkotó elemek létezésében és történetében – zárja a sort Krasznahorkai –, aminek megértése nem az emberre van bízva. Az olvasó azonban nem torpanhat meg az embertelen feladat előtt. Ha mégis megtorpan, megtorpanását az akadály tényleges súlyának kell előidéznie.

Az akadály ténylegessége elsősorban a természet fogalmába oltva jelentkezik. Pontosabban ami korlátként előttünk áll, az a természet fogalmán kieszközölt filozófiai-természettudományos beszűkítés, aminek következtében a természet vagy a megismerő szubjektum megismeréstörvényei vagy a természettörvények által behatárolt realitásként, materiális kvalitások összességeként mutatkozik meg. Ez a behatárolás már Arisztotelész filozófiájában jelentkezik, aki a mítoszból a logoszba való átmenetet a preszokratikus filozófia kritikája formájában hajtotta végre.²¹³ Az eredmény a természet fogalmának desztillálása a természet mozgásának, mozgatottságának irányába, ahol már csak a mozgatottság okainak a feltárása a kérdés. Pedig a preszokratikus természetfogalom még tartalmazott olyan elemeket, amelyek, hiába a megfogalmazások töredékessége, a természetfogalom egy egészen más dimenzionáltságáról árulkodtak. „*Mint találomra odaöntött dolgok halmaza a legszebb, a kozmosz*” (B. 124), „*Beléphetsz, itt is istenek vannak*” (A. 9) – fogalmaz még Hérakleitosz, egy olyan tapasztalat részeként, amely után 2500 év múlva Heidegger próbált eredni. Heidegger megpróbál belegondolni a mi természetfogalmunk görög megfelelőjébe, a „phüszisz” szóba, kontrasztba állítva azt a latin „natura” szó jelentésével, amely elsősorban a születés jelentésköre felől teszi elgondolhatóvá a természet jelenségeit. „*Felnyíló-időző működés*” – ez Heidegger fordítása a görög phüszisz szóra,²¹⁴ egy olyan általánosság megfogalmazásaként, amely túlmutat a létezőn megtapasztalható feltárulás konkrét esetein (napfelkelte, növények növekedése stb.), mivel magának a létnek a feltárulásával esik egybe. Heidegger a felnyílást ön-magá-ból-ön-magá-ba-kiállásnak tekinti, amit nem csupán egy újabb nyelvi rejtvény kedvéért érdemes megidézni, hanem azért is, mert jól mutatja, miről van szó: egy

²¹² I. m. 129. o.

²¹³ Lásd ehhez Paul Richard Blum: *A természet mint személy. Adalékok a természet fogalmának történetéhez*. In: Magyar Filozófiai Szemle, 2001. 4.

²¹⁴ Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Matúra Kiadó, 1995. 9. o.

olyan megmutatkozásról, aminek következtében nem hagyjuk el a megmutatkozó dolgot, hanem arra kényszerülünk, hogy nála időzzünk el. Egy másik vetületben mintha ez lett volna a szépség körülhatárolásának egyik alkotóeleme. Ez a kapcsolódás igazolhatja a természet, a kozmosz, a világ szépségének antik tapasztalatát, egy olyan tapasztalatot, aminek közepében nem azért találja magát az ember, hogy uralma alá hajtja, s ezáltal beszűkítse a számára megmutatkozót, hanem azért, hogy elérje őt a felnyíló-időző működés.

Krasznahorkai szövegének rejtélyessége azonban nem fogható be teljességében a phüszisz szavára bízott összefüggéssel. A kert által hordozott megmutatkozás csodájához még odatartozik, hogy a kert olyan erők termináljának bizonyul, amelyek nem is jönnek elő a sötétből, hanem csak a kert szemlélése közben, a szemlélés eleveenségében adnak tudomást létezésükről. A kert ezen erők létezésének a súlyát gyűjti magába és ragyogtatja fel, ez nevezetük szépségnek a regény kontextusában. Hasonló összefüggésről van szó, mint ami a kolostor területének oltalmazó határoltságát létrehozta, négy tényező, a hegy, a tó, az utak és a folyó védelmező szorítását. A vonatkozásnak egy olyan összefüggéséről van szó, amit közelítő módon megint Heidegger gondolkodásából kiemelt meglátással lehet körülírni. Heidegger Hölderlin *Filozófiai töredékek* című írását idézve „érzékenyebb végtelen viszony”-nak nevezi a föld, az ég, az istenek és az ember általa keresett összetartozását.²¹⁵ Vég-telen viszony, azaz a Vég uralmától szabaduló viszony ez, a szépség felragyogásában összeszedődő viszonyhoz hasonlóan, aminek árnyalásához érdemes hosszabban idézni Heideggert:

„Vég-telen – azaz a végek és oldalak, a viszony vidékei nem elszigetelten, egyoldalúan magukért valóan állnak, hanem az egyoldalúságtól és végességtől elemelve, vég-telenül egymáshoz tartoznak a viszonyban, amely őket „áthatóan-átjárva” a maga közepében összetartja. ... Az itt elgondolandó vég-telent szakadék különíti el a pusztán végnélkülitől, ami egyformasága miatt semmilyen növekedést nem enged meg. Ezzel szemben föld és ég, Isten és ember „érzékenyebb viszonya” vég-telenebbé válhat. Mert a nem-egyoldalú tisztábban

²¹⁵ Martin Heidegger: *A hölderlini ég és föld*. In: Martin Heidegger: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1998. 171. o.

ragyoghat elő abból a bensőségességből, amelyben a négy megnevezett egymáshoz tart.”²¹⁶

A *dolog* című írásában,²¹⁷ ahol a dologszerűség megragadásának érdekében egy korszó körülírására vállalkozik, Heidegger ugyanennek a végtelenülő vonatkozás-gazdagságnak az árnyalását hajtja végre. Kiindulópontja elmutat a korszó eszközszerűségét egy fizikai és materiális koordinátarendszer között tettenérő figyelemtől, mivel a korszó befogadásra képes ürszerűségét az ajándékozásból, mint a korszót minden más edénytől megkülönböztető jellegzetességből próbálja megérteni. „Ajándékozni több, mint egyszerűen kiönteni”²¹⁸ – mondja, majd felgöngyölítve az ajándékozás finom vonatkozashálóját, a föld és az ég, az istenek és a halandók együttes jelenlétét kapcsolja a korszó dologszerűségéhez. „A korszó ajándékában a föld és az ég, az istenek és a halandók együtt vannak jelen”²¹⁹ – rögzíti. Ezáltal egy olyan vonatkozás áll elő, amelynek száalai a létezés legáltalánosabb vonásaivá válnak. Kérdés, hogy minek kell tekinteni Heidegger négyességét, hiszen sem reális, sem fogalmi státussal nem bírnak összetevői. Ferge Gábor transzcendentális dimenziókról beszél, a kifejezés filozófiai terheltségével. Ami azonban fontos – emeli ki szintén ő –: a négyesség egyike sincs egyoldalúan, ebben az értelemben pedig nincs végességük, végtelenül tartják egymást, és a végtelen viszonyból adódóan magát az egészet is.²²⁰

