

Doktori (PhD) értekezés

Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában

Balajthy Ágnes

Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
2018

Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudomány tudományágban

Írta: **Balajthy Ágnes**

okleveles magyar nyelv és irodalom szakos, illetve okleveles anglisztika szakos bölcsész

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája (Magyar és
összehasonlító irodalomtudományi program Magyar irodalom és kultúra alprogramja)
keretében

Témavezető:

Dr. Szirák Péter, az MTA doktora, tanszékvezető
egyetemi tanár

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 201.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 201.....

Én, Balajthy Ágnes teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Tartalom

I. Bevezetés.....	1
1. A műfajiság problémája.....	4
2. Utazás és utazási irodalom	13
3. Az irodalmi útirajz kialakulása.....	14
4. Turizmus és utazás.....	20
5. Hagyománytörés és hagyományfolytonosság – az utazási irodalom magyar kontextusa	28
II. Ízlés, fogyasztás és az utazás szenzációi (Nemes Nagy Ágnes útinaplóiról)	38
1. A kulturális turizmus mint próbatétel.....	39
2. Kelet és Nyugat; hiány és bőség.....	45
3. Amerika – a félelem határvidékén.....	51
III. „Állat formájú emberek, ember formájú állatok” – másság, idegenség, köztesség (Mészöly Miklós: <i>Pontos történetek útközben</i>)	61
1. A köztesség alakzatai és az utazó-identitás	63
2. Az eszményített utazás dekonstrukciója.....	65
3. Romszerűség és emlékezés.....	71
3. Dialógus, többnyelvűség, részvét	78
4. A félelem antropológiai mintázatai	85
5. Utazás és elmúlás.....	88
IV. Az utazási irodalom újraértett tradíciói (Esterházy Péter: <i>Hahn-Hahn grófnő pillantása</i>)	94
1. Bevezetés	94
2. Utazás és önreflexió.....	96
3. Útirajz és természetleírás.....	102
4. A látvány szétíródása.....	105

5. Utazó és turista	107
6. A szöveg mint gyűjtemény – klisék, toposzok, sztereotípiák.....	110
7. Archiválás és értékőrzés	124
V. A Kelet idegensége (Krasznahorkai László kínai útirajzai)	130
1. Bevezetés.....	130
2. Melankólia és tanúságtétel (<i>Az urgai fogoly</i>)	134
2. 1. A melankólia diskurzusa	134
2. 2. Kína idegensége – ábrázolási és megértési stratégiák.....	148
3. Párbeszéd, nevetés és a megértés határai (<i>Csak a csillagos ég</i>).....	173
4. Diskusszió, turizmus, kultúrkritika (<i>Rombolás és bánat az Ég alatt</i>)	186
4.1. Kultúrpeszimizmus és gyászretorika	186
4.2. Esztétikum és transzcendencia	192
4.3. A dialógus vakfoltjai	194
4. 4. A turizmus veszélyei	198
5. Összegzés	204
VI. Turizmus, munka, hangulat – az utazás értelemlehetőségei (Térey János: <i>Protokoll</i>)	206
1. Munka, „szabad” idő és a turizmus diskurzusa	208
2. Útra kelés és emlékezés.....	215
3. Térbeliség, atmoszféra, hangulat	221
VII. Zárzó.....	228
Bibliográfia.....	238

I. Bevezetés

„Ahová utaznunk kell. – Önmagunk közvetlen megfigyelése messze nem elég önmagunk megismeréséhez: szükségünk van történelemre, hiszen a múlt ezer hullámban áramlik tova bennünk; mi magunk pedig semmi nem vagyunk, csupán az, amit e tovaáramlásból pillanatról pillanatra érzékelünk [...] a történelem megértéséhez fel kell keresnünk a történelmi korszakok élő maradványait, [...] utaznunk kell, ahogy ősapánk, Hérodotosz utazott [...] Az utolsó háromszáz év teljes kulturális színességével és fénytöréseivel bizonyosan eleven még a mi tájainkon is: csak arra vár, hogy felfedezzük [...] Aki, hosszan gyakorolván magát az utazás eme művészetében, százszemű Argosszá vált, az végül is Ió-ját – úgy értem, egóját – fogja mindenhová elkísérni, és Egyiptomban és Görögországban, Bizáncban és Rómában, Franciaországban és Németországban, vándorló és letelepült népek között, a reneszánsz és a reformáció korában, otthon és idegenben, igen, az hegyen és völgyön, erdön és mezőn, vízben és levegőben ennek a létesülő és átváltozott egónak az úti-kalandjaira fog ismerni.”

(Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*¹)

Az utazásnarratíva fontos szereppel bír már a nagy kultúrák első, ránk hagyományozódott szövegeiben is. Az *Ószövetség*ben a pusztai vándorlás illetve a babiloni fogság történetével jön létre az utazás mint száműzetés toposza, a *Gilgames-eposz* főhősének az Alvilágig tartó vándorlása a spirituális, „belső” utazás szimbólumának tekinthető. A nyolc évi kalandos hajóutat megéneklő *Odüsszeia* említése ebben a kontextusban több mint magától értetődő; és talán nincs is szükség több példára ahhoz, hogy világossá váljék, miért helyezte a legfontosabb irodalmi archetípusok közé Northrop Frye az utazást. Univerzális természete ellenére azonban egy történelmi koronként eltérő változatokban létező kulturális praxisról van szó, melynek alakulásával párhuzamosan új és új minták szerint szerveződött irodalmi reprezentációja is – legyen szó a 4. századi zarándokasszony, Egeria szentföldi útjáról, melynek leírása a legelső mű, mely egy, az európai kontinens határain kívül megtett utazást örökített meg;² vagy az

¹ Az idézet a mű második, magyarra még le nem fordított kötetéből származik. „*Wohin man reisen muß.* – Die unmittelbare Selbstbeobachtung reicht lange nicht aus, um sich kennen zu lernen: wir brauchen Geschichte, denn die Vergangenheit strömt in hundert Wellen in uns fort; wir selber sind ja nichts als das, was wir in jedem Augenblick von diesem Fortströmen empfinden. [...] man reisen müsse, wie Altvater Herodot reiste [...] Es leben sehr wahrscheinlich die letzten drei Jahrhunderte in allen ihren Kulturfärbungen und -strahlenbrechungen auch in unsrer Nähe noch fort: sie wollen nur entdeckt werden. [...] Wer, nach langer Übung in dieser Kunst des Reisens, zum hundertäugigen Argos geworden ist, der wird seine *Jo* – ich meine sein *ego* – endlich überall hinbegleiten und in Ägypten und Griechenland, Byzanz und Rom, Frankreich und Deutschland, in der Zeit der wandernden oder der festsitzenden Völker, in Renaissance und Reformation, in Heimat und Fremde, ja in Meer, Wald, Pflanze und Gebirge die Reise-Abenteuer dieses werdenden und verwandelten *ego* wieder entdecken.” Friedrich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* = F. N., *Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1954, I, 823–824. [Berta Erzsébet fordítása.]

² Mary BAINE CAMPBELL, *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400–1600*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1988, 15.

Europica varietast jegyző Szepsi Csombor Márton peregrinációiról, Goethe itáliai tanulmányútjáról, vagy az Alpokat megmászó Wordsworth gyalogtúráiról. A mottóban szereplő, a 19. század végéről származó Nietzsche-mondatok már egy végletekig kimunkált és összetett utazásfogalmat kínálnak fel, melyben számos korábbi, a felvilágosodás és a romantika diskurzusából származó felvetés összegződik: a „felfedezőút” során nemcsak a tájakkal, de a rajtuk keresztül feltáruló múlttal való találkozás közegében zajlik le önmagunk mindig változó újraértése. Disszertációmban azt vizsgálom, hogy miként viszi színre az utazás „antropológiai konstans”-nak³ tekinthető tapasztalatát néhány, a 20. század második felében, illetve a 21. század elején született – Nemes Nagy Ágnes, Mészöly Miklós, Esterházy Péter, Krasznahorkai László és Térey János tollából származó – mű. Ezek a szövegek az úton lét különféle, politikai, történelmi, szociokulturális tényezők által meghatározott változatait – a kulturális turizmust, az államszocialista Kelet-Európában megtett kényszerű rokonlátogatásokat, a kortárs zarándokutatót, a hedonista poszturizmust vagy épp az imaginárius utazást – és ezeknek az utazói szubjektumra gyakorolt hatását mutatják fel. Mindeközben azzal a kérdéssel is szembesítenek, hogy a Nietzsche-szövegben szereplő „kaland” vagy a „felfedezés” fogalmainak használati értéke hogyan változik meg korunkban, amikor az idegen kultúrákról alkotott tudásunkat megalapozó, illetve az idegenség érzéki tapasztalatát meghatározó közvetítő közegek szerepe egyre mélyrehatóbbá, sokrétűbbé és kikerülhetlenebbé válik.

Mielőtt rátérnék annak részletesebb megindoklására, hogy miért ezekre a művekre esett a választásom, és ezek milyen magyar irodalmi hagyományba illeszkednek, a dolgozat bevezető fejezetében röviden áttekintem az utazási irodalom történeti, műfaji, mediális kontextusait, elsősorban világirodalmi példákat felvonultatva. A korábbi történeti periódusokat érintő látszólagos kitérőt azért tartottam különösen fontosnak, mert habár a disszertációban 1945 után keletkezett szövegekre koncentrálok, elemzésük során – a hagyományfolytonosság lehetőségeit vizsgálva – számos alkalommal visszautalok majd a romantika utazáskultuszára, vagy épp az utazói szerepmódellem premodern változataira. E fejezetben rámutatok e terület kutatásának legfontosabb dilemmáira és meghatározó kérdésirányaira is – hiszen ezek a dilemmák, esetleges módszertani problémák a saját szövegértelmezéseimben is minduntalan visszaköszönnek majd.

Habár az európai kultúrák között minden bizonnyal a brit az, amelyben az utazás, illetve az útleírás tradíciója a leginkább folytonosnak tűnik, sőt a kollektív emlékezetben is számottevő szerepet játszik, a „travel writing studies” az angolszász tudományos közegben is csak a

³ SZIRÁK Péter, *Ki említi megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Bp., Ráció, 2016, 7.

nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján intézményesült. Nyilván nem véletlen, hogy ezen a viszonylag friss kultúratudományos részdiszciplínán belül a kezdetektől erős az az irányzat, mely a posztkolonialista kritika⁴ és a gender studies szempontjait felhasználva fordul oda olyan művekhez, mint az Afrikát és Indiát megjáró viktoriánus utazók beszámolóí, hogy kimutassák rajtuk a gyarmatosító ideológia diszkurzív mintázatait. Ahogy azt azonban a *The Cambridge Companion to Travel Writing*ot szerkesztő Tim Youngs kiemeli, a travel writing studies mindig is egyfajta sajátos rugalmasság és nyitottság jellemezte, mely teret engedett az ideológiakritikai olvasatok mellett más típusú – így például a kifejezetten dekonstrukciós olvasási retorikát alkalmazó – megközelítésmódoknak is.⁵ Az angol-amerikai kutatási irányokat izgalmasan egészítették ki azok a német nyelvterületen a nyolcvanas években megélénkülő vizsgálódások, melyek az interkulturális kommunikáció kérdéskörével, az idegenség hermeneutikai, illetve fenomenológiai értelmezési kereteivel foglalkoztak. Interdiszciplináris jellegéből adódóan az utazási irodalom kutatása sokat profitál a történettudomány, a tourism studies, a kulturális antropológia és az etnográfia eredményeiből is. Utóbbinak remek, a maga nemében egyedülálló példáját nyújtja Claude Lévi-Strauss *Szomorú trópusok* című műve, mely az 1930-as évek Brazíliájának kihalás szélén álló törzsi kultúráit igyekezett rekonstruálni, és ma az európai utazási irodalom egyik klasszikusának számít – miközben egy, az utazás-narratívák apóriáit feltáró metaszöveggént is olvasható. Fontos megemlíteni ezen a ponton azt is, hogy a travel writing studies erősen támaszkodik a térbeli fordulat olyan szerzőinek munkásságára is, mint Foucault, Augé és de Certeau, akik a heterotópia, a nem-hely, vagy épp a térbeli gyakorlatok fogalmának megalkotásával termékenyen hozzájárultak ahhoz, hogy térbeliség, szubjektum és identitás összefüggései új fénytörésbe kerüljenek. Üssünk fel azonban bármilyen idevágó szakkönyvet, monográfiát, a módszertani apparátus kijelölését mintha mindig megelőzné a konkrét vizsgálati terület mibenlétének tisztázása – azaz újra és újra felvetődik az a kérdés, hogy mit is jelent pontosan az, hogy „utazási irodalom”. Nem túl pontatlan, elnagyolt-e tehát ez a megnevezés? Kimerül-e az ide illeszkedő szövegek sora az útleírásokban, útirajzokban? (És vajon ezek egyenértékű, vagy csupán rokon értelmű fogalmak?) Egy műfajt, esetleg egy műfajcsoportot veszünk górcső alá, vagy az idesorolt szöveget voltaképp csak egy közös tematikus szál kapcsolja össze? Ha ide tartozik Tamási Áron *Bajszerző nagyvilága*, vajon ugyanitt tárgyalhatjuk az *Ábel Amerikámban* is? Amennyiben a

⁴ Lásd például: Mary Louis PRATT *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* London, New York, Routledge, 1992.