Hasonló útra lép John Sallis is *A kő* című könyvében,²²¹ amelyben a kő művészeti-esztétikai teherbírását próbálja meg kibontani. Sallis a hegycsúcs látványában tapasztalt összegyűlés leírása érdekében a hagyományos esztétikai kategóriák fogyatékosága miatt egy ősből beszéd használatát szorgalmazza. Empedoklész filozófiája azért hasznosítható számára, mert benne a létezés gyökereiről van szó. A tűz, a föld, a víz, a levegő mint négy gyökér alkotja minden dolog lételemét, ezek teszik lehetővé, hogy a természeti dolgok kialakuljanak, és részévé váljanak annak a

²¹⁶ I. m. 171. o.

²¹⁷ Martin Heidegger: *A dolog*. In. Martin Heidegger: *A dolog és A nyelv*. Sylvester János Könyvtár, Sárvár, 2000

²¹⁸ I. m. 24. o.

²¹⁹ I. m. 28. o.

²²⁰ Ferge Gábor: *Melléklet. Martin Heidegger, Költemények a gondolkodás tapasztalatából*. Societas Philosophica Classica, Budapest, 1995. Elsősorban 180–189. o.

²²¹ John Sallis: *A kő*. Kijárat Kiadó, 2005. Különösen az első fejezet.

nyitottságnak, melyet a gyökerek határolnak körül. A négy elem a természet gyökereinek tekinthető, de nem archéknak, őselveknek, mivel az arché a dolgok eredetét, kezdetét jelenti. A hegycsúcs leírásában ezek a gyökérzetek az összegyűlés formájában mutatkoznak meg, hasonlóan Heidegger végtelen viszonyához.

„*A dolog dolga pedig az – összegyűjteni mindazt, ami környékéből hozzátartozik*” – írja Heidegger, szintén *A dolog* című írásában.²²² Ez az észrevétel és a fentebb kibontott archaizáló összefüggésrendszerek kell hogy közelebb vigyenek bennünket a kert „dolgának”, ezáltal pedig a szépség megmutatkozásának a megértéséhez.

Létezésének törékenységét a kert a pillanatszerűségben teszi észlelhetővé. A pillanat mint az idő egyetlen valóságos egysége a létezés valóságosságával érintkezik, mint egyetlen pont, ahol valami a létezésbe jöhet át. Ahhoz, hogy a kert ennek a mozgásnak a helyévé tudjon válni, magában kell hogy tudja tartani a létezés hatalmas, észlelhetetlen folyamatainak valóságát, amit meg is tesz, azáltal, hogy fennállásának egyszerűségében, törékenységében, védtelenségében utalást tartalmaz ezekre a folyamatokra. A kert magához gyűjti ezeket a folyamatokat, de nem igazza le, hanem hagyja, hogy ezek a folyamatok részévé váljanak, benne mutakozzanak meg.

Hogyan tudja a törékeny magába tartani a végtelen erőt? Hogyan tudja az egyszerűség megidézni a végtelenül bonyolultat? Hogyan tudja a szükségszerű a véletlent befogni? Csakis azon a módon, ha megmutatkozásában a végtelennel érintkezik. Ott, ahol megtörténik a végek és az oldalak vég-telen egymáshoz-tartozása, ahol a kert nemcsak kert, hanem egy kozmikus gyűjtőlencséhez hasonlóan magához vonja a hozzá tartozó és csakis saját valóságában megmutatkozó folyamatokat, tehát ott, ahol a vég a vég-telen helyévé változik. Ebben a megmutatkozásban találhatunk rá a szépség helyére, ezért mondhatjuk szinte kinyilatkoztató módon: *a szépség helye a Végben van, a vég vég-telenségében.*

Ezzel a felismeréssel jött létre a szépség és a vég egy újabb konstellációja, amely az előző regények széttartó állapotaihoz képest ebben a szövegben az egymásra utaltság révén mutatkozik meg. Ezáltal úgy kerültünk távol az előző regények világképétől, hogy az elmozdulás megtartotta a korábbi elemeket. Az előző regények világképére a dolgok egyenrangúságából előálló vég fojtogató terhe nyomta rá a bélyegét, ahol a szépség csak

²²² I. m. 30. o.

az idiótaság zárt gömbjében tudott valóságként megmutatkozni. Az *északról hegy...* című regény ezzel szemben bizonyos értelemben a szépséget a világ részévé teszi, mindezt azáltal, hogy a végben felmutatja a végtelen lehetőségét. A végtelent, amiről Heidegger is azt mondta, nem az üres végnélküliséget jelenti, hanem az összetartozásban végtelenülőt. A kert, ahogy Heidegger korszója vagy Sallis hegycsúcsa, saját jelentőségét csak egy ősibb beszéd felől teszi észlelhetővé. Ez a beszéd a szépség nyelvét használja, egy olyan nyelvet, amely a megmutatkozóban észleli a megmutatkozás folyamatát, s ezért nem válik a pusztá látszás vagy a tiszta esztétizmus tapasztalatának foglyává. E fejezet elején arra tettem utalást, hogy a szépség révén, rajta keresztül, valami többletet tudhatunk meg a létezésről. Ez a többlet Krasznahorkai regényében az egészről szól, az ember zárt világán túli hatalmas tartományokról, ahol a minden és a semmi kiegyenlítődik. Szól még az ember alkotásában megnyilvánuló alázatról és tiszteletről, ahogy a művét létrehozó megfeszített és kifinomult figyelem holdudvarában helyet kap a már említett tágasság. S mivel helyet kap, ezért az alkotás, a mű részévé tud válni, kérdés, hogy számunkra észlelhetően-e.

Az előző regények világképe egy alapvető differencia köré szerveződött. Ez a differencia a szépséget saját hiányából megteremtő tekintet és a dolgok egyenrangúságával jellemezhető világegész között húzódik. Ebben a regényben a differencia áthelyeződik, mivel a szépséget megteremtő tekintet a végesség világának oldalára kerül, leválasztódva a szépség tartományáról. A regény terében mindez a kert észlelhetetlenségeként, a keresés kudarcaként jelentkezik, ugyanis a kertre jellemző végtelen átjárhatóság a pillanat természetéhez hasonlóan észlelhetetlennek és elérhetetlennek bizonyul. Különösen egy olyan világban, amely a végesség rendjének és hatalmának felismerése köré szerveződik, amely ennek a felismerésnek az iszonyatát fordítja át a rombolás szörnyűségévé. Ahogy egy pillanat magában tartja a valóság teljességét, ugyanúgy egy pillanat az, ami elválasztja Genji herceg unokáját, hogy rátaláljon a kertre. Két pillanat közötti távolság maga a végesség – bizonyította be Sir Wilford Stanley Gilmore a regényben; ahhoz, hogy létezessen a végtelen, két dolognak, két részecskének, két istennek, tehát két pillanatnak is egybe kellene esnie.²²³ Mivel nincs

²²³ I. m. 109. o.

egybeesés, találkozás sincs, ahogy a valótlanból a valóságba való átlépés is hiányzik. Ezért van baj Kyotóban, a csodálatos városban.

Mégis, a szöveg mintha kivonná magát a regény világképét megosztó differencia uralma alól. Az elbeszélő uralma beláthatóvá teszi a differencia mindkét oldalát, ezért láthatjuk egyszerre a szépséget és a szépségtől elválasztó távolságot. Zavaró lehetne ez az autoritás, ha a regény mottója nem figyelmeztetne, hogy tulajdonképpen mi a tétje ennek az együttes megmutatkozásnak. „Senki nem látta kétszer” – áll a mottóban, ami nem zárja ki, hogy az elrejtőt egyszer láthatta valaki. Ebbe az egyszeriségbe vezet be a regény, ami, mivel nem tud megisméltódni, el is veszik azonnal. Elsősorban a regény olvasója számára. Ugyanis ha megisméltódná, megteremtődhetne két különböző pillanat azonossága, miáltal a végtelen tapasztalata is létrejöhetne. A megisméltelhetlen tapasztalatát artikulálja ezáltal a szöveg, ezért nem válik a szépség dogmatikus leírásává. Még ott sem, ahol a szépségre vonatkozó kijelentések szinte kinyilatkoztató módon rávetülnek a jellemzett valóságra. Minden, ami feltárul a szövegben, részese lesz a szépség világfeltáró struktúrájának. Ez a struktúra nem engedi, hogy belefeledkezzünk a feltáruló valóság felkínálkozó, csábító értelmébe. Ennyiben Krasznahorkai, a korai szövegekhez hasonlóan, a szépség birodalma helyett ebben a regényében is elsősorban a hiány természetrajzát artikulálja. A szépség létezéséről, feltűnéséről elsősorban azért tudhatunk, mert *hiányzik*.

4. Egy Krasznahorkai-mondat

„Körülötte minden mozog, mintha egy világnyi messzeségből egyetlen egyszer, de az összes képtelen akadály ellenére mégis érkezett volna valami mélyárammal idáig a héraikleitoszi üzenet, / mert mozog, folyik, jön és elzuhog a víz, meg-meglendül a szél selyme, inganak a hegyek a hőségben, de mozog, remeg és vibrál a hőség is a tájban s a magas, szórt, füves bozótszigetek szálanként a folyómederben, minden egyes sekély hullám, ahogy átbukva lehull az alacsony medergát fölött, eme elviharzó hullám minden megragadhatatlan, tovafutó eleme, s ennek a tovafutó elemnek a felszínén megvillanó minden egyes fénycsillám, e kibukkanó s rögtön szerteomló felszín szavakkal megfoghatatlan, elszikrázó, szétpergő fénycsöppjei, a gomolygó felhők, az ideges, rezgő kék ég a magasban, a nap iszonyatos erővel koncentrált, mégis körberajzolhatatlan, az egész pillanatnyi teremtésre kiterjedő, őrjítón tiündöklő, vakító, sugárzó léte, a halak és békák és rovarok és az apró hüllők a folyóban, a part két külső párhuzamosán megépített, gőzölgő aszfalt kíméletlenül araszolató autói és autóbuszai az északi hármastól a harminckettesen át a harmincnyolcasig, majd a gyorsan hajtott kerékpárok a széles védőgátak alatt, a hol porba írt, hol kiépített ösvényeken a folyó mellett gyalogló férfiak és nők, még a víz átsuhanó tömege alá került, mesterségesen és aszimmetrikusan lerakott fékezőkövek is, mind-mind játssza vagy éli, hogy történik vele valami, hogy zajlik és száguld és halad és jár és süllyed és emelkedik és eltűnik és előbukkan, és fut, és folyik, és elzúg valamerre, / csak ő nem mozdul egyáltalán, az Ooshirosagi, ez a hatalmas, hófehér madár, ez a bárki által szabadon támadható, védtelenségét itt még csak nem is leplező vadász – / előredől, S-formába gyűrt nyakát s ezzel egy vonalban a fejét s hosszú, kemény csőrét most kinyújtja ebből az S-formából, és nekifeszíti az egészet, de egyúttal lefelé is szegezi őket, miközben a szárnyát, azt szorosan a testéhez tapasztja, vékony lábait a víz alatt egy-egy biztos ponton megtámasztja, szeméit az elfutó víz felszínére szegezi, a felszínre, / igen, miközben kristálytisztn látja persze, hogy mi van e felszín alatt a fénytörésben, odalent, bármily gyorsan jön, hogy ha jön, ha odakerül, ha lefut egy hal, egy béka, egy rovar vagy egy apró hüllő az érkező, a csobogó, az olykor kissé megtörő, s

ott azonnal felhabzó vízzel, s ő akkor egyetlen hajszálpontos és gyors mozdulatban a csőrével le fog csapni rá, s kiemel valamit, nem is lehet látni, pontosan mit, olyan villámgyorsan történik meg minden, látni nem, csak tudni, hogy egy hal az, egy amago, egy ayu, egy huna, egy kamotsuka, egy mugitsuku vagy egy unagi vagy valami más, / ezért állt meg ott a Kamo folyónak majdnem a közepén a sekély vízben, s áll ott egy nem a múlásával mérhető, de minden kétségen kívül határozottan létező, egy nem előre, egy nem hátra, hanem csak úgy egy gomolygón sehová sem haladó, felfoghatatlanul bonyolult hálóként kivetett időben, és mozdulatlanságának akkora erő ellenében kell megszületnie és fennmaradnia, amit csupán egyidejűségében volna helyes megragadni, hanem épp ez az, az egyidejű megragadás, ami megvalósíthatatlan, így hát elmondatlan marad, még az őt leírni óhajtó szavak együttese is magára hagyja, nem csupán a szavak külön-külön, pedig neki mégiscsak egyszerre, egyetlen pillanatra kell megtámasztania, s ezzel megakadályoznia mindenféle mozgást és egyes-egyedül, önmagában, az események örületének egy általános, zsibongó, nyüzsgő világának kellős közepén ott maradni ebben a kivetett pillanatban, hogy azután ez a pillanat mintegy rácsukódjon, s ezzel bezáruljon ez a pillanat, azaz hogy megállítsa saját hófehér testét a tomboló mozgás kellős közepén, hogy nekifeszítse saját moccanatlanságát a mindenhonnét rátörő rettenetes erőnek, / mert az majd csak jóval később jön, amikor ismét részt vesz ennek a tomboló mozgásnak a totális örületében, és majd mozdul ő is, egy villámgyors sújtásban, együtt a többivel, / most még csak a rázáruló pillanatnál tart, a vadászat kezdetén.”²²⁴ (A mondatba beékelte elválasztó közők jelöléseit általam vonódtak meg, az eredeti tipográfia nem tartalmazza.)