⁵ *Introduction = Travel Writing (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*, szerk. Tim YOUNGS, Charles FORSDICK, London, New York, Routledge, 2012, I, 12.

műfajok a mindenkori befogadó számára „elvárási horizontként” funkcionálnak, hogyan tudnák összefoglalni az utazási irodalmat érintő elvárásokat, olvasási konvenciókat? A válaszadást az is nehezíti, hogy az európai nyelvekben rendelkezésünkre álló különféle terminusok és azok használati értéke nem teljesen fedik egymást.

1. A műfajiség problémája

A különféle utazásszövegek irodalomtörténeti vonatkozásaira elsősorban irodalomtudományos értelmezési keretben fókuszáló kutatók többféle stratégiát felmutatva küzdenek meg a műfajiség problémájával, melyek szorosán összefüggnek a „műfaj” fogalmának általuk használatba vett definíciójával is. Mary B. Campbell, a premodern utazásszövegek egyik legkiválóbb szakértője egy „más műfajokból megképződő műfaj”⁶ emleget, Jan Borm „hibrid”, illetve „kevert”⁷ műfajiságról beszél az útleírásokkal kapcsolatban: hiszen olyan, elsősorban autobiografikus szövegtípusok kódjai hatják át ezeket a műveket, mint a napló, az emlékirat vagy az önéletrajz. Az életrajziság diszkurzív jegyei azonban természetesen változó alakzatokba rendeződnek: míg William Dampier 1697-es, hatalmas szenzációt okozó *New Voyage Round the World*jének auktoriális elbeszélője objektív, tudományos pontosságra törekvő krónikásként pozicionálja magát, aki hajón töltött éveinek többnyire csak külső, általános jelentőséggel bíró eseményeit – így például az ausztrál bennszülöttek és a brit felfedezők első találkozását – ismerteti, addig Mary Shelley levélformában írott 1844-es útirajza már a „belső utazás” romantikus toposzát hozzá játékbá. A *Rambles in Germany and Italy* én-elbeszélője, aki a Percy Shelley-vel közösen felkeresett itáliai helyszínekhez zarándokol el újra, a lelkiállapotára tett reflexiók, illetve a szimbolizációs karakterrel bíró természetleíró passzusok révén utazását egyfajta megnyugvásban végződő gyászfolyamatként jeleníti meg. Továbbá, ahogy azt sokán hangsúlyozzák, a 18. században már rendkívüli népszerűségnek örvendő úti beszámolók szignifikánsan hozzájárultak a modern regény kialakulásához: Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-jének egyszerűsége, és ezáltal a valóságosság illúziójának felkeltésére törekvő prózanyelve a valóság-hű elbeszélés épp Dampier⁸ által kidolgozott retorikai eszköztárát vette használatba, de azt sem nehéz belátni, hogy a Bildungsromanban miért válik fontossá az utazás mint cselekményelem és mint a tanulás,

⁶ CAMPBELL, *i.m.*, 6.

⁷ Jan BORM, *Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology = Perspectives on Travel Writing*, szerk. Glenn HOOPER, Tim YOUNGS, Aldershot, Ashgate, 2004, 13–26, 17.

⁸ Carl THOMPSON, *Travel Writing*, London, New York, Routledge, 2011, 79.

nevelődés, ismeretszerzés metaforája. Ezt a folyamatot tárja fel többek között Percy G. Adams, aki viszont arra a következtetésre jut, hogy ennyire heterogén, széttartó eredetű, keletkezési idejű és funkciójú szövegek esetén már nincs létjogosultsága a műfaji kategória alkalmazásának.⁹ Casey Blanton azáltal oldja meg a heterogenitás problémáját, hogy amellel érvel: a „modern”, „valódi” útirajz [travel book] a 18. század végén lép színre önálló műfajként¹⁰ – mégpedig egy igen komplex, kevert eredetű műfajként, mely szerteágazó hagyományokkal rendelkezik. Hasonló következtetésre jut Paul Fussel, és az ő téziseit árnyaló-pontosító Carl Thompson is – eszerint a „modern” vagy „irodalmi” útirajz [„modern or literary travel book”¹¹] olyan, kifejezetten egyes szám első személyű, többnyire retrospektív elbeszélés, mely az elbeszélői szubjektum és az alteritás különböző megnyilvánulásainak – idegen országok, szokások, emberek – találkozását viszi színre. Mindebből adódik az is, hogy a modern értelemben vett szépirodalom (és a modern szubjektumfelfogás) kibontakozása előtti időszakra, a peregrinusi beszámolók, zarándoklatelbeszélések, uralkodóknak írott levelek, hajónaplók tarka kevercsére nem szerencsés visszavetíteni ezeket a 18-19. század fordulóján kikristályosodó műfaji elvárásokat.

A legnagyobb precízióra törekvő taxonomikus megoldási javaslat talán Jan Bormé, aki egy tágabb és egy szűkebb kategória bevezetését javasolja. Eszerint érdemes különbséget tenni az utazási irodalom (travel writing, travel literature, Reiseliteratur, le littérature de voyage) és az útirajz (travel book, travelogue, Reisebuch, Reisebericht, récit de voyage)¹² között. Míg az előbbi elnevezések egy tematikus csoportot takarnak, mely számos műfaj kódjai szerint szerveződő szövegeket foglal magába, az utóbbiak egy ezen belül elkülönülő, önálló, habár kifejezetten képlékeny határokkal rendelkező műfajt jelölnek, melyet a szerző egy olyan, döntően nem fikciós, egyes szám első személyben írott elbeszélésként definiál, melynek olvasója előfeltételezi, hogy a szerző, a narrátor és a főszereplő, azaz az utazó egy és ugyanazon személy. (Sajnos a „travel book”, illetve „Reisebuch” szavak literális fordítása magyarul az „útikönyv” lehetne, amely esetünkben kifejezetten félrevezető. Valószínűleg az útirajz, illetve az útleírás kifejezések állnak legközelebb az eredeti angol, illetve német jelentéshez, míg az „utazási regény” olyan, a fikciólétesítés irányába hangsúlyozottabban elmozduló szövegeket takarhat, mint amilyenek például Krasznahorkai László *Az urgai fogoly* vagy a *Rombolás és Bánat az Ég alatt* című, a későbbiekben általam is elemzett művei.) Habár Borm a non-

⁹ Lásd: Percy G. ADAMS, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983.

¹⁰ Casey BLANTON, *Travel Writing: The Self and the World*, London, New York, Routledge, 2002, 4.

¹¹ THOMPSON, *i.m.*, 17.

¹² BORM, 17 – 19.

fikcionalitást nem a szövegek inherens részeként gondolja el, hanem – Jausra hivatkozva – a befogadó előzetes várakozásaihoz kapcsolja, fikció és tényirodalom szétválasztása meglehetősen problematikusnak mutatkozik az érvelésében; hasonló akadályokba ütközik David Chirico is, aki Lejeune életrajzi paktum-elméletéből¹³ indul ki az utazásselbeszélés [travel narrative] saját, az eddigiekre meglehetősen emlékeztető definíciójának¹⁴ megalkotásakor. Egyébként igen izgalmas, *Reise-Schreiben* című esszéjében Charles Grivel is ragaszkodik annak leszögezéséhez, hogy „az úti beszámoló [Reisebericht] nem fikciós műfaj. A tárgy, amelyre vonatkozik, konkrét, élesen kirajzolódik.”¹⁵ Habár a tényszerűsége, valóságosságára, visszaigazolhatóságára, hitelességre vonatkozó elvárások végigkísérik az utazási irodalom történetét, ugyanez elmondható a tény és fikció szétválaszthatatlanságát érintő episztemológiai dilemmákról is. Ahogy Esterházy utazójának táviratozza Megbízója a *Hahn-Hahn grófnő pillantásában*: „AZ UTAZÁS HAZUGSÁG!”¹⁶

Hogy miért áll ez a kortárs irodalomtudományosság bizonyos horizontjaiból eredendően megválaszolhatatlannak, sőt tét nélkülinek tűnő kérdés az utazásszövegek műfajiságát vizsgáló (meta)diskurzus középpontjában, ahhoz érdemes közelebbről megnéznünk a modern útirajz előtörténetét. A középkori utazási beszámolók hitelét elsősorban a nagy tekintéllyel bíró klasszikus auktorok (Hérodotosz, Plinius, Plutarkhosz) implicit vagy explicit idézése, az idegenség már meglévő – katalógusok, szólások, toposzok, vándortörténetek formájában terjedő – reprezentációs mintázataihoz való csatlakozás alapozta meg. A korszak leghíresebb útleírása a 14. századi *The Travels of Sir John Mandeville* volt, Leonardo da Vinci könyvtárának egyetlen utazás témájú darabja, melyet nemcsak Kolumbusz, de még Erzsébet királynő híres tengerésze, a Kanada partjait az 1570-es években meghódító Martin Frobisher is használt.¹⁷ Ahogy N. Kovács Tímea állapítja meg, Sir John Mandeville „szerzői autoritása [...] az

¹³ David CHIRICO, *The Travel Narrative as a (Literary) Genre = Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, szerk. Wendy BRACEWELL, Alex DRACE-FRANCIS, Budapest, New York, Central European University Press, 2008, 27–60.

¹⁴ „Nem fikciós, egyes szám első személyű, prózában írott elbeszélés, mely egy személy utazásait és az általa felkeresett helyeket írja le; ezek sorrendjét, a cselekmény szerveződését a narrátor utazása határozza meg.” [Non-fictional first-person prose narrative describing a person’s travel(s) and the spaces passed through or visited, which is ordered in accordance with, and whose plot is determined by, the order of the narrator’s act of travelling. *Uo.*, 39. – saját ford.] Ez a definíció több tekintetben is erősen leszűkített; már a prózaforma kritériuma sem tűnik fenntarthatónak, hiszen Auden és MacNeice *Letters from Iceland* (1937) című, a *light verse* legjobb hagyományait folytató, humoros útirajza például hol versben, hol prózában íródott.

¹⁵ Charles GRIVEL, *Reise-Schreiben = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, 615 – 634, 631.

¹⁶ ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán*, Bp., Magvető, 1991, 47.

¹⁷ Chris ROJEK, *Indexing, Dragging, and the Social Construction of Tourist Sights = Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, szerk. Chris ROJEK, John URRY, London, New York, Routledge, 1997, 52 –72, 52.

idegenség korabeli ikonográfiájának narratív kisajátításán alapult”.¹⁸ Ma már tudjuk, hogy az állítólagos visszaemlékezéseit tartalmazó fiktív szöveg tulajdonképpen a korban fellelhető források rendkívül ügyes kompilációja volt, és épp ezért válhatott a valójában csak a papíron létező, Kairót, Indiát és az Ördögök Völgyét megjárt lovag története évszázadokig fontos és respektált hivatkozási ponttá. Ismeretes az az akár ironikusnak is tekinthető összefüggés, hogy ezzel szemben Marco Polo beszámolójának (amelytől egyébként a *Mandeville...* valódi szerzője is sokat kölcsönzött) elterjedt címe-gúnyneve, az *Il milione* a benne előadott hazugságok számára utalt. A legenda szerint ez a vád a halálos ágyig elkísérte a kalandos sorsú olasz kereskedőt, habár a történészek szerint ő valóban eljutott a Távols-Keletre, és leírásainak alapvető hitelességét a legfrissebb kutatások igazolják.¹⁹ Marco Polo problémája abban rejlett, hogy Kína ábrázolásakor (szemben Mandeville Szentföldjével, Indiájával, Egyiptomával) nem támaszkodhatott annak már meglévő, előzetesen adott, a befogadók számára is jól ismert sémáira – ezért a „képi tradíciónak ellenszegülve fogalmazta meg útleírását”,²⁰ ezzel a korabeli olvasóközönség értetlenségét, sőt derűtségét kiváltva. Később, a kora újkor földrajzi felfedezéseinek írásos dokumentumai egy újfajta hitelességfogalmat vezettek be, melynek középpontjában már nem a kanonizált, közvetett ismeretek affirmációja, hanem az autopszia jelensége állt – azaz az utazó immár az Újvilág különös, meghökkentő csodáinak *közvetlen szemtanújaként* pozicionálta magát; az általa leírtak igazát az a tény szavatolta, hogy személyesen szerzett róluk bizonyosságot. (Ahogy azt viszont épp Mandeville recepciója bizonyítja, az idegenség toposzainak középkori hagyománya csak lassanként kopott ki az európai közös tudásból. Kolumbusz a Bartolomé de Las Casas által gondozott-szerkesztett naplójában még arról ír, hogy a tengeren habléányokat látott, a tainó indiánok pedig állítólag egyetlen szemüket a homlokukon viselő, félelmetes szigetlakókról és kannibálokról számoltak be neki – azaz Plinius *Naturalis Historiájának* hatása itt még jócskán tetten érhető.) Judith Adler remek tanulmányából kiderül, hogy a látás képessége nem mindig játszott ilyen meghatározó szerepet az utazó számára felkínált szerepmódel(ek)ben: a reneszánsz utazásművészet középpontjában sokkal inkább a társalgás, a műveltséget és az illetudást egyaránt csiszoló eszmecsere állt. Ezt a megállapítást többek között egy Justus Lipsius-idézettel támasztja alá, mely a tanulás két legfontosabb érzékszervének a fület és a szemet nevezi, ám az

¹⁸ N. KOVÁCS Tímea, *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfikák*, Lettre, 2003 / Nyár, http://epa.oszk.hu/00000/00012/00033/n_kovacs.htm [Letöltés ideje: 2017. február 2.]

¹⁹ Lásd pl.: Hans Ulrich VOGEL, *Marco Polo Was in China: New Evidence from Currencies, Salts and Revenues*, Leiden, Brill, 2012.