A szépség beállításának vázolója hiányosnak bizonyulna, ha nem térnék ki – irodalmi szövegekről lévén szó – arra a sajátosságra, amely hordozza magát a beállítódást: Krasznahorkai mondataira. Azokra a mondatokra, amelyekről a szövegszerkesztő nyelvhelyességi ellenőrző programja, miután bejelölte, a következő megjegyzést adja ki: „Ilyen hosszú mondatot nehéz elemezni. Ez talán nem is egy mondat”. A *Háború és háború* értelmezése kapcsán már beszéltem Krasznahorkai

²²⁴ Krasznahorkai László: *Kamovadász*. In. Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*. Magvető, Budapest, 2008.

különösen hosszú és sajátos mondatalkotásáról, a szöveg és a mondat hierarchiájának a felborításáról, a teljességről teljességre való előrehaladásról. Ezeket a gondolatokat próbálom az alábbiakban részletesebben kifejteni, és összefüggésbe hozni a szépség tematikájával.

A hosszú, többszörösen összetett mondatok jelenléte mindig is jellemezte Krasznahorkai prózáját. És mégis érezhető egyfajta eltolódás az életmű második felében, ahol a mondat sokkal erőteljesebben válik poétikai eszközzé, mint a korai regényekben. Ez már a *Háború és háború* című regénytől kezdve megfigyelhető, amelyben a mondat megszámozódik, miáltal képileg is önállósodik a szöveg testében, kiszakad belőle, ahhoz, hogy mintegy saját életet élve erőteljesebben vonja magára a figyelmet. Ez nem jelenti azt, hogy Krasznahorkai regényei mondatfüzérekre esnének szét. Ezt kikerülendő Krasznahorkai számos szövegszervező elvet használ, amelyek közül csak a legnyilvánvalóbb a mondatok határain átnyúló történetmag, de ilyen szervező elemnek tekinthető az elsősorban tematikus szinten megnyilvánuló, általam kiemelt és elemzett, a szépség beállítására vonatkozó világfeltáró struktúra is. De szövegszervező elveknek tekinthetők a *Háború és háború* című regényben még megmaradó, de *Az északról hegy...* című regényben már eltűnő fejezetek és fejezetcímek, a mottók haikuszerű mélységei,²²⁵ nem beszélve a korai regényekben alkalmazott metaliptikus struktúrákról. Gazdag prózai eszközkészlettel számolhatunk Krasznahorkai prózájának esetében, amelynek legszembevetőbb vonása mégis a mondatok kitüntetett szerepe a szöveg dominanciájához viszonyítva. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy választ adjak arra a kérdésre, hogyan is van megalkotva, hogyan működik egy Krasznahorkai-mondat.

Azért idéztem be a disszertációmba a már elemzett *Kamovadász* című novella első mondatát, hogy elemzésem vonatkozása világosan megmutatkozhasson. Nem egy grammatikai, mondattani elemzésre vállalkozom az alábbiakban, inkább azt vizsgálom, hogy a mondat jelentése milyen viszonyt tart fenn a mondatszerkezettel, a mondaton átvonuló gondolatritmus milyen szerveződést mutat, és az hogyan illeszthető be egy nagyobb szövegegységbe.

²²⁵A mottók mindegyik Krasznahorkai-regényben irányadó szerepet töltenek be az értelmezés számára. Azért beszélhetek velük kapcsolatban haikuszerű mélységről, mert a mottókra az jellemző, ami a haikura is, egy nagyon bonyolult vonatkozásrendszer töréspontjának villámszerű felerősítése és kitágítása.

A mondat figyelmes elolvasása után világosan látszik, hogy Krasznahorkai nem ott húzza meg a mondat határát, ahol azt általában meg szokták tenni, egy gondolati egység végénél, egy hangsúlyozandó elem határánál. Ez arra utalhat, hogy számára a mondat egy tágabb vonatkozás helyeként funkcionál, ahol a gondolatok egysége egy mélyebb struktúrába illeszkedik. Olvasatomban az általam elemzett mondat legkevesebb nyolc gondolati egységre szabdalható – ezt be is jelöltem a mondat testében –, amelyek határainál pont szerepelhetne, de mivel az nincs ott, elgondolkoztató, mi az, ami ezt a határmegvonást feleslegessé teszi. Ez pedig egy nagyobb egység kifejezésének a szándéka lehet, amiben mint szemek a hálóban belefoglalódnak az általam elkülönített egységek. Megérzésem szerint ha ezt a mondatot különálló mondatokra szabdalnánk, szétesne, nem tudna megvalósulni, amit Krasznahorkai az „egy mondat” jellegre akart bízni, vagyis a teljesség felidézésének szándéka.

A mondat szétszabdálása kisebb egységekre azt eredményezheti, hogy az olvasó egységről egységre haladna előre a felvázolandó szituációban, és ezáltal ami előtte megjelenik, kisebb egységek összeszerkesztettségeként mutatkozik meg. Ezzel pedig az összefüggések, az ok-okozati viszonyok, az alá- és fölérendelések helyeződnének előtérbe, a „világnak” egy olyan rendszere, megmutatkozása, ami valószínű, hogy alatta marad annak a komplexitásnak, amit Krasznahorkai ábrázolásra méltónak ítél. A pontnak ez a fajta eltüntetése nem megszabadulást jelent a pont behatároló képességétől, hiszen ezeknek a hosszú mondatoknak végül is pont kerül a végükre, de csakis akkor, amikor a Krasznahorkai-féle mondat kifutja magát, átmegy a kibontakozás folyamatán, végigjárja a kitérők, az ismétlések, a részletezések hálózatát. Ez a jellegzetesség azt is eredményezi, hogy a Krasznahorkai-mondat nem mellérendelések sorozata, nem a határtalan homogenitás világa, ami aztán kifulladás, felemésztődik a mondat végi pontban,²²⁶ hanem inkább egy zenei motívum kibontakozásához és lecsengéséhez hasonlítható, egy világos architektonika mentén felépülő, kiterjedő és befejeződő rendszerhez. Rendszerről beszélek, pedig a mondatba belefoglaltak hasonló módon oldódnak fel a mondat egészében, ahogyan a hangok is feloldódnak a dallamív kibontakozásában. A határok belső eltüntetéséről van szó, ami ezáltal végteleníti a mondat által kifejezetteket is. Mintha Krasznahorkai minden egyes mondatával az egész megragadására tenne