²⁰ N. KOVÁCS, *i.m.*

utóbbihoz még kizárólag az olvasni tudást társítja.²¹A modern természettudományos gondolkodás térnyerése, ezen belül is a megfigyelés elsődlegességét és az induktív ismeretszerzés fontosságát hangsúlyozó Francis Bacon és John Locke empirizmusának hatása, valamint az újonnan felfedezett földterületek leírása iránt támasztott pragmatikus, gazdaságpolitikai természetű igények ébredése viszont egy új, elsősorban már a vizuális kód szerint szerveződő utazásdiskurzus kialakulását hozta magával. A 18. századi Angliában ennek az átrendeződésnek fontos irányítója volt a Royal Society (Királyi Természettudományos Társaság), mely egy egész konkrét módszertani protokollt dolgozott ki az utazók számára, megszabva, hogy milyen típusú információkat, milyen módszerekkel, és milyen nyelvi regisztert használva kell rögzíteniük. (Fontos elvárás volt például, hogy az utazónak folyamatosan naplót kellett vezetnie,²² lehetőleg még a helyszínen feljegyezve a legfontosabbakat az éppen megtekintett tárgyokról, természeti jelenségekről – ezáltal garantálva azt, hogy később, a szöveg végső formába öltésekor ne csalja meg memóriája. A már többször említett Dampier-mű a naplóforma megőrzése révén kifejezetten az események közvetlen, egyidejű elbeszélésének illúzióját teremti meg.) Az újszerű metodológia nemcsak a szűkebb értelemben vett tudós utazók tevékenységére volt kihatással, de magára az európai társadalmi elit utazási szokásaira is – a Grand Tourra induló arisztokrata ifjakat instruáló kézikönyvek szintén a közvetlen megfigyelésre, a helyi flórát, faunát, és kulturális jelenségeket érintő, „hasznos” információk gyűjtésére helyezték a hangsúlyt. Ebben a környezetben jött tehát létre a tudományos jellegű, objektivitásra törekvő, konkrét, mérhető adatokat tartalmazó, az auktoriális elbeszélő saját tapasztalatait rögzítő útleírás, mely egyfajta „naiv empirizmust” feltételező hitelességélményt kínált.²³ Ezáltal új kontúrokat nyert az az olvasói elvárás is, miszerint az „[a]z útleírás egyfajta tanú, mely általában az igazságot célozza meg.”²⁴ Ahogy azonban arra Derrida rámutat, a tanúságtétel aktusával mindig együtt jár a hamis (akár szándékolt, akár akaratlan) tanúzás kockázata,²⁵ hiszen a szemtanú felelőtlenségét az biztosítja, hogy a szóban forgó dologról csak ő, és senki más nem tud számot adni. Jól megvilágítja ezt a paradoxont, hogy a 17-18. században, párhuzamosan az útleírásokhoz kapcsolt, új típusú szerzői autoritás képzetének megszilárdulásával, felerősödik a köztudatban az utazás és a hazugság közötti asszociáció is: a messze földről visszatért hajósok lódításain

²¹ Judith ADLER, *Origins of Sightseeing*, *Annals of Tourism Research*, 1989/1, 7–29, 10.

²² Carl THOMPSON, *Travel Writing*, *i.m.*, 75.

²³ *Uo.*, 78.

²⁴ CAMPBELL, *i.m.*, 2–3.

²⁵ Jacques DERRIDA, *Poetics and Politics of Witnessing = Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, New York, Fordham University Press, 2005, 65–96, 77.

tréfálkozó szólások igencsak elterjedté váltak az angol nyelvben. (A magyar kultúrában a kalandjait felnagyító „hazug utazó” Hány János alakjában testesül meg.) Ez a szkepszis fejeződik ki az angol „travellers’ tales” kifejezésben is, melyet Babits „utazók meséi”-ként ad vissza *A vihar* fordításában. (A dráma egyik, Shakespeare által felhasznált forrásul egyébként egy William Stratchey nevű szerző által írott, a korban igen népszerű úti beszámoló szolgált, mely a Bermuda-szigetcsoporton hajótörést szenvedett angol telepesek hányattatásairól szólt.²⁶) „Én is elhiszem; / s amit más senki sem hisz, jöjjön, én / megesküszöm rá: mind bolond, aki / gunyolta utazók meséit” – jelenti ki Gonzalo a harmadik felvonásban, arra ráébredve, hogy a *hihető* és a *valós* tapasztalatok nem feltétlenül fedik egymást. „Ó ha / Nápolyban ezt elmondanám, ki hinné? / Hogy ily szigetlakókat láttam itt, / (mert ezek nyilván a sziget lakói), / kik bár alakjuk ilyen furcsa, mégis / nyájasabbak, mint emberek közül / sokan, vagy tán akárki”²⁷ – hangzik utána Antonio ríposztja, mely kifejezetten a tanúságtétel problémájára reflektál. Arra mutat rá, hogy hiába szavatolja egy addig sosem látott jelenség valódiságát az, hogy az utazó saját szemével pillantotta meg, ha az a szükséges fogalmi keret híján benyomásait nem tudja úgy nyelvbe foglalni, hogy elbeszélése megfeleljen a valóságosság közösségre elfogadott normáinak. Az eddigiek fényében nem véletlen, hogy a felvilágosodás irodalma nemcsak olyan, egyértelműen fikciós természetű satírákban és utópiákban bővelkedett, melyek az útirajz új típusú narrációs és stiláris megoldásait hozták játékba (afféle kikacsintás az olvasó felé, hogy a *Gulliver utazásainak* dublini kiadásában a protagonista-narrátor egyenesen Dampier unokatestvéreként pozicionálja magát), de önmagukat valódi utak dokumentumaként álcázott „ál-útleírásokban” is. Így például Defoe nemcsak a *Robinson Crusoe*-ban imitálta a korabeli hajótörés-narratívákat, de hasonlóképp járt el az *A New Voyage Round the World*-ben (melynek címét is Dampiértől „lopta”). Utolsó, névtelenül megjelenő műve egy Afrikát új útvonalon megközelítő felfedezőútról adott hírt, és habár a következő másfél száz esztendőben a Nílus medencéjét ábrázoló szövegrészre a természettudósok fontos földrajzi információk forrásaként hagyatkoztak, a névtelen hajóskapitány története valójában a rendelkezésére álló forrásokból ügyesen építkező szerző fantáziájának szüleménye volt. Defoe mellett a 18. században még számos „fireside”, illetve „armchair traveller”-nek tekinthető, azaz

²⁶*The Oxford Companion to Shakespeare*, szerk. Michael DOBSON, Stanley WELLS, Oxford, Oxford University Press, 57–58.

²⁷ William SHAKESPEARE, *A vihar*, ford. BABITS Mihály = *Shakespeare összes drámái*, szerk. KÉRY László, Új Magyar Könyvkiadó, Bp., 1955, IV, 813 – 985, 871.

csupán imaginárius kalandokba bocsátkozó író vitte sikerre az útleírás új típusú retorikáját, ezzel számos olvasót félrevezetve.²⁸

A tizenkilencedik században (a földrajzi tényanyag egyre könnyebb visszakereshetősége, más forrásból megerősíthető volta miatt) megszilárdult a fikciós és tényirodalmi szövegek közötti választóvonal, az útirajz pedig olyan publicisztikai, azaz szintén nem fikciós műfajokkal is szoros kapcsolatba került, mint a riport és a tudósítás. Az 1970-es, 1980-as évek utazási irodalmi reneszánsza azonban ismét felvetette azt a kérdést, hogy „valódi” vagy „elképzelt” utakról olvasunk-e ezekben a művekben – immár egy új, a nyelvi megelőzöttség belátásának következményeit felmérő távlatból. E vonulat egyik legfontosabb képviselője az a brit Bruce Chatwin, akinek első, *In Patagonia* című könyvére az irodalomkritika ma afféle paradigmaváltó, „posztmodern” útirajzként tekint. A mű mítoszokkal, legendákkal, szóbeszédekkel teli Patagóniájában az igazság újra és újra megképződő viszonyfogalomként lepleződik le – és mint kiderült, ez a felfogás határozta meg Chatwin szerzői gyakorlatát is, hisz az általa szóra bírt figurák utólag szembesültek azzal, hogy az író az útirajz lapjain másképp örökítette meg találkozásukat, mint ahogy az valójában (szerintük) lezajlott. Később Chatwin *Álomösvény (The Songlines)* című, a közép- ausztráliai sivatagban játszódó utazási regényének hátlapjára – a kiadóval folytatott vita után, a félreértések elkerülése érdekében – már az a felirat került, hogy „fiction.” Az angol recepció, igen jellemző módon, W. G. Sebald műveivel kapcsolatban is ki szokta emelni, hogy nem sorolhatóak be teljes bizonyossággal sem a fikciós művek, sem a non-fiction kategóriájába.²⁹ A 18. századi „hazug utazók” tradíciójának felelevenítése azonban talán Jan Morrisnak sikerült a legjobban, aki remek, „valódi” útirajzok szerzőjeként, történészként és újságíróként volt ismert Nagy-Britanniában, míg 1985-ben ki nem adta *Last Letters from Hav* című könyvét. Útirajza számos pikáns történelmi anekdotát felidézve, rendkívül plasztikusan, érzékletes módon teremtette meg a Baltikum és a Mediterráneum határán elhelyezkedő, különféle kultúrák és nyelvek találkozási pontjaként funkcionáló kicsiny városállam atmoszféráját. Olyannyira hogy a brit utazási irodákhoz arra vonatkozó kérések érkeztek, hogy indítsanak végre kirándulásokat Havba is – ebbe a térképéken sehol sem jelölt, természetesen csak a Morris-mű

²⁸ Lásd: Percy G. ADAMS, *Travelers and Travel Liars, 1660 – 1800*, Berkeley, University of California Press, 1962.

²⁹ Lásd pl.: „Az utazó hangja Sebald írásaiban megkettőződik – ő Sebald és mégsem ő Sebald, az egyik szövegrészben még autobiografikus énként lép fel, a másikban pedig már mint egy fiktív karakter.” [Saját ford. – B. Á.] Justin D. EDWARDS, Rune GRAULUND, *Unhomely Travels; or, the Haunts of Daphne Marlatt and W. G. Sebald* = J. D. E, R. G., *Mobility at Large: Globalization, Textuality and Innovative Travel Writing*, 77 – 212, 101.

fiktív terében létező törpeállamba. Az útirajz „posztmodernizációjának”³⁰ eme stratégiája a recepció tanúsága szerint viszont nem bizonyult kockázatmentesnek. Chatwint például számos komoly, elmarasztaló bírálat érte azért, mert az *In Patagoniában* nem ragaszkodott az általa megismert települések, családok, élethelyzetek teljességében valóságghú bemutatásához, és, visszaélve az általa kikérdezett helyiek bizalmával, átírta történetüket. (Giménez Hutton argentin szerző *La Patagonia de Chatwin* című sajtósági útirajzában³¹ nem tesz mást, mint Chatwin nyomába eredve újrjárja az író egykori útvonalát, kifaggatja régi riportalanyait, leleplezve az általa elkövetett csúsztatásokat.) Ezek mögött a bírálatok mögött egyrészt egy, ahogy láthattuk, több száz éve megszilárdult olvasási konvenció húzódik meg, mely az útleírásokat elsősorban nem *irodalomként*, hanem megbízható, külsőleg igazolható információk írásos forrásaként kezeli, másrészt olyan új, a többnyire fejlődő országokat ábrázoló útleírások politikai-ideológiai tétjére kihelyezett elvárások, melyeket *etikai* természetűnek nevezhetünk. Peter Hulme, az etikai megközelítésmód egyik képviselője amellet érvel, hogy a fikció és a tények világa közötti eldönthetlenség, mely az útleírás esetén a regényhez fűződő szoros kapcsolatból fakad, inkább zavarba ejtő problémákat generál (Hulme példaként a holokauszttagadás esetét hozza fel), minthogy „csodálatra méltó” lenne.³² Hasonló megfontolásokból ragaszkodik tehát ma is számos irodalomtudós ahhoz, hogy „valóban” megtett utakat dokumentáló, tényirodalmi műfajként definiálja az útirajzot, még ha tisztában is van azzal, hogy a fikciólétesítés eljárásai tényirodalmi szövegekben is kimutathatóak. Mindeközben akadnak olyan, önmagukat szintén a posztkolonialista kritika keretein belül pozicionáló kutatók is, akik éppen az útirajzokban megnyilvánuló fikcióképzés etikai szempontból pozitív aspektusait domborítják ki.³³

Persze, ahogy Barbara Korte szögezi le, arról, hogy egy utazáselbeszélést tényleg megelőzött-e egy valódi utazás, valójában csak a szövegen kívüli tényezők figyelembevételével tudnánk meggyőződni.³⁴ Ráadásul, ahogy Holland és Huggan hozzáteszi, ezeknek a szövegeknek a vonzerejét hosszú idő óta épp az őket övező ambiguitás, valóságtartalmuk

³⁰ Manfred Pfister fogalma. Lásd: M. P., *Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue*, LIT, 1996/2-3, 253 – 267.

³¹ Lásd: Miguel A. CABAÑAS, *Traveling Lies: Bruce Chatwin's In Patagonia And Adrián Giménez Hutton's La Patagonia De Chatwin = Politics, Identity, and Mobility in Travel Writing*, szerk., M. A. C., Jeanne DUBINO, Veronica Salles REESE, Gary TOTTEN, London, New York, Routledge, 2015, 26-41.