²²⁶ Megint utalok *Az ellenállás melankóliája* befejező sorára.

kísérletet, az egészbe markolna bele, hogy megragadja, majd a markolás eredményét eljuttatva a végpontjáig, szomorúan regisztrálná, hogy az eredmény mégsem ér fel az egészhez, így fogna bele a következő mondatba, majd a rákövetkezőbe, egészen addig, amíg a markolásokból mégis kikristályosodó elemek maguktól kérnék a befejezést. A ponthoz tehát minden esetben eljutunk, a kérdés az: hogyan?

Visszatérnék a kiemelt mondathoz, hogy rajta demonstráljam, amit fontosnak tartok. Ez a mondat világosan felmutatja, ami annyi Krasznahorkai-mondatnak a sajátja: egy ellentézés kibontakoztatását. Ebben a mondatban egy világállapot és az abból kiemelkedő létező közötti feszültség képezi meg a mondatot uraló ellentétezt. Azért válik fontossá ez az ellentézés, mert különben Krasznahorkai állóképszerű jelenetét a mozdulatlanság entrópiája fenyegetné, ezt ellensúlyozva az ellentézésnek az egész megragadására tett kísérletet kell hordoznia. Legyen bármennyire is hosszú egy Krasznahorkai-mondat, az egész körülírására nem vállalkozhat, az egész megidézését azonban megkísérelheti.

A minden-ség már kezdetben bejelentkezik a mondatba.²²⁷ Az neki is fog a részletezésének, leltározásának, egészen addig, míg ez a leltározás belefut egy olyan elembe, amely nem illeszhető be a dolgok sorozatába, mert nem azt végzi, ami különben a többi összes elemet jellemzi, a mozgást. A mozgás–mozdulatlanság tengely állítódik fel a mondaton belül, ami azért fontos, mert ha nem lehetne megakasztani a leltározást, az úgy futna szét a semmibe, hogy mindenképpen alatta maradna annak, aminek Egésként kell összegyűjtődnie. Ezt kikerülendő, a mondatnak úgy kell ráakadnia az Egész centrumára, hogy a centrum működése által mutassa fel, ami az Egészre leginkább jellemző.

A mondat nem feszíti szét az uraló ellentétet, a mozgás és a mozdulatlanság leíró részei ritmikusan fonódnak egybe, de mégis úgy, hogy a hangsúly a mozdulatlanságra kezd ráhelyeződni. Ezért azt is hihetnénk, hogy ezzel rátaláltunk a mozgás mozdulatlan lényegére, ami azonban a mondaton belül nem igazolható. Ugyanis ez az arisztotelészi metafizikai oppozíció távol áll Krasznahorkai világképétől, ami abból is kiderül, hogy a mozdulatlanság nem csupán a mozgásra vonatkozik, hanem mozgásra is készül. Mert már ez a mondat magában tartja, ami majd a novella rákövetkező mondataiban fog

²²⁷ „Körülötte minden mozog...” – kezdődik a mondat.

megmutatkozni, hogy Krasznahorkai nem a mozdulatlanságba próbálja befagyasztani az Egész lényegét, hanem mindent egyetlen mozdulatra mint a mozgás igazi lényegére próbál feltenni. Ez az egyetlen mozdulat azonban attól lesz a leglényegibb, ha általa maga a mozdulatlanság fog kimozdulni.

A metafizikai oppozíció mondaton belüli szétírása egy hatalmas lélegzetvétellel elkezdett, hosszú, víz alatti táv megtételéhez is hasonlítható. Ahol az első tempósabb karcsapásokat a levegő fogytával mind erőteljesebb és erőteljesebb karcsapások követik, ahhoz, hogy az utolsó szívós, kétségbeesett mozdulat után a felszínre kényszerüljünk bukni, újabb levegővételért. Ez a hangsúlyozás érződik Krasznahorkai mondataiban is. A mondattal egyből a mélybe kerülünk, ahol a tempósabb, terjeszkedőbb leírást egyszer csak a kimondás lényegibb, erőteljesebb szakasza váltja fel, ennek tetőzése után pedig a mondat lekerekedik, és keresve a lezárást, véget ér, de azon a módon, hogy a befejezésben egyszerre tükröződik az egész mondat tartalma, ahogy a rákövetkező mondat nyitánya is. Ezt a szerkesztettséget jól illusztrálja az elemzett mondatom, ahol a mondat vége, „a vadászat kezdetén” időző madár gondolata azon a módon kap különös jelentőséget, hogy visszatükrözi az egész mondat tartalmát, és megelőlegezi a rákövetkező mondatot, amely a vadászatról szól. Ezzel a lehetőséggel gyakran él Krasznahorkai, egyszerre megkettőzve, kihangsúlyozva, ami a mondatban előtárul, megteremtve ugyanakkor a rákövetkező mondatához való kapcsolódás lehetőségét, a szövegkoherenciát is. Persze nem mindig ugyanez a mondat íve Krasznahorkai prózájában, de az elmondható, hogy egy állapotból kiemelkedő pozíció körülírása általánosnak mondható, ahogy a mondatbefejezés hangsúlyozása is.

A Krasznahorkai-féle figyelem a rögzítendőt mintegy a világba belevetve észleli, a vonatkozások sokszor alpári láncolatában. A mondat táguló anyagában a részletezések és a kitérők tartanak „benne”, a Krasznahorkai-mondat előre hömpölyög, a részletezések, kiegészítések pedig megadják a mondat feszültségét és lendületét. A feszültséget a mondat nem a gyors jelenetváltással éri el, hanem az azonos csapáson való haladásban előálló szűkítéssel, koncentrálással, majd kiengedéssel. Így lesz a nem-történésből dráma. Hogy Krasznahorkait idézzem, mintha csupán egy dolog érdekelné: „*az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet*

belekarcolása *a képzeletbe...*²²⁸ A teljességgel kell érintkeznünk Krasznahorkai mondataiban, amelyek minden hosszúságuk ellenére mintha az egyetlen lényegi szó helyét foglalnék el, ennek a szónak az elérhetetlenségét cserélnék be a kimondás végtelenülő távolságára, a felmutatás küzdelmére. Az egyetlen szó elérhetetlensége egyenesen arányos a helyére kerülő mondat hosszúságával. „*Talán van egy cseppnyi esélyem: ha majd egyszer mindössze egyetlen szóra korlátozhatok mindent*”²²⁹ – villantja fel e paradoxon alóli megváltás esélyét Krasznahorkai. De míg ez a remény valóra válhat, csak a mondat kontingenciája áll a rendelkezésre. Az egyetlen szó helyére ezért kerül egyetlen kitüntetett létező, legyen az egy kézirat, egy kert, egy vadászó nagykovács, aminek saját feladata, lényegéből kibontakozó megmutatkozása által kell betetőznie azt, amiből kiemelkedik. Ennyiben a formailag elérhetetlen tartalmi szinten kínálja fel az elérhetőséget, ami azonban szintén megközelíthetetlennek bizonyul a szépség világfeltáró struktúrájának paradox tágasságában.

A *Kamovadász* című novella értelmezése során talán erőltetett módon létszövegnek, létprózának neveztem Krasznahorkai szövegét. Ez a megállapítás remélhetőleg jobban megalapozódott értelmezéseim menetében. Az általam értelmezett szövegekben előtárult Krasznahorkai szövegeinek az irodalmilag feltárható valóság iránti szenvedélye, ami egyszerre jelenti az emberileg feltárt valóság megragadását és annak megsejtését, hogy az a teljesség, aminek az ember, s így az általa feltárt valóság is a részét képezi, túl van ezen a valóságon. Nem véletlenül kerül a szépség kérdése ennek a feltáró mozgásnak a középpontjába, hiszen ami a szépségben előragyog, mindig a túliság visszfényét is magában tartja. Krasznahorkai prózájában együtt mutatkozik a szépség felidézésének a szándéka a mondatok sajátos megszerkesztettségével, egészen addig, hogy magának a mondatnak a felépítésében ismétlődik meg a szépség befoghatóságának architektúrája. A szépségben lévő túláradás szinte természetes módon kéri magának Krasznahorkai mondatait, mint azt a helyet, ahol tudomást szerezhethetünk a szépség által hordozott tágasságról. Krasznahorkait szólaltatom meg: „*Egy mise nyelve ez, azt hiszem.*”

²²⁸ Krasznahorkai László: *Háború és háború*. 164. o.

²²⁹ Nagy Gabriella: *Szelek, kövek, növények, kozmikus tér* – interjú Krasznahorkai Lászlóval. In: *Krasznahorkai-?beszélgetések*. 119. o.

*Olyan miséé, amelynek nincs se temploma, se egyháza, se katekizmusa, semmije nincs.
Még papja se, én nem vagyok az”.*²³⁰

²³⁰ Szepesi Dóra: *Minden iszonyatos állagmegőrzés*. Beszélgetés Krasznahorkai Lászlóval. In: Bárka 2009. február

Kivezetés

*„Valami csekély dolgok, amik
Mint a hó, elhangolták
A harangot, amit
Estebéd idején
Megkondítanak.”*

Hölderlin

Sok minden készíthet egy szöveget a befejezésre, a megállásra. Mégis egy szövegnek akkor a legnehezebb a véggel, a befejezettség kérdésével kapcsolatosan döntésre jutnia, ha magával a lezárhatatlansággal kell szembenéznie. Számos tényező közül kiemelnék egy párat, amelyek a befejezés megpecsételő, lezáró mozzanata helyett a kivezetés nyitottsága fele mozdították el disszertációm menetét. Hová reméltem nem el-, hanem kijuttatni, disszertációról lévén szó, professzionális, ezért olvasásra kényszerülő olvasóimat?

Az első tényező magából az életmű lezáratlanságából adódik. Azzal, hogy egy kortárs, folyamatosan alkotó szerző műveit választottam elemzéseim tárgyává, azt kockáztattam, ami meg is történt, hogy már a disszertáció írása során is olyan új művekkel kell szembesülnöm, amelyeket nem tudok feldolgozni a szövegem menetének felborítása nélkül, a végtelen továbbíródást, ezzel a tényleges befejezetlenséget kockáztatva. Sőt értelmezéseim Krasznahorkainak számos művét alig érintették, vagy egyenesen háttérben hagyták. Azt jelezni kell, hogy nem monografikus szándékkal írtam meg szövegemet, ebből kifolyólag nem is törekedtem a teljes átfogóságra. Maga a disszertáció műfaja is határt szab ilyen esetben, amely inkább a tézisszerűségnek, mintsem a monografikus látásmód eklekticizmusának ad helyet. Persze nemcsak írásműfaji szempontok vezérelték vizsgálódásomat, a kiindulópont inkább az a más értelmezők által is kiemelt világszerte egyöntetűség volt, amely végigvonul Krasznahorkai összes művén.²³¹ Ennek az egyöntetűségnek az értelmezési kényszere hozta létre értelmezési szempontomat, amely visszaható módon már kijelölte azt a pályát, amin végig haladtam.

²³¹ „Krasznahorkai olvasóját, gondolom én, mindenekelőtt a különféle, és igencsak eltérő időpontokban született írások világának homogenitása fogja meg” – állapítja meg Angyalosi Gergely. In: Angyalosi Gergely: *Egy metafizikus prózaíró*. I. m. 98. o.

Úgy gondolom, hogy kellőképpen meg tudom indokolni ennek a több irányból is megbontható útnak az irányultságát, elsősorban a hatás-ellenhatás törvényének a segítségével. Minden értelmezés rákényszerül a szűkítésre, szemelgetésre, a módszer, legyen az fenomenologikus, a szöveget jelentésbeli összefüggésekre egyszerűsíti, egyszerre igazolva és cáfolva azt a kényszerítő körülményt, amely létrehozta. Ez a szűkítés egyszerre képezi az értelmezés lehetőségét, de ugyanakkor az értelmezés korlátját is. Én mégis látok egy mércét, ami legitimálhatja az értelmezés szempontjának a kiválasztását, és magának az értelmezésnek a lefolytatását: hogyha az képes elindítani az újraolvasás folyamatát. Úgy kellene értelmezéseket végezni, hogy azok érdekeltté tehessék az olvasókat a művek újraolvasásában, hiszen ezek a művek elsősorban olvasásra készültek, és nem egy megszűrt, az értelmezésben kikristályosodó igazságban való részesedés kedvéért, amely magát az olvasást is kiiktathatná. Ezt sajnós – mondom ironikusan – maga az értelmezés nem tudja ténylegesen garantálni, de lépéseket tehet ebbe az irányba. Elsősorban azzal, hogy olyasmit mond el magukról a szövegekről, amelyek arra bírhatják az olvasót, hogy visszaforduljon az eredeti szöveghez, hogy meggyőződhesen, valóban úgy állnak-e a dolgok, ahogy az értelmező állítja.