³² Peter HULME, *Patagonian Cases: Travel Writing, Fiction, History = Seuils & Traverses: Enjeux de l'écriture du voyage, vol. II*, szerk. Jan BORM, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2002, 223 – 237, 237.

³³ Lásd például Corinne FOWLER *Travel Writing and Ethics* című tanulmányát. *The Routledge Companion to Travel Writing*, szerk. Carl THOMPSON, London, New York, Routledge, 2016, 57–67.

³⁴ Barbara KORTE, *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*, ford. Catherine MATTHIAS, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2000, 10.

mértékének eldönthetlensége adja.³⁵ Mivel az útirajz-hagyomány a magyar irodalomban nem annyira szignifikáns, mint például az angolszász kontextusban, az útirajzok olvasását nagymértékben meghatározó, erősen berögzült konvenciókról, elvárásokról sem beszélhetünk – épp ezért érzem még kevésbé relevánsnak egy a fikció és nem-fikció szigorú szétválasztásán alapuló, de Man önéletrajz-elmélete felől is igencsak támadható műfajfogalom használatát. Amennyiben Borm terminológiáját követjük, a dolgozatomban vizsgált szövegek közül csak Nemes Nagy Ágnes útinaplói tartozna a valódi „travelogue” szűkebb kategóriájába, a többi inkább a tágabb értelemben vett utazási irodalom egy-egy darabjának tekinthető. Habár Krasznahorkai Lászlóról tudjuk (persze csak a vele készült interjúk alapján), hogy valóban ellátogatott Kínába, *Az urgai fogoly* utazója elsősorban a bensőjében lezajló, azaz kívülről eleve hozzáférhetetlen eseményekről igyekszik tanúságot tenni. Esterházy szövege pedig többek között épp a „hazug utazók” tradíciójához csatlakozik, rávilágítva arra, hogy „aki [...] utazik, mindig korábbi utazók nyomait olvassa és hasonítja át”, azaz, amit egy útirajz rögzíthet, az éppannyira valós, mint amennyire *irodalmi*.³⁶ Az eddig számba vett definíciókban számomra jóval fontosabb közös pontnak bizonyul az egyes szám első személyű elbeszélésmód kitüntetettsége, a saját elbeszélésének főszereplőjeként fellépő utazó alakjának megkettőzöttsége, illetve az utólagos értelemadás és a közvetlen érzékletek felmutatása között létesülő feszültség. Éppen ezért a narratori önreflexiók és az utazói szereplésítés különféle stratégiái mindvégig vizsgálódásaim homlokterében állnak majd. (Az egyetlen kivételt a választott művek közül ebben a tekintetben Térey János *Protokollja* jelenti, mely egyes szám harmadik személyben íródott verses regény – ahogy azt később részletesen kifejtem, ez a szöveg az utazás, illetve a turizmus jelenkori gyakorlatainak igen összetett és árnyalt megjelenítése miatt került a dolgozatom látókörébe.) Habár a fentiek alapján nem ragaszkodhatok egy szoros kritériumokkal bíró műfaji definíció érvényesítéséhez (az általam vizsgált szövegek épp az utazási irodalom alakváltozatainak sokféleségét, a különféle műfaji kódok változó konfigurációit példázhatják), és a következetes magyar nyelvű terminológia hiánya miatt szinonimaként használom az útirajz, az útleírás vagy úti beszámoló elnevezéseket, az utazási irodalom műfaji hagyományainak jelenlétére gyakran fogok utalni a dolgozatban. Bizonyos intertextuális allúziók, szövegformáló eljárások, vagy a mimészis és diegészis arányainak alakulása ugyanis kifejezetten műfaji tradíciók játékba hozásaként olvastatják azt, ahogy az általam vizsgált művek korábbi utazásszövegekhez kapcsolódnak. Az a sokat

³⁵ Patrick HOLLAND, Graham HUGGAN, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, 7.

³⁶ SZIRÁK, *i.m.*, 112.

hivatkozott derridai gondolat vezérel tehát, miszerint az egyes szövegek mindig csak „részesülnek” egy-egy műfajban, anélkül, hogy stabilan odatartoznának – ennek a rugalmas, a kevertséget és a változékonyságot előtérbe helyező műfajszemléletnek iskolapéldáit nyújthatják az útirajzok, melyek maguk is felfüggesztik a határt az „irodalom és annak másikkai” között.³⁷

2. Utazás és utazási irodalom

Az „utazási irodalom” definiálhatóságának problémáját máshonnan is megközelíthetjük. Feltehetjük azt a kérdést is, hogy mit értünk voltaképpen a kifejezésben szereplő „utazás” alatt – hiszen, ahogy Peter Hulme fogalmaz, voltaképpen alig van olyan, hogy „statikus irodalom”.³⁸ A mobilitás egyetemes, korunkban ugyanakkor különösen meghatározó tapasztalatával magyarázható, hogy az utóbbi egy-két évtized kultúratudományos elméleteiben az utazással kapcsolatos metaforák zavarba ejtő sokaságával találkozhatunk: nomadizmus, (de)territorializáció (Deleuze és Guattari), nomád szubjektum (Rosi Braidotti), utazó kultúrák (James Clifford) stb. (Ahogy Kuehn és Smethurst jegyzi meg, ezeknek a kifejezéseknek a csábító metaforicitása akkor válik igazán problematikussá, amikor az elméletek éppen ihletőjükhöz, az utazási irodalomhoz térnek vissza, hogy a metaforák cél- és forrástartománya végképp összekeveredjék.³⁹) Elkerülendő az utazásfogalom túlságosan univerzális használatát, Alex Drace-Francis követve érdemes különbséget tennünk a mozgás mint fizikai jelenség és az utazás mint annak kulturális, azaz szervezett, saját módszertannal rendelkező változata között.⁴⁰ Habár, ahogy a szerző maga is jelzi, ez a definíció meglehetősen heurisztikus – hiszen, folytathatnánk megint a kérdezést, mit is jelent pontosan az, hogy „kultúra”? – mégis kellően megvilágító erejű. Azaz, az utazási irodalmat épp azt teszi azzá, ami, hogy az utazás eme kulturálisan-történelmileg változó normáira, szokásrendszereire reflektál; az idevágó műfaji hagyományok egyúttal utazási hagyományokat feltételeznek.

Ezen a ponton felidézhetjük Judith Adler gondolatmenetét is, aki az utazásról mint színre vitt művészetről [performed art] beszél rendkívül izgalmas, a kora újkori utazáselméletekből kiinduló, de következtetéseit a kortárs közegre is kiterjesztő tanulmányában. Az „art” szó Adler

³⁷ Jacques DERRIDA, *The Law of Genre*, ford. Avital RONELL, *Critical Inquiry*, 1980/1, 55–81, 81.

³⁸ Idézi THOMPSON, *i.m.*, 23.

³⁹ Julia KUEHN, Paul SMETHURST, *Introduction = New Directions in Travel Writing Studies*, szerk. J. K., P. S., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, 2.

⁴⁰ Alex DRACE-FRANCIS, *Towards a Natural History of East European Travel Writing = Under Eastern Eyes, i.m.*, 1–26, 4.

nyelvhasználatában visszamutat a 16-18. századi *ars apodemica* diskurzusára és a latin „ars” kifejezés kettős, művészet és mesterség jelentéseire (a magyar fordítás ezt az ambiguitást sajnos nem tudja visszaadni.) Ahogy itt olvashatjuk, „még a legkevésbé önreflexív utazó korlátait és lehetőségeit is nagymértékben az utazás művészetének éppen aktuális állapota határozza meg: annak normái, technológiái, intézményei és mitológiái.”⁴¹ Adler nemcsak a történetileg változó *utazási stílusok* egymásra hatásáról, az általuk teremtett hagyományok megszakadásáról, illetve folytonosságáról értekezik, hanem rámutat arra is, hogy ezek esetenként szorosan összefügghetnek irodalmi vagy képzőművészeti tendenciákkal – lásd például a *szentimentális utazás* Sterne és Rousseau írásai által megteremtett gyakorlatát, melynek kodifikációjába aztán újabb, a divatáramlathoz csatlakozó útirajzok sora is bevonódott. A disszertációmban górcső alá vett művek olvasásakor is felfigyelhetünk arra, hogy a *Pontos történetek útközben* például nemcsak a leírások révén fordítja ki a romantika eszményítő utazásdiskurzusát, de hasonló hatást kelt azáltal is, hogy a főszereplő, Libus elbeszélte viselkedésében mintegy romszerűen megőrződnek a kulturális turizmus gesztusai. A *Rombolás és bánat az Ég alatt* jó részét kitevő párbeszédes forma pedig nemcsak mint a riportázs műfaji jegyei közé tartozó szövegalakító technika értelmezhető, de felidézheti azt – a vizuális ismeretszerzés 18. századtól beköszöntő dominanciáját megelőző – reneszánsz utazásszemléletet úgyszintén, melyben a látnivalók megtekintése mellett még ugyanolyan fontossággal bírt a helyiekkel folytatott eszmecsere is. Azaz, utazás és irodalom egymásba íródásának, egymást feltételező viszonyrendszerének figyelembevételre elengedhetetlen ezeknek a szövegeknek a vizsgálata során. A következőkben ezért azt fogom röviden áttekinteni, hogy a felvilágosodást követően milyen, az utazás társadalmi funkcióját, infrastruktúráját, mediális feltételeit érintő változásokkal függ össze a modern irodalmi útirajz alakulástörténete, és hol jelölhető ki a 20. századi utazási irodalom ekképp megalapozott tendenciái között a disszertációban vizsgált művek helye.

3. Az irodalmi útirajz kialakulása

Ahogy az az eddigiekből kiderült, a felvilágosodás folyamán szilárdult meg az az elképzelés, hogy az utazás tapasztalatrendszerén belül a vizuális érzéketek kitüntetett jelentőséggel bírnak (dominanciájuk az utazás kultúrájában máig meghatározó). Judith Adler azonban arra is rámutat, hogy a vizuális észleletek funkciója, keretezése, nyelvbe való átfordításának módja

⁴¹ Judith ADLER, *Travel as Performed Art*, American Journal of Sociology, Vol. 94, No. 6 (May, 1989), 1366-1391, 1371.

térnyerésük után különféle változásokon ment keresztül. Így például csak a 18. században terjedt el az az elképzelés, hogy a megfigyelés tárgyává tett természeti környezet vagy a képzőművészeti alkotások (gondoljunk csak a Grand Tour egyik legfontosabb úti céljára, az antikvitás nyomaiban bővelkedő Rómára) a műveltség szélesítése mellett esztétikai élményben is részesíthetnék az idegen földekre látogatót. A 18. század végének Angliájában elsősorban William Gilpin volt az, aki a „festői” [picturesque] kategóriájának népszerűsítésével egy új, immár kifejezetten esztétikai jellegű viszonyulás tárgyává tette a „tájja” átminősülő földrajzi környezetet, melynek pittoreszk hatása – meglehetősen tautologikus érvelése szerint – a Lorrain és Poussin nevével fémjelzett (és a britek által épp a Grand Tour során újra-felfedezett) francia tájfestészet alkotásaihoz való hasonlóságban rejlett. A „scenic tour”-ok Gilpin útmutatásait követő résztvevői gyakran nem is pusztán szemmel, hanem különféle optikai szűrőkön, Claude-üvegen, vagy -tükrön keresztül szemlélték az eléjük táruló látványt; utóbbi esetben a természetjáró egyenesen hátat fordított a festőinek mondott völgynek vagy várromnak, hogy a tükörben annak látványa immár mint keretbe foglalt, sötét tónusú tájkép képződhessen meg számára. Ahogy Karancs Zoltán írja, „[a] korabeli útikönyvek határozott célja volt, hogy olyan helyekre vezessék az utazót, ahonnan ez a fajta rekonstrukció a legkönnyebb és a lehető legteljesebb hatású.”⁴² A tárgyszerűsége és semlegessége törekvő narratív előadásmóddal szemben pedig Sterne *Szentimentális utazásában* a franciaországi út tényszerű eseményeinek ismertetését már háttérbe szorítják azok a kitérők, amelyek Yorick benső hangoltságára, interszjektív kapcsolatainak érzelmi színezettségére fókuszálnak. Ezek a természet, illetve a szubjektum újszerű felfogását kialakító (közös eredetpontként Rousseau tanaira is visszavezethető) tendenciák ágyaztak meg a romantika hatalmas méreteket öltő utazáskultuszának.

A romantika utazási lázának politikai, gazdasági, társadalomtörténeti összefüggései jól ismertek. A napóleoni háborúk lezárulása után, 1815-től a korabeli utas gyakorlatilag akadálytalanul, bármiféle korlátozás nélkül barangolhatott a kontinensen belül⁴³ (útlevélre csak az Oroszországba vagy Törökországba tartóknak volt szüksége), és ez a helyzet egészen az első világháború kitöréséig fennmaradt. Az infrastrukturális fejlesztések (jobb minőségű utak, vasútvonalak kiépülése) megnövelték a közlekedés sebességét és kényelmét, a velejáró költségek csökkenése pedig egyre változatosabb társadalmi háttérrel rendelkező személyek

⁴² KARANCSI Zoltán, *Gondolatok a tájésztétikáról*,

http://www.jgytf.uszeged.hu/tanszek/foldrajz/sajat_karancsiz/kutatas/media/0002/gondolatok.pdf [Letöltés ideje: 2016. február 2.]

⁴³ Roger CARDINAL, *Romantic Travel = Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, szerk. Roy PORTER, London, New York, Routledge, 2002, 135–155, 137.

számára tette lehetővé, hogy külföldre látogassanak – a női utazók megnövekvő számáról nem is beszélve. Mindennek egyszerre oka és következménye, hogy az utazás a 19. században már nem afféle, bizonyos élethelyzetekkel együtt járó szükséges rosszként, hanem önmagáért való szórakozási formaként konstruálódott meg a köztudatban⁴⁴ – az útra kelés testi-lelki felüdülést kiváltó hatása a romantika számos szövegében nyert megerősítést.

Mind a kora-, mind a későromantika esetében megfigyelhetjük, hogy európai képviselőinek – lett légyen az Wordsworth, Byron, George Sand, Heine, Chateaubriand vagy éppen Petőfi – nyilvános imázsában kiemelten fontos szerepet játszottak utazásaik, melyek során szakítottak, vagy legalábbis eltávolodtak Európa bejárásának addigra berögzült normáitól. Így a Grand Tour immár kevés izgalommal szolgáló, számtalanszor leírt útvonalán módosítva olyan, addig majdhogynem ismeretlen területeket is megcéloztak, mint Szardínia, Korzika, Görögország, sőt, Byron egészen Albániáig eljutott. Az új desztinációk kiválasztása azzal is összefüggött, hogy az utazás romantikus paradigmájának középpontjában a kulturális idegenség vonzereje állt; a világyarást immár a csábítóként érzékelt idegenség minél autentikusabb formáival való találkozás, a *couleur locale*-ban való elmerülés,⁴⁵ és a történelmi múlt emlékeivel való találkozás motiválta. Egy további kulcsfontosságú fejlemény a természet megváltozott percepciója, melynek hatására az esztétikai jelenségként értett „táj” kontúrjai is átrendeződtek. Közismert hogy az előző évszázadok embere számára félelmetesnek tűnő hegyvidéket a romantikus irodalom, illetve képzőművészet a fenséges kategóriájának segítségével értelmezte újra (a természeti fenségest, egyfajta normatív logikát alkalmazva, a romantikus esztétika többnyire a „festői” tájformák fölé helyezte). A zord hegyek, az „érintetlen” vadon felértékelődése vezetett a svájci Alpok mellett a skót Felföld, vagy épp az Erdély⁴⁶ iránti érdeklődés megélénküléséhez. Az Alpokon való átkelését *Prelude* című elbeszélő költeményében megörökítő Wordsworth nevét azért is érdemes itt említenünk, mert esetében nem mellékes körülmény, hogy a hosszú és nem kockázatmentes utat saját lábán tette meg. Wordsworth – és számos kortársa – mind költeményeiben, mind egyéb műfajú írásaiban előszeretettel népszerűsítette a szubjektumot a mozgás közvetlenebb, fokozottan testi

⁴⁴ James DUNCAN, Derek GREGORY, *Introduction = Writes of Passage: Reading Travel Writing*, szerk. J. D., D.G., London, Routledge, 1999, 1–13, 6.

⁴⁵ *Uo.*, 6.

⁴⁶ Lásd például ezt a részletet Petőfi egyik úti leveléből: „A vidék nagy részben unalmas, egyforma, de van egy fölséges kilátás, melyért magáért is méltó ez utat megtenni. Ez Nyirestető. Kővár vidéke és Belső-Szolnok-megye határán. Egy pár órahosszat megy az ember fölfelé, s midőn fölér végre a hegy tetejére, olyat lát, melynek másáért ugyancsak elballaghat, míg megleli... előtte keletre, délre és nyugatra szabad kilátás, majd a végtelenig a bércek teteje fölött, melyek mint három sorba állított óriások állanak ott: az első sor zöld, a második sötétkék, s a harmadik, a legutolsó, világoskék egyenruhában. Ez óriások és Nyirestető között mélységes völgy, melynek fenekén a csillogó, kanyargó Szamos, mint egy odafagyott villám.” PETŐFI Sándor, *Útirajzok: úti jegyzetek, úti levelek*, szerk. ERDŐS Magda, Bp., Magyar Helikon, 1962, 89 – 90.

tapasztalatának kitevő, de egyúttal a pszichére is áldásos hatással bíró gyaloglást.⁴⁷ A kora romantika idején az utazás eme módja iskolázott emberek részéről még kifejezetten szubverzív tetteknek számított (és persze éppen ez tette vonzóvá), ugyanis az országutak vándoraihoz a közmegegyezés olyan asszociációkat társított, mint a mélyszegénység, sőt, a bűnözés.⁴⁸ A gyaloglás tehát egy társadalmilag megbélyegzett praxisból alakult át egy életforma tudatosan választott elemévé; egyrészt sporttá, másrészt pedig a művészi képzelőerőt stimuláló, sajátos esztétikai hatóerővel bíró, már-már rituálisan művelt tevékenységgé. Ahogy Adler kifejti, a romantikus utazó számára a természetben való kószálás élményszerűségét, ihletadó erejét a különféle érzékterületekről származó benyomások keveredése biztosította – az érzelmi felfokozottság a „külső” szem behunyásának gesztusában is kifejeződhetett; a valóságos látvány helyét így a hallucinatív, belső képek vették át.⁴⁹ A romantikus utazáseszmeny további alkotóelemei közé tartozott a programozhatatlanság, a kiszámíthatatlanság,⁵⁰ a társadalmi kötelezettségek hálójából való kiszakadás mozzanata, valamint a megszerzett tapasztalatok individuális, felcserélhetetlen jellegének hangsúlyozása.

Az a belátás, miszerint a külfölddel való megismerkedés nem egyszerűen a művelt fiatalember nevelődésének befejező, szokásszerűen gyakorolt mozzanata, hanem az egyedi élettörténetbe ágyazódó, valóban „színre vitt műalkotásként” értelmezhető vállalkozás, összekapcsolódott a kifejezetten szépirodalmi ambíciókkal rendelkező útirajz státusának megszilárdulásával is. Funkciója már nemcsak az egy-egy országgal, vidékkel kapcsolatos tényszerű ismeretek átadásában, hanem a szubjektív benyomások nyelvileg minél izgalmasabb rögzítésében rejlett: a megnövekedett terjedelmű, részletgazdag, erőteljes hatáseffektusokkal élő leírások azt az éhséget elégítették ki, melyet az olvasóközönség táplált az egzotikum képei iránt.⁵¹ Az önéletrajziség kódjai szerint szerveződő – ezért gyakran napló- vagy levélformában íródó –, vallomásos hangvételű szövegekben gyakran afféle szekularizált zarándoklatként jelent meg a protagonista-elbeszélő útja, melynek végpontján a hős a saját életét érintő epifániaszerű felismerésben részesül.⁵² Ahogy Wendelin Guentner fogalmaz, az útirajz elképesztő népszerűségének és magasirodalmi műfajjá válásának oka éppen abban rejlett, hogy sajátos

⁴⁷ Itt megjegyezhetjük, hogy Wordsworth ezzel valójában a gyaloglás áldásos hatásait már számos helyen kifejtő, önmagát szenvedélyes gyaloglóként ábrázoló Rousseau-hoz csatlakozott. (Lásd: Carl THOMPSON, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 12.) A brit gyalogláskultusz hazai követői közé tartozott a Pireneusokban, Franciaországban turistáskodó, de a Bécs-Nagycekn távolságot is saját lábán megtevő Széchenyi István.

⁴⁸ Robin JARVIS, *Romantic Writing and Pedestrian Travel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1997, 22–23.

⁴⁹ ADLER, *Origins...*, i.m., 23

⁵⁰ CARDINAL, i.m., 147.

⁵¹ Wendelin GUENTNER, *Travel Writing: France = Encyclopedia of the Romantic Era*, szerk. Christopher John MURRAY, London, New York, Routledge, 2003, II, 1153–1154, 1154.

⁵² THOMPSON, i.m., 115.

adottságai folytán különösen alkalmassá vált a romantika individuumszemléletének közvetítésére.⁵³ A korszak szövegeiben kidolgozott narratív séma, illetve metaforarendszer, mely mögött az az előfeltételezés húzódik meg, hogy az utazás az önmagunkról való tudás megszerzésének unikális lehetősége, máig ható jelentőséggel bír: az *Utazás és holdvilágban* éppúgy fellelhetőek a nyomai, mint Kerouac *Útonjában* vagy Toni Morrison *Salamon-énekében*.

Az eddig elmondottakat árnyalva érdemes megjegyezni, hogy az immár szépirodalmi státuszú, és az ismeretterjesztő jellegű, illetve praktikum-orientált utazásszövegek közötti szétválás a korban még nem volt olyan éles és definitív jellegű, mint amilyenek az egy utólagos horizontból tűnik. Peter Smethurst ezzel kapcsolatban többek között Humboldt természettudományos érdekltségű úti beszámolóira utal, amelyek leíró stratégiái, nyelvi-stiláris megoldásai egyértelműen a német romantika hatását mutatják,⁵⁴ ugyanakkor Mary Shelley *Rambles...*-ében a bensőséges hangvételi történetmondást több helyütt megszakítják a bédekkerbe illő informatív betétek. Az útleírás továbbra is marginálisabb jelentőségűnek minősült, mint a nagyobb presztízzsel rendelkező műfajok, viszont kétségkívül hatott rájuk, különösen a regényre. A romantika regényirodalmának olyan diszkurzív mintázataiban, mint az egzotikum, a couleur locale megjelenítése (ennek kései példája Flaubert *Salambója* a maga túlfűtött érzékiséget árasztó Kelet-ábrázolásával), a regionális dialektusok megszólaltatása, a főhős fizikai térben zajló kalandjai és belső átalakulása között párhuzamot teremtő elbeszélésmód, ez a kölcsönhatás érhető tetten.

Az utazás romantika idején kialakuló kultúrtechnikájának használata viszont egyre nehezebben leküzdhető akadályokba ütközött. A 19. század második felében ugyanis az uniformizált, ellenőrzött és biztonságos kikapcsolódási lehetőségeket kínáló tömegturizmus már olyan világszerte kibontakozó jelenséggé vált, amelytől a romantika formálta elvárásokkal rendelkező utazó is egyre nehezebben tudta függetleníteni magát. Az útirajz műfaját pedig új kihívás elé állította azoknak a turisztikai ipar fejlődésébe is bevonódó optikai médiumoknak a térnyerése, melyek alkalmassá váltak a távoli tájak, városok és emberek vizuális ábrázolására. Mikor Flaubert 1849-ben Egyiptomba látogat Maxine du Camppal, barátja már magával viszi kezdetleges fotóapparátusát, és a piramisok fényképezésével kísérletezik;⁵⁵ egy évszázaddal később Evelyn Waugh haditudósítóként dolgozva már egy filmforgató csoporttal vetélkedik

⁵³ GUENTNER, *i.m.*, 1154.

⁵⁴ Peter SMETHURST, *Travel Writing and the Natural World, 1768–1840*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, 45.

⁵⁵ James DUNCAN, Derek GREGORY, *Introduction, i.m.*, 4.

Abesszíniában, ahogy arról *Waugh in Abyssynia* című könyvében is beszámol. A médiumok közötti funkcióváltás, ahogy arra Willy Michel rávilágít, olyan új helyzetet teremtett, melyben az irodalmi utazásszövegek éppen azért őrizhették meg létjogosultságukat, mert egyedülálló módon voltak képesek arra reflektálni, hogy mi az, ami elbeszélhető, és mi az, ami megfilmesíthető. Rámutatva arra, hogy mi helyezkedik a vizuálisan dokumentálható, de érdektelen, készen kapott információk határain túl, már nem az idegenség képeinek tárolójaként működtek, hanem az idegenség érzékelésének színrevitelére vállalkoztak.⁵⁶

Ilyen átrendeződő mediális feltételek között bontakozott ki a huszadik század első felében az a tendencia, melyre a kutatók gyakran az utazási irodalom aranykoraként utalnak.⁵⁷ A modernizmus számos meghatározó figurája – James Joyce, Ezra Pound, Louis-Ferdinand Céline, D. H. Lawrence, Hemingway, Thomas Mann – töltött hosszabb-rövidebb időt külföldön, sokszor kifejezetten egy útirajz elkészítésének céljából, mint ahogy a magyar irodalmi közegben is ekkor került nyomtatásba a legtöbb útleírás, riport és beszámoló. A korszak utazási irodalmának számos darabja kifejezetten magasirodalmi szövegalakító eljárásokat működtet innovatív módon; a műfaj ekkor betetőző emancipációja azzal (is) függ össze, hogy a szövegek maguk is bevonódtak az elbeszélő próza modernista átalakulásának folyamatába. A bennük kimutatható jellegzetes diskurzív mintázatok közé tartozik a zsidó-keresztény kultúrkör Másikjaként értett „primitív” iránti vonzódás, az idegenség áterotizált megközelítésmódja, illetve kultúrmorfológiai toposzokhoz illeszkedő ábrázolása, mely éppúgy tetten érhető D. H. Lawrence, mint Márai szövegeiben. Az egzotikum megjelenítése gyakran az európai kultúra erős kritikájával párosul: ezeket a műveket áthatja a *Rossz közérzet a kultúrában* lapjairól ismerős, freudiánus ihletettséggű nosztalgia egyfajta „természetesebb” állapot iránt. A kultúrák keveredését jobbra a romlás és a beszennyeződés trópusaival jelölő útirajzok hangot adtak annak az aggodalomnak is, hogy a modernitás mindent elsöprő erejének köszönhetően immár veszélyben forog a világ távoli szegleteiben megőrződött ősi létformák autenticitása is. Graham Greene *Utazás térkép nélkül* című művében a partmenti afrikai városok közege ezért hibriditásuknál fogva taszítóbbnak minősül, mint a kietlen vadon eldugott falvai, D. H. Lawrence-nél az elpuhult, túlcivilizált Szicília kerül kontrasztba a vad és érintetlen Szardíniával (*The Sea and Sardinia*). Az utazási láz megnövekedése egy szélesebb horizontból tehát összefüggésbe hozható a személyiség válságának és a nyugati civilizáció „alkonyának” a

⁵⁶ Willy MICHEL, *Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart = Hermeneutik der Fremde*, szerk. Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER, München, Iudicium, 1990, 254–281, 256.