Ebben az olvasási-értelmezési játéktérben akartam elhelyezni a szépség világfeltáró struktúráját mint szövegolvasási, szövegértelmezési szempontot. Úgy éreztem, azzal, hogy kibontom, s majd értelmezem ezt a struktúrát a szövegekkel kapcsolatosan, anélkül fogok valami lényegeset elárulni a művekről, hogy a végső igazság pecsétjével megakadályoznám és feleslegessé tenném az újraolvasást.

Kiindulópontnak elfogadtam, hogy Krasznahorkai regényeiben tényleg rám van bízva a világszerűség megértése, és nem egy irodalomelméleti probléma demonstrációját kell kihüvelyeznem a szövegek többszörösen megszűrt értelméből. Azonban ahhoz, hogy ennek a kiindulópontnak érvényt tudjak szerezni, vitába kellett bocsátkoznom először azzal a hanyatlástörténeti sémával, ami egy degradációs folyamat felől érzékelt Krasznahorkai életművének a továbbíródását, majd szembe kellett néznem a hanyatlástörténet sémája mögött meghúzódó irodalomelméleti előfeltevésekkel is. Ezután már élmény volt érzékelnem, hogy egy olyan területen állhatok, ahol beindítható a Krasznahorkai művei között létesülő párbeszéd, egy olyan keresésről, aminek világgképbeli implikációi az olvasót létezésében tehetik érdekeltté. Ez az érdekeltség

számomra a szépségnek egy olyan tapasztalatát körvonalazta, amiben a létezésnek növekedését, és nem ostoba, tehetetlen súlyát ismerhetjük fel. Mintha Krasznahorkai arra akarna rávezetni, hogy a szépség képezi meg azt az egyetlen viszonyt, ahol az ember szabadon, saját önkifejeződését tapasztalva kapcsolódhat a világ értelméhez. Krasznahorkai sokat viaskodott műveiben a létezés tehetetlen súlyával, végigjárva az apokalipszis mint a végességbe, a Végbe kényszerültség számos stációját, el egészen a szépség ragyogásának tapasztalatáig. És itt nem egy letudott küzdelemről van szó. Ha a szépség világfeltáró struktúrája valóban tetten érhető az általam elemzett szövegekben, ez figyelmeztetésnek is vehető: a szépség oldalára való odaállás magával vonja a szépségtől való elválasztottságunk tapasztalatát is. Ezt a „van és nincs” tapasztalatot pedig egyetlen szövegben, egyetlen mondatban nem lehet belefoglalni. Ahogy ez Krasznahorkainak sem sikerült, ugyanúgy én sem érhettem értelmezésem végére.

Heideggert idézem: *„Bármire is képes vagy képtelen a magyarázat, rá nézve mindig ez érvényes: ahhoz, hogy az, ami a költeményben tisztán költött, valamivel világosabban álljon itt, a magyarázó beszédnek önmagát és azt, amit megkísérel, minden egyes alkalommal össze kell törnie... Minden értelmezés utolsó, ám egyben legnehezebb lépése az, hogy magyarázatával eltűnjön a költemény tiszta itt-állása elől.”*²³²

Heidegger persze költeményekről beszél. Krasznahorkai pedig elsősorban regényeket írt, amelyek azonban saját metaforikus tartalmasságuk miatt, világképeik összetettségéből kifolyólag a költöttség jellemvonását egyértelműen magukon hordozzák. Azt lehet nem tudtam elérni, hogy Krasznahorkai regényei a maguk világosságában itt álljanak előttünk. De remélem, érzékeltettem: a polcon még ott vannak.

²³² Martin Heidegger: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. I. m. 8. o.

Bibliográfia

Krasznahorkai László:

1. *Az ellenállás melankóliája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2005.
2. *Az urgai fogoly*. Magvető Kiadó, Budapest, 2004.
3. *Csak a csillagos ég. A Li Tai-po és az utolsó ókori birodalom nyomában (reportage)*. In: Magyar Lettre Internazionale, 1998 tél.
4. *Háború és háború*. Magvető, Budapest, 1999.
5. *Kegyelmi viszonyok*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.
6. *Krasznahorkai beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003.
7. *Megjött Ézsaiás*. Magvető Kiadó, Budapest, 1997
8. *Megörülni a Paradicsomban*. In: 2000, 2001. július-augusztus.
9. *Sátántangó*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004.
10. *Seiobo járt odalent*. Magvető, Budapest, 2008.
11. *A Théseus-általános*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993.

12. Adela Yarbro-Collins: *Apocalypticism and New Testament Theology*. New England Region of the Society of Biblical Literature Newton, MA, 2005.
13. Andreas Huyssen: *Nostalgia for Ruins*. In: *Grey room 23*, Spring. MIT, Cambridge, 2006.
14. Andrei Pleșu: *Angyalok*. Koinónia, Kolozsvár, 2006.
15. Alexa Károly: *The Waste-Land – Magyarország, 1980-as évek, Krasznahorkai László epikája*. Új Symposium, 1990. március.
16. Angyalosi Gergely: *Egy metafizikus prózaíró*. in Angyalosi Gergely: *Romtalanítás*, Kijárat Kiadó, 2004.
17. Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*. In: Jelenkor, 1986. február.
18. Ballasa Péter: *Végül is: Lehet-e beszélni végről?*. In. Balassa Péter: *Majdnem és talán*, T-Twins Kiadó, 1994.

19. Bíró Béla: *Eszmélet és körkörösség*. Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2008.
20. Bombitz Attila: *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk – Magyar prózaszeminárium*. Kalligram, Pozsony, 2005
21. *Csipesszel a lángot*. szerk. Károlyi Csaba, Nappali Ház, 1994.
22. Csuhai István: *Hátra és előre* (Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához). In: *Korunk*, 1992.
23. Darvasi Ferenc: *Adalékok a Sátántangó világirodalmi szövegkörnyezetéhez*. Bárka 2006. március.
24. Dérczy Péter: *Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája*. in. *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, 2002.
25. Fehér M. István: „Az eszme érzéki ragyogása”: *esztétika, metafizika, hermeneutika (Gadamer és Hegel)*. In: *Parlando: Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére*, szerk. Bárdos Judit, Budapest, Atlantisz Kiadó. 2005.
26. *Fenomén és mű*. szerk. Bacsó Béla, Kijarat Kiadó. 2002.
27. Ferge Gábor: *Melléklet. Martin Heidegger, Költemények a gondolkodás tapasztalatából*. Societas Philosophica Classica, Budapest, 1995.
28. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981.
29. Friedrich Schiller: *Művészet és történetfilozófiai írások*. Atlantisz Kiadó, 2005.
30. Földényi F. László: *Az egész árnyéka*. In: *Jelenkor* 2006/5
31. Földényi F. László: *Egy beteljesedő jóslat*. In. *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, 2002.
32. Földényi F. László: *Melankólia*. Kalligram, Pozsony, 2003.
33. Gérard Genette: *Metalepszis*. Kalligram, Pozsony, 2006
34. Gerard Genette: *Narrative Discourse*. Cornell University Press, New York, 1980.
35. Gianni Vattimo: *A művészet alkonya vagy halála*. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* szerk. Bacsó Béla, Ikon Kiadó, Budapest. 1995
36. G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980.
37. Hannes Böhringer: *Romok a történelemtúli időben*. In: Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Budapest, BAE-Ballasi , 1995.

38. Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994
39. Hans-Georg Gadamer: *A vers parúziája*. in. Pannonhalmi szemle, 1995 III/4.
40. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
41. Hans Georg Gadamer: *Költői alkotás és interpretáció*. In: Hans Georg Gadamer: *Actualitatea frumosului*, Polirom, Bucuresti, 2000.
42. Hans-Georg Gadamer: *Szemlélet és szemléletesség*. in: *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó. 2002.
43. Hans Robert Jauß: *Levél Paul de Manhez*. In: *Olvásáselméletek* szerk. Dobos István. Kossuth Egyetem Kiadó. Debrecen, 2001.
44. Hans Robert Jauß: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó. Budapest, 1999.
45. Hárs Endre: *Apokasztászis. Krasznahorkai László: Sátántangó*. In: Hárs-Szilasi: *Lassú olvasás. Történetek és trópusok*. Ictus és JATE, Szeged 1996.
46. Immanuel Kant: *Az ítéleterő kritikája*. Ictus Kiadó, 1997.
47. Johannes Andereg: *Fikcionalitás és esztétikum*. In: *Fenomén és mű*. szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó. 2002.
48. Jacek Dobrowolski: *Az apokaliptikus próza mestere*. Jelenkor, 2008. év 51 évfolyam 4. szám
49. John Sallis: *A kő*. Kijárat Kiadó, 2006.
50. J.-P. Sartre: *Mi az irodalom?* Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
51. Jacques Derrida *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*. In: *Minden dolgok vége*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
52. Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*. In: Helikon, 1994/1–2.
53. Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Jelenkor, Pécs, 1995.
54. Katona Gergely: *Destrukció elméletben és gyakorlatban (Menippea és öntükrözés Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája című regényében)*. In: Protestáns szemle, 1998/1.
55. *Krasznahorkai olvasókönyv*. szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, 2002.
56. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története*. Argumentum, Budapest, 1994

57. Kulcsár Szabó Ernő: *Az új kritika dilemmái*. Balassi Kiadó, 1994.
58. Leona Toker: *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*. The University Press of Kentucky, Lexington 1993.
59. Martin Heidegger: *A dolog és a nyelv*. Sylvester János Könyvtár, Sárvár, 2000.
60. Márton Heidegger: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa Kiadó, 1988
61. Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Matúra Kiadó, 1995.
62. Martin Heidegger: „...költőien lakozik az ember...”. T-Twins Kiadó, Szeged, 1994.
63. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.
64. Martin Heidegger: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1998.
65. Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez*. Helikon kiadó, 1991.
66. Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai*. Kalligram, Pozsony, 2004
67. Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép művészet*. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* szerk. Bacsó Béla, Ikon Kiadó, Budapest. 1995.
68. Oskar Becker: *A szép esendősege és a művészet kalandja*. In: *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, 2002.
69. Palkó Gábor: *Hölgyválasz. Krasznahorkai László: Sátántangó*. Alföld, 1995.
70. Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei I*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor – JPTE. Pécs. 1996.
71. Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport Szeged, 1999.
72. Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*. In: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi Kiadó, 1991.
73. Paul de Man: *Esztétikai ideológia*. Janus/Osiris Kiadó. Budapest. 2000
74. Paul de Man: *Introduction*. In: Hans Robert Jauss: *Toward an Aesthetic of Reception*. Ford. Timothy Bahti. Harvester Press, 1982.
75. Paul de Man „retorikája”. Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat. Pompeji. Budapest, Szeged. 2004.

76. Paul Richard Blum: *A természet mint személy. Adalékok a természet fogalmának történetéhez*. In: Magyar Filozófiai Szemle, 2001. 4.
77. Paul Ricoeur: *A fiktív időtapasztalat*. In: *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. szerk. Szávai Dorottya, Kijárat Kiadó, 2007.
78. Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó. Budapest, 1999.
79. Platón: *Phaidrosz*. Matúra – Bölcsélet, 1994.
80. Radnóti Sándor: *Megalázottak és megszorítottak* (Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről). In: *Életünk*, 1985. augusztus.
81. Seymour Chatman: *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, 1978.
82. Soren Kierkegaard: *Vagy–vagy*. Osiris-Századvég, Budapest, 1994.
83. Szegedy-Maszák Mihály: *Az elbeszélő szövegek rétegei*. In: Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”, Korona Nova Kiadó, Budapest.
84. *Szent Biblia*. Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1990
85. Szilágyi Márton: *Kritikai berek*. Budapest. 1995.
86. Szirák Péter: *A példázat és a tanúságtétel retorikája*. In: Szirák Péter: *Folytonosság és változás*, Csokonai Kiadó, 1998.
87. Szirák Péter: *Látja az egész nincsen*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, 2002.
88. Thomka Beáta: *A pusztulás némasága és hangzavara*. In: *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.
89. Tzvetan Todorov: *Introduction to Poetics. Theory and History of Literature*, Volume 1. 1997.
90. Umberto Eco: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Európa, Budapest, 2002.
91. Vatanabe Jiro: *Fikció és igazság a művészetben*. In: „a semmi helye”. Athenaeum, II. Kötet, 1994. 3. füzet.
92. Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980

93. Walter Benjamin: *Goethe: Vonzások és választások*. In. Walter Benjamin: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.
94. Wayne C. Booth: *Retorica romanului*. Univers, București, 1976
95. William Ray: *Paul de Man: A dekonstrukció iróniája/az irónia dekonstrukciója*. In. *Paul de Man „retorikája”*, Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat. Pompeji. Budapest, Szeged. 2004
96. Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999.