⁵⁷ A két világháború közötti időszak „utazási aranykor”-jellege szolgál például Paul FUSSEL monográfiájának kiindulási pontjául. *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

húszas-harmincas évek irodalmi és bölcséleti diskurzusát meghatározó problémakörével is. (Valószínűleg hasonló tényezők álltak az útirajzok megőrződő népszerűségének háttérében, ami financiálisan is érdekeltté tette az időszak első vonalbeli szerzőit úti élményeik megírásában.) Ahogy az bizonyára az eddig felvázoltakból is kiderült, a modernizmus utazásszövegei erősen kötődtek a romantikus hagyományhoz, mely az úton lét transzcendens jelentéstartalmakkal való összekapcsolásában, a zarándoklat- és beavatás-metamorfoza használataiban is megnyilvánult. Ugyanakkor számos írás (például Evelyn Waugh vagy Auden munkái) már kifejezetten a romantika utazásesztétikájának dekonstrukciójára törekedett, ironikusan kifordítva annak toposzait, felfokozott elvárásokat keltő retorikáját: „No great happenings at all”⁵⁸, foglalja össze a *Letters to Iceland* epilógusa azt, hogy mi (nem) történt a két útitárral. A világ töredezettségének tapasztalatával összekapcsolható ironia és öngúny,⁵⁹ a groteszk karakterformálás, a félreértések által vezérelt kommunikáció és az ebből fakadó szituációs humor kerül előtérbe a kor utazási irodalmának későmodern vonulatában. Ezek a művek tehát relativizálják az utazás szubjektumra gyakorolt hatásának jelentőségét, és a protagonista-elbeszélő identitását érintően felvetődik bennük a kérdés: vajon utazónak számít-e még egyáltalán, vagy inkább már csak turista?

4. Turizmus és utazás

A két egymással szembeállított szerepkörhöz mindannyiunk számára jól ismert, a köztudatban erősen élő asszociációk sokasága tapad. Autenticitás és inautenticitás, aktivitás és passzivitás, intellektuális elkötelezettség és teljes ignorancia, a felfedezés individuális teljesítménye és az „előre csomagolt”, uniformizált élmények fogyasztása – a felsorolást a végtelenségig lehetne folytatni, a két tevékenységi forma közti értékkülönbség nyilvánvaló. Ahogy Helge Gerndt rávilágít, ezt a distinkciótételt néhány indoeurópai nyelvben használatos kifejezés etimológiája is megerősíti: míg a német *Reise / reisen* szavakban még ma is érzékelhető a „felemelkedés” jelentésárnyalat (lásd az angol „to rise” igét), mintegy állandó előrehaladást sugallva, addig a turizmus kifejezés különböző variánsaiban felismerhető a „körút” (franciául „tournée”) szóval való rokonságuk, mely azt implikálja, hogy a turista vissza is tér otthonának biztonságába.⁶⁰ Az, hogy az angol „travel” szó a gyötrelmes, kétkezi munkát jelentő középkori „travail”

⁵⁸ Wystan Hugh AUDEN, Louis MACNEICE, *Letters from Iceland*, London, Boston, 1985, Faber and Faber, 252.

⁵⁹ Casey BLANTON, *Travel Writing, i.m.*, 22.

⁶⁰ Helge GERNDT, *Innovative Wahrnehmung in Tourismus = Reisebilder, Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung*, szerk. Christoph KÖCK, Waxmann Münster, Münster, New York, München, Berlin, 2001, 11 –20, 12.

kifejezésből ered, szintén a puszta szórakozással szembehelyezett utazás egzisztenciális jelentőségét, feladatvállalás-jellegét nyomatékosíthatja.⁶¹ Ezt a nyelvtörténeti összefüggést Bruce Chatwin legalábbis így teszi jelentéssé az *Álomösvény* egyik jegyzetében: „A »travel«, vagyis »utazni« szó ugyanabból a töből ered, mint a »travail«, melynek jelentése »nehéz fizikai vagy szellemi munka«, »gürcölés«, »különösen fájdalmas vagy tikkasztó erőfeszítés«, »megerőltetés«, »megpróbáltatás«, »szenvedés« [...]»⁶² A *turizmus szemiotikája* című, megkerülhetetlen fontosságú tanulmányában Jonathan Culler azonban amellet érvel, hogy ezt az előítéletekkel terhelt dichotómiát – mely a korai, szociológiai irányultságú turizmuskutatás szemléletmódját is jól jellemezte – valójában maga a turizmus diskurzusa termelte ki. „A turistalét lényege az, hogy ne kedveljük a turistákat. Se a többi turistát, se azt a tényt, hogy magunk is azok vagyunk”,⁶³ foglalja össze velősen azt a paradoxont, amely a turista önértelmezésének középpontjában áll. Árnyalva azt a közhelyszerű elképzelést, miszerint a turista számára hozzáférhető élmények eredendően csak inautentikusak lehetnek (a jelenséget egyik első elemzője, Daniel J. Boorstin például az amerikai életet benépesítő „pszeudoesemények” egyik jellegzetes példaként emlegette), Culler inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy az eredetiség és a hitelesség iránti vágy még a legegyszerűbb buszos kirándulás esetén is a vállalkozás egyik mozgatórugója. Csakhogy ezen a ponton egy újabb, a turizmus szemiotikai megközelítésének távlatából jól felismerhető paradoxonba ütközünk: „ahhoz, hogy autentikusnak lássunk valamit, azt autentikusként kell megjelölni, de ha már autentikusként van megjelölve, akkor az autentikusság közvetített, saját magának a jele, ennél fogva hiányzik a romlatlan, közvetítő kulturális kódoktól érintetlen autentikusság.”⁶⁴

Culler felvetései részben Dean MacCannel *The Tourist* című, ma már alapműnek számító könyvéhez csatlakoznak, melynek szerzője – szintén szakítva a turizmus moralizáló bírálatával – amellet érvelt, hogy „bizonyos mértékben minden turistában ott munkál a vágy a kultúrához és a társadalomhoz való mélyebb kötődés iránt”.⁶⁵ MacCannel Ervin Goffmanra hivatkozva kifejti, hogy a látnivalók felkeresése egy jól szabályozott szokásrendszernek, azaz egyfajta modern rituálénak tekinthető, amelynek analógiájául a zarándoklat szolgálhat. Megfigyelése

⁶¹ A magyarban – a neolatin és szláv nyelvekhez hasonlóan – az utazni ige a megtett útvonalat, az országutat és magát az utazást egyaránt jelölhető „út” főnévből alakult ki.

⁶² Bruce CHATWIN, *Álomösvény: kalandozások Ausztráliában*, ford. BALANYI Bibiána, Bp., Balanyi és Társa Bt., 2010, 244.

⁶³ Jonathan CULLER, *A turizmus szemiotikája*, ford. VARSÁNYI Anita Alinka = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 23–40, 28.

⁶⁴ *Uo.*, 35.

⁶⁵ Dean MACCANNEL, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999, 10.

szerint nem véletlen, hogy számos egykori zarándokút, templom és szent hely vallási funkciója alakult át az idők során turisztikai funkcióvá. (Habár Goffmannál és MacCannelnél a zarándokút azért inkább csak egy megvilágító erejű metafora, ennek nyomán elindulva számos kutató jutott arra a következtetésre, hogy szervezettségük, infrastrukturális kiépítettségük miatt a középkori zarándokutak valóban afféle prototurisztikai jelenségként értelmezhetőek.) Ebben a dialógusba kapcsolódott be John Urry *The Tourist Gaze* című, ma már a kortárs turizmuskutatás alapvető hivatkozási pontjának számító műve, melynek alaptézise, hogy a Foucault-féle orvosi tekintethez hasonlóan vizsgálható, történetileg változó „turistatekintet” egy-egy sajátos változata mindig a vele ellentétes, illetve tőle független társadalmi tapasztalatok függvényében jött létre. Azaz, mivel a turisztikai gyakorlatok mindig az otthon és a munka világához kötődő társadalmi cselekvések ellentétéként konstruálódnak meg, nagyon is sokat árulnak el egy adott társadalmi közeg mindennapjairól – ezért is lehetnek izgalmasak a szociológiai vizsgálat számára. Urry egy tömör és jól használható definíciót fogalmaz meg a könyv elején: „A turizmus egy szabadidős tevékenység, mely előfeltételezi ellentétét, nevezetesen a szervezett és irányított munkát. A turizmus egy megnyilvánulása annak, ahogy a munka és a szabadidő megszerveződik mint a »modern« társadalmi gyakorlatok elkülönülő és szabályozott területei.”⁶⁶ Azt, hogy ennek a két, elkülönülő, mégis egymást feltételező részterületnek az alakulása hogyan fonódik össze, alátámasztja az a MacCanneltől származó megfigyelés is, miszerint a posztindusztriális társadalmakban – meglehetősen ironikus módon – a korábbi, fizikai megterheléssel járó munka- és termelési folyamatok mind-mind turisztikai látványossággá váltak.⁶⁷ Ahogy Urrynél olvashatjuk, „[c]saknem valamennyi munka, a walesi bányászok kimerítő gürcölésétől a párizsi kanálisokat működtetők irigylésre nem méltó tevékenységéig, képes a turistatekintet tárgyává válni.”⁶⁸

Urry könyve azért is szolgálhat izgalmas belátásokkal az utazás kultúrtörténetéről az utazás és irodalom viszonyára irányuló vizsgálódások számára, mert leszögezi, hogy a romantikus utazáskereső és a turizmus közötti viszony sem rögzíthető egyszerű szembenállásként. Ahhoz, hogy ezt elfogadjuk, érdemes röviden áttekintenünk a turizmus kialakulásának körülményeit, melynek kezdetleges formája a 18. század közepén jelent meg Nagy-Britanniában, a tengerparti fürdővárosok területén. A szigetország infrastrukturális fejlettsége és anyagi jóléte mindenképpen ott szerepelnek annak kiváltó okai között, hogy egyre nagyobb tömegek vállalkoztak hosszabb utak megtételére olyan nem egzisztenciális

⁶⁶ John URRY, *A turistatekintet*, ford. BÓDI Jenő, TAKÁCS Gábor = *Túl a turistatekinteten*, i.m., 41–61, 41.

⁶⁷ MACCANNEL, i.m., 6.

⁶⁸ URRY, i.m., 51.

jelentőséggel bír, inkább csak másodlagos okokból, mint a szórakozás.⁶⁹ A tömegturizmus fontos kezdőpontja azonban fél évszázaddal későbbre, az első James Cook-féle szervezett utazáshoz kötődik: az első, 1841-es kiránduláson közel 600 embert utaztatott Leicesterből Loughborough-ba egy antialkoholista gyűlésre. Az eredetileg vallási összejövetelek céljából szervezett csoportos túrákat később Skóciát, Írországot, majd már a kontinenst, sőt később Egyiptomot és a Közel-Keletet megcélzó utak követték. A turizmus az utazás „intézményesülését és ezzel professzionalizálódását”⁷⁰ vonta maga után. A Cook-iroda szolgáltatásrendszerének – nemzetközi menetrendek, pénzváltási lehetőségek, szervezett tolmácsolás, hotelkuponok, előzetes szobafoglalási rendszer, utasbiztosítás – hamar elterjedő népszerűsége abban a pszichológiai hatáseffektusban rejlett, hogy a külföldi tartózkodás korábbi bonyolultságát és zűrzavarát rendszerességre és egyszerűsége váltotta le.⁷¹ Azoknak, akik életükben először merészkedtek Rómába vagy Párizsba, nélkülözhetetlen társává vált a bédekker, azaz az új típusú útikönyv is, melynek koncepcióját egymástól függetlenül alakította ki a német Baedeker-testvérpár 1835-ben és a brit John Murray 1836-ban. A hiteles, rendszeresen frissített információkat tartalmazó, egységes szerkezetű és formátumú, személytelen nyelvhasználatú kiadványok már kizárólag a tájékoztatás céljából íródtak, ami nem mellesleg hozzájárult ahhoz is, hogy a korábban heterogén, azaz praktikus funkciókat is ellátó útirajz elmozduljon a szépirodalom terepére.⁷² Ahogy egy amerikai szerző szellemesen megjegyezte az 1860-as években: „Külföldön minden angolnál van egy Murray az információk miatt, meg egy Byron-kötet az érzések kedvéért. Ezekből deríti ki, hogy mit kell tudnia, na meg hogy mit kell éreznie minden egyes lépésnél.”⁷³

Ahhoz viszont, hogy az idegenforgalom egyre fontosabb gazdasági tényezővé váljék, az is kellett, hogy megváltozzanak a fogyasztási szokások. Ahogy Gyáni Gábor írja, a „19–20. század fordulójától [...] a tartós fogyasztási cikkek beszerzése, illetve a szabadidő »fogyasztása« (utazás és turizmus) kerül a fogyasztói prioritások élére.”⁷⁴ A gőzhajózás és a vasúti közlekedés alacsony költségeinek köszönhetően – az utazás korábban elterjedt és kanonizált formáival szemben – a turizmus már a 19. század közepének Anglijában az alsó-

⁶⁹ Helge GERNDT, *i.m.*, 12.

⁷⁰ *Uo.*, 12.

⁷¹ John PEMBLE, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, 1987, Oxford, Oxford University Press, 3.

⁷² James BUZARD, *The Grand Tour and after = The Cambridge Companion to Travel Writing*, Peter HULME, Tim YOUNGS, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 49.

⁷³ [Every Englishman abroad carries a Murray for information, and a Byron for sentiment, and finds out by them what he is to know and feel at every step. – saját ford.] Idézi BUZARD, *uo.*, 50.

⁷⁴ GYÁNI Gábor, *A fogyasztás forradalmától a fogyasztói társadalomig: Historiográfiai vázlat*, Múltunk, 2008/3, 4–16, 11.

középosztály, sőt akár a munkásosztály számára is hozzáférhetővé vált. Éppen a gyárak voltak azok, amelyek a jobb munkamorál kialakításának érdekében ilyen közös kirándulásokat kezdtek szervezni a dolgozók számára. Az 1860-as évektől a munkaadók és társadalmi reformerek egyre inkább osztották azt a nézetet, hogy a „durva” munkásosztály civilizálása a szervezett szabadidős tevékenységeken keresztül valósulhat meg.⁷⁵ A tengerpart pedig azért is vált kedvelt úti céllá, mert az újonnan épült, zsúfolt iparvárosokban nagyon kevés volt a park és a szabad zöldterület. Azaz, míg a 18. századi Grand Tour először az arisztokraták, a landed gentry kiváltsága volt, és felső-középosztálybeli gyakorlattá is inkább csak a század második felében vált, addig a turizmus az utazás demokratizálódását indikálta.

Azt, hogy a turista-szerepkör gyakorlatilag megjelenésével egy időben stigmatizálódott, többek között éppen képviselőinek heterogén műveltsége és társadalmi háttere magyarázza. Az angol nyelvben a „tourism” és „tourist” szavak eleinte a „travell/er” szinonimájaként terjedtek el a 18. század végén, ám az eredetileg értéksemleges terminusok hamarosan negatív mellékjelentésre tettek szert. Ebben a szemantikai elmozdulásban egyrészt burkolt társadalmi előítéletek, másrészt a modernizációtól és az industrializációtól való szorongás fejeződött ki. Abban a turizmusellenes retorikában, mely már a romantika számos szerzőjénél is megfigyelhető, a hétvégi nyaraló ugyanakkor a folyamatnak az emblémájává vált, mely a titokzatosan kanyargó gyalogösvényt széles makadámútra cserélte le.⁷⁶ A legtöbbet idézett ilyen eset talán Wordsworthé, aki, mikor Kendal és Windermere településeinek irányába tervezték kiterjeszteni a vasútvonalat, hogy a Lancashire-i gyárosok a Windermere partjaira küldhessék nyaralni a munkásaikat, nemtetszésének adott hangot, arra hivatkozva, hogy ezáltal olyan tömegek lepnék el az általa imádott Tóvidéket, akik alacsony iskolázottságuknál fogva nem alkalmasak a magasabb rendű természeti szépségek értő élvezetére. A dolog iróniája abban rejlik, hogy a Tóvidéket mint turisztikai desztinációt voltaképpen Wordsworth szövegei hozták létre: 1810-es, 1835-ben kibővített útikalauza (*A Guide through the District of the Lakes*), illetve tájleíró költeményei teremtették meg az addig majdhogynem ismeretlen régió vonzerejét. Ráadásul – emeli ki John Frow – arról, miszerint a természetben töltött idő felüdítő-energetizáló hatással bír az egyénre (és a gyártulajdonosokat ez motiválta), elsősorban szintén a széles körben elterjedt Wordsworth-szövegek győzték meg a korabeli olvasókat.⁷⁷ Azaz, az új iparvárosok lakóiban a romantika irodalma alakította ki annak tudatát, hogy azzal javíthatnak életminőségükön, ha egy-egy rövidebb tengerparti vagy vidéki látogatás erejéig kiszakadnak a

⁷⁵ URRY, *i.m.*, 16.

⁷⁶ THOMPSON, *The Suffering Traveller...*, *i.m.*, 32; 40–41.

⁷⁷ John FROW, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, October, Vol. 57, 1991/ Summer, 123 – 151, 147 – 149.

hétköznapi közegéből.⁷⁸ Mindez egy tágabb hatókörű összefüggést is előrevetít: habár mi sem tűnik távolabbinak egymástól, mint az Alpokról leereszkedő romantikus költő alakja és a nemzeti parkok bejáratánál sereglő turisták kartikaturisztikus képe, a turizmus iparága által forgalmazott vágyképek, ígérettek, identitásképletek jó része a romantika ideológiájában gyökerezik; a természeti látnivalók által nyújtott élvezet idealizálása mindenképpen ide tartozik. Ugyanezen ideológia sajátos, önfelszámoló működésének eredményeként az olyan, irodalmi és képzőművészeti alkotásokban megjelenített, a magányos, ihletadó szemlélődés helyszíneiként elgondolt tájak látványán, mint az Alpok vagy a Niagara-vízesés, ma látogatók milliói kell, hogy osztozzanak, teljesen átformálva, sőt eltüntetve azok eredeti arculatát. Mindenesetre, ahogy azt James Duncan és Derek Gregory foglalja össze, a tömegturista is a romantikus utazástapasztalatra, csak annak egyfajta „indusztrializált”, szabályozottabb, kiszámíthatóbb változatára vágyik, és habár a 19-20. század fordulójára óta az utazás bürokratizálódása csak növekedett, az a „romantikus keretezés”, amely a turisztikai helyek percepcióját határozza meg, lényegében azóta sem változott.⁷⁹

Visszakanyarodva gondolatmenetünk kiinduló pontjához: a turizmus rohamos terjedésére természetesen az utazási irodalomnak is reflektálnia kellett. A 20. század első évtizedeinek útirajzaiban elsősorban az erős bírálat és elutasítás szót dominált; a turizmus a válságként megélt modernitás egyik tipikus jelenségeként került szóba, mely a világhírűségnek pont azokat a tényezőit küszöbölt ki – kockázat, kiszámíthatatlanság, esetlegesség – melyek miatt az korábban felértékelődött. Ahogy Helen Carr megjegyzi, az útra kelés eme populáris formáját ezek a szövegek épp olyan gyanúval kezelték, mint ahogy az irodalmi modernség szerzői a populáris kultúra termékeit.⁸⁰ Evelyn Waugh a *Labels* című könyvében viszont már meglehetősen iróniával állapítja meg, hogy „[k]ülföldön minden angol szereti magát utazóként, és nem turistaként látni”,⁸¹ hogy aztán a múltba vágyódó, elitista utazáseszmény aszketikus normáit figurázza ki, kiállva az óceánjárók és luxushotelek által nyújtott, jóval komfortosabb turistalét örömei mellett. A második világháború ezután egy erős cezúrát iktatott be az utazás különféle – szabadon vállalt – változatainak gyakorlásába, illetve a róluk folyó diskurzusba, de a 20. század második felében még nagyobb nyilvánosságra szert téve éledtek fel a kérdést övező viták. Az évente legalább egyszer megejtett „üdülés” a fejlett társadalmak egyik központi státusszimbólumává lépett elő, ugyanakkor a vele járó környezetszennyezés, a helyi kultúrákra

⁷⁸ John URRY, *The Tourist Gaze*, London, SAGE Publications, 2002, 20.

⁷⁹ DUNCAN, GREGORY, *i.m.*, 7

⁸⁰ Helen CARR, *Modernism and Travel = The Cambridge Companion to Travel Writing, i.m.*, 70–86, 79.

⁸¹ „Every Englishman abroad [...] likes to consider himself a traveller and not a tourist” [ford. tőlem – B. Á.] Evelyn WAUGH, *Labels: A Mediterranean Journal*, London, Duckworth, 1874, 44.

gyakorolt, gazdaságilag sem mindig áldásos hatás jogos aggodalmakat szült. Mindeközben széleskörűvé vált az a felismerés is, hogy turistának lenni nem választás kérdése: járjunk a világ bármelyik távoli szegletében, a globalizációs folyamatok térnyerése miatt nem tudunk teljesen kívül kerülni a turisztikai ipar hatókörén. A jelenségre reflektáló bölcseleti diskurzusban a turista – Zygmunt Bauman szavaival élve – a „mai élet metaforájaként”⁸², a posztmodern szenzibilitást megtestesítő, allegorikus alakként rajzolódott ki. Eszerint a turisták által példázott „posztmodern életstratégia”⁸³ nem az önazonosság megszilárdítására, hanem bármiféle rögzített állapot/viszonyrendszer elkerülésére irányul: ők „nem tartoznak ahhoz a helyhez, amelyet éppen felkeresnek; megvalósítják azt a csodát, hogy a megfelelő helyen vannak, anélkül, hogy a helyükön volnának”.⁸⁴ (Dean MacCannel a *The Tourist* című munkája eredeti, 1976-os kiadásának bevezetőjében hasonló analógiát alkalmazva arról ír, hogy a turista az általában vett modern ember „modelljének” tekinthető, majd a későbbi kiadásokhoz fűzött új előszóban hozzáteszi, hogy turistája visszatekintve inkább már egy korai posztmodern figurának tűnik – habár a szerző a posztmodern fogalmával kapcsolatos szkepszisének is hangot ad.) Ezt az allegorikus jelentéslehetőséget olyan fikciós művek is kiaknázták, mint Nirpal Singh Dhaliwal *Tourism* című regénye, amelynek végén a szikh származású, brit állampolgárságú, de stabil identitástudattal nem rendelkező főhős – bármiféle ezen túlmutató előzetes tudás híján – azok között az európai városok között kószál, amelyeknek ismeri a futbalcsapatát. Baudrillard legtöbbet citált művének Disneyland-elemzésében a szimulákrum és turizmus közötti kapcsolatra is utal; ezt az összefüggést olyan szépirodalmi művek is kibontják, mint Julian Barnes *Anglia, Anglia* című disztópiája vagy Don DeLillo *Fehér zaj* című könyve. Az utóbbi elején a szereplők „Amerika legtöbbet fotózott” istállójához látogatnak el, ahol azt veszik észre, hogy az „[a] turisták fényképező emberekről készítenek képeket”⁸⁵ – a tulajdonképpeni istálló elvész a turisztikai „percepció metajellegé”-ben.⁸⁶

Az utazási szokások ilyen mértékű átalakulása a szűkebb értelemben vett útirajz műfaját is kihívások elé állította: olyannyira, hogy az Evelyn Waugh-hoz csatlakozó Paul Fussel pesszimista konklúziója szerint a második világháború után ez a hagyomány már gyakorlatilag folytathatatlanak bizonyult az összezsugorodó, „monokulturális” világban.⁸⁷ A hetvenes-nyolcvanas évek mégis azt hozta magával, amit Jan Borm szavaival nem is az utazási irodalom

⁸²Zygmunt BAUMAN, *Turisták és vagabundok: A posztmodern kor hősei és áldozatai*, Lettre, 1999/Tél, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00012/00019/01bauman.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 2.]

⁸³ *Uo.*

⁸⁴ *Uo.*

⁸⁵ Don DELILLO, *Fehér zaj*, ford. BART István, Bp., Ulpius-ház Könyvkiadó, 2006, 32.

⁸⁶ GYURIS Norbert, *A szimuláció statikus zaja (Don DeLillo: White Noise)*, Prae, 2003/1, 73–86, 81.

⁸⁷ FUSSEL, *i.m.*, 226.

„újjáéledésnek”, mint inkább „megújulásának” nevezhetünk.⁸⁸ Az ide illeszkedő szövegeknek már reflektálniuk kellett arra az egyre markánsabban megfogalmazódó kérdésre, hogy miként viszonyulnak a turizmus problémájához, másrészt – különösen az angolszász nyelvterületen – egy, a korábbinál jóval átpolitizáltabb diskurzív térben kellett megtalálniuk a helyüket. A travel writing studies már említett posztkolonialista-etikai vonulatának sokak által osztott, központi tézise szerint ugyanis nemcsak a tömegturizmus okoz visszafordíthatatlan problémákat, de a magaskultúra tradícióihoz kötődő, mainstream fogyasztói attitűdöktől mentes utazás sem lehet teljesen „ártatlan”, ideológiamentes tevékenység. Ebben az olvasatban a helyváltoztatás képzetét átesztétizáló, azt a szabadság jelentésével felruházó irodalmi diskurzusok súlyos egyenlőtlenségeket fednek el, megfélelvezve a kalandvágyó nyugatiakhoz képest általában épp ellentétes irányba tartó gazdasági/politikai menekültekről, akik kényszerűségből kénytelenek elhagyni lakhelyüket. A kortárs utazási irodalom élvonalába tartozó művek esetében ezért számos olyan stratégiát figyelhetünk meg, melyek a fenti elvárásokhoz illeszkedve – vagy épp ezekkel polemizálva – irányulnak egyfajta hitelességérzet megteremtésére. A lengyel Andrzej Stasiuk *Útban Babadagba* című kötete például azáltal váltja ki az újszerűség hatását, hogy – szakítva a megszokott útvonalakkal – olyan marginális, sőt érdektelen kelet-európai helyszíneket keres fel, melyek sem turisztikai vonzerővel, sem gazdag kulturális-történelmi hagyománnyal nem rendelkeznek, s mint ilyenek, „megíratlanok” maradtak. A tömegturista szerepkörétől való távolságtartás egy másik lehetséges módja az utazás szándékoltan anakronisztikus formáihoz való ragaszkodás, melyek épp a modern közlekedési eszközök előnyeinek – gyorsaság, pontosság, kényelem, veszélytelenség – nélkülözése révén teremt lehetőséget a lassabb haladásra, szemlélődésre, a helyiekkel folytatott interakcióra és egy összetettebb múlthoz fűződő viszony kialakítására. Jonathan Raban *Coasting*jában az auktoriális elbeszélő arról számol be, ahogy a hazai állapotokat felmérő „home tour” hagyományát felelevenítve körbevitörlázza a Thatcher-éra Nagy-Britanniájának partjait; Paul Theroux *The Great Railway Bazaar* című, ma már klasszikusnak számító 1975-ös útirajza egy Ázsiát végigszelő vonatútról szól, Robyn Davidson *Trackse* pedig arra a cseppet sem kockázatmentes vállalkozásra tekint vissza, melynek keretei között a szerző egyedülálló nőként, mindössze három tevé kíséretében elindult Alice Springsből, hogy a sivatagon átkelve eljusson Ausztrália nyugati partjáig. A vallomásos hangvételű, kontemplatív szövegben különösen kiéleződik a protagonista-narrátor arra irányuló szándéka, hogy meggyőzze olvasóját: szemben a sivatag meghódításáról szóló, gyarmatosító fölénytudatot sugárzó

⁸⁸ Jan BORM, „*What Am I Doing Here*”: *Contemporary British Travel Writing From Revival to Renewal*, *Literatura* 49/5, 9–16, 14.

kalandtörténetekkel, az ő zarándoklata a természet és az őslakosok iránti feltétlen tiszteleten alapult. A főhős szólama tele van hintve a vadon széléig merészkedő, „terroristák”-nak becézett, fényképezőgépekhez ragadt átlagturistákat kifigurázó aforizmákkal, de az ily módon prezentált, a tőlük való különbségen alapuló önképet az elbeszélés bizonyos mozzanatai aláaknázzák. Davidson ugyanis vándorlásának mediatizáltsága révén (az útról a National Geographic számára készült egy nagyszerű riport, melynek fotográfusa – ahogy azt néhány utalásból sejteni lehet – megzavarta a fényképezés ellen vallási okokból tiltakozó őslakosokat) olyan nyomokat is hagyott a sivatagban, amelyek nem tűntek el egyhamar. (A *Tracks* pedig természetesen, a wordsworthi mintát követve, még több turistát vonzott Alice Springs környékére.) A megszerzett tapasztalatok autenticitását és egyediségét tanúsítani kívánó, kizárólagosságra törekvő retorikánál – melynek önfelszámoló jellegére bizonyos mértékig Davidson könyvbeli alakmásának is rálátása van – sikerültebbnek tűnik az a Bruce Chatwin, Theroux vagy Jan Morris útirajzaiban tetten érhető megközelítésmód, mely egyszerre táplálkozik a romantika eszményítő és a későmodern útirajz ironikus-deheroizáló hagyományából, és nem annyira az utazó, mint az elbeszélés teljesítményét helyezik előtérbe. Ezek a szövegek rögzíthetetlen, távlat- és kontextusfüggő viszonyként ragadják meg a felszínes és az autentikus, az imitált és az eredeti, a turista- és utazólét közötti különbséget, esetenként arra is ráirányítva a figyelmet, hogy egy, az idegen kultúrákkal való találkozást elbeszélő szöveg morális példaértéke bonyolultabb lehet, mintsem hogy a kizsákmányolás-megőrzés ellentétpárjával leírható lenne.

5. Hagyománytörés és hagyományfolytonosság – az utazási irodalom magyar kontextusa

Az utazási irodalom alakulástörténetének természetesen megvannak a maga magyar vonatkozásai is, a dolgozat célkitűzései közé azonban – jelenlegi formájában – nem tartozik az 1945 előtti itthoni fejlemények tüzetes bemutatása, de akár csak rövidebb áttekintése sem. Ezen a ponton tehát csak jelzésszerűen térnek ki a vizsgálódásaim tárgyául választott művek hazai előzményeire, azt hangsúlyozva, hogy eddigi következtetéseim jó része a magyar kontextusra is kiterjeszthető, azaz a magyar nyelvű utazási irodalom mindig is erősen kapcsolódott a műfajcsoport más európai kultúrákban – német, angol, francia – kibontakozó tendenciáihoz. (Különbségeket olyan elsősorban külső, az utazás praxisára kiható tényezők eredményeztek, mint országunk földrajzi elhelyezkedése és a történelmi-politikai események alakulása.). Kifejezetten gazdag – és az utóbbi évtizedekben a kutatók által is alaposan feltérképezett – a régi magyar irodalom, azon belül is a 16–17. század időszakának utazási témájú szövegkincse. A hazai egyetemek hiánya ebben a tekintetben ösztönzőleg hatott a hungarus-tudatú szerzőkre,

írja Kovács Sándor Iván, hiszen a továbbtanulás céljából „ifjaink Nyugat-Európába özönlöttek, s szervezett peregrináció-juknak (*peregrinatio academica*) kialakult a maga sajátos gyakorlata, irodalmi vagy csak dokumentum jellegű írásos tartozéka, ami ugyancsak az utazási irodalom tág körébe vonható.”⁸⁹ Ezek közé az ifjak közé tartozott Budai Parmenius István, az 1583-ban az első magyarként – és valószínűleg az első irodalmi ambíciókkal rendelkező idelátogatóként – eljutott Amerikáig (egészen pontosan Újfunlandig), és mind *De navigatione* című propemptikona, mind a hajó fedélzetéről írott, Richard Hakluytnak címzett levele izgalmas belátásokkal szolgál az Újvilág textuális reprezentációjával foglalkozó kutatók számára.⁹⁰ Meg kell itt említenünk a „késő reneszánsz kori magyar útleírás műfaj klasszikus alkotás”-át,⁹¹ a Szepsi Csombor Márton által írott *Europica varietast*, de Szenczi Molnár Albert útinaplóit és Bethlen Miklós önéletírásának idevágó fejezeteit is. Ahogy Szirák Péter kifejti, a 19. század elejének-közepének tudásra éhes magyar utazói aztán a peregrináció eme hasznosság, gyönyörűség és tanulás jegyében megfogadó hagyományát újították fel. A szerző közülük elsősorban Kazinczy Ferenc és Széchenyi István szerepét emeli ki: „Előbbi a honi felfedező utazások (»home tour«) és útleírások (»domopis«) mintát teremtő atyja lett, utóbbi pedig főként a külföld feltérképezésének és így az »összehasonlító« útleírásnak a mesterévé vált.”⁹²

Az irodalmi útirajz szerepe azonban a huszadik század első felében válik igazán jelentőssé, a magyar utazási irodalom „aranykora” – hasonlóan a britéhez – a két világháború közötti időszakra tehető. Ez az irodalomtörténeti fejlemény egy gazdaság- és társadalomtörténeti változással is összefüggött: „[a] húszas évek második felében Magyarországon a gazdasági konszolidáció sikerével párhuzamosan éledt újjá és öltött egyre nagyobb méreteket az utazás, a nyaralás szokása”,⁹³ mely nálunk is egyre szélesebb társadalmi rétegek számára vált elérhetővé. Mivel az egykori Monarchia továbbra is rengeteg magyar látogatót vonzó üdülő- és fürdőhelyei immár határainkon kívülre kerültek, a korszak legnagyobb turisztikai kihívását a belföldi idegenforgalom fellendítése jelentette. (A Nyugat-Barátok Köre 1932-ben például Móricz Zsigmond részvételével e kérdéséről tanácskozást tartott, melynek kivonatolt tartalma meg is jelent a folyóirat lapjain. Móricz itt a turizmust mint a kulturális különbségekből fakadó feszültség ellenszerét méltatta: „helyes és bölcs dolog az

⁸⁹ KOVÁCS Sándor Iván, *A régi magyar utazási irodalom az európai utazáselméletek tükrében = Szakácmesterségnek és utazásnak könyvecskéi*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 93 – 200, 96.

⁹⁰ Lásd: CAMPBELL, *i.m.*, 222-223.

⁹¹ KOVÁCS, *i.m.*, 100.

⁹² SZIRÁK, *i.m.*, 30.

⁹³ JUSZTIN Márta, „*Utazgassunk hazánk földjén!*” *A belföldi turizmus problémái a két világháború között Magyarországon*, Korall, 185 – 208, 191–192.

idegenforgalom, mert össze szoktatja az emberiséget.”⁹⁴) A megoldás olyan új, a magashegységek és fürdővárosok hiányát ellenpontoszó turisztikai célpontok kitalálásában-kialakításában rejlett, mint Bugac, a Hortobágy és a Matyóföld.⁹⁵

Az utazás kultuszának jegyében a napi- és hetilapok rendszeresen közöltek olyan, a kor élvonalbeli szerzőinek tollából származó tárcákat és tudósításokat, melyek később gyakran kötetbe foglalva is megjelentek. Kiemelt figyelemben részesültek az elcsatolt területek, köztük is főként Erdély: az ottani viszonyok drámai átrendeződéséről, a magyar nyelvhasználat visszaszorulásáról, a kisebbségi lét nehézségeiről a húszas-harmincas években többek között Németh László *Magyarok Romániában*, Szabó Lőrinc *Utazás Erdélyben* és Móricz Zsigmond *Julianus barát útirajza* című írásai számoltak be. Az 1938-tól 1944-ig tartó időszakban aztán különösen megnő az érdeklődés a visszacsatolt területek iránt: Márai Sándor például hosszú cikksorozatban rögzíti a visszanyert Felvidéken és Észak-Erdélyben szerzett benyomásait. A revízió nyomán megélelénkülő útirajzshullámmal Szirák Péter foglalkozik részletesen a korszak utazási irodalmát elsőként feldolgozó *Ki említ megérkezést?* című monográfiájában. A könyv tüzetesen tárja fel a két világháború között született szövegek diszkurzív sokféleségét, mely a naplószerű, értekező vagy épp vallomásos beszédmodok közötti választásban éppúgy megnyilvánult, mint az utazófigura megkonstruáltságában, aki Kosztolányinál esztéta kószálóként, Nagy Lajosnál viszolygó turistaként, Illyés Gyulánál pedig tanúságtevő utazóként lépteti fel önmagát. Míg a spengleriánus kultúrideológia által befolyásolt Németh László műveiben az utópisztikus „szellemi utazás” elképzelése bontakozott ki, Szabó Lőrinc tudósításaiban az események váratlanságára, esetlegességére érzékeny újságíró attitűdje nyilvánult meg. Szirák gondolatmenetében központi helyet foglal el Kosztolányi, a vizsgált időszak utazási irodalmának „önreflexióra leginkább hajló” alakja, aki az utazáshoz „a játék és a változatos szerepjátszás lehetőségét, s ezáltal a megrögzött ismeretek és identitások hatályának fölfüggesztését, a megtörténtség alóli virtuális felszabadulás élményét kapcsolta”.⁹⁶ Nem véletlen, hogy a jelen horizontjából Kosztolányi útirajzainak hatástörténeti jelentősége tűnik a legszámottevőbbnek. Ugyanakkor Németh Ákos hívja fel arra a figyelmet, hogy ezeknek a Kosztolányi-szövegeknek a gyűjteményes kötete csak 1940-ben, pont Illyés szerkesztésében jelenik meg: ez az utólagos kanonizációs gesztus azt jelezheti, hogy a „modernség második nemzedékének perspektívájá”-ból, az általa „vándorévek”-nek nevezett

⁹⁴*Idegenforgalom* (Nyugat-konferencia, 1932. december 7.), Nyugat, 1932/24, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00548/17176.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 3.]

⁹⁵ JUSZTIN, *i.m.*, 199–200.

⁹⁶ SZIRÁK, *i.m.*, 54.

időszak szerzői számára értékelődött fel igazán.⁹⁷ Ahogy azt Németh Ákos állapítja meg, a harmincas évek környékén „a dokumentarizmust és példázatszerűséget egyesítő prózaformák” értékelődtek fel, azaz „az emlékirodalom, az esszé, a szociográfia és az útirajz különböző változatai”,⁹⁸ melyekben egyidejűleg nyílt mód a kortárs társadalmi problémák analizésére és a személyes önvizsgálatra. A korszak reprezentatív alkotásainak újszerű, kevert műfajiságát példázták azok a szociográfiák – így például a *Puszták népe* – melyek útirajzként, avagy (*A tardi helyzetet* jegyző Szabó Zoltán szavaival élve) „irány-útleírás”-ként⁹⁹ is olvashatóvá váltak.

Ennek a magas színvonalú, izgalmas műfaji változatokat felvonultató irodalmi tendenciának az 1945 utáni történések szabtak gátat, hiszen „az utazási irodalom művelésének legtöbbször feltétele maga az utazás”,¹⁰⁰ melyre az államszocializmus polgárainak eleinte egyáltalán nem volt módja. A nem szolgálati, hanem magáncélból lebonyolított utazások 1945-től 1961-ig gyakorlatilag lehetetlenné váltak, majd enyhítések sora következett be: egy 1970-es törvényrendelet már kimondta, hogy „*minden magyar állampolgárnak joga van ahhoz, hogy útlevelet kapjon és külföldre utazzon*”,¹⁰¹ de a turisztikai célú nyugati utazásokra ezután is csak háromévente kerülhetett sor. A keleti blokk országai sem voltak egyformán könnyen megközelíthetőek, a Szovjetunióba ugyanis mindvégig kizárólag meghívólevéllel juthatott be az egyéni utazó, és a többi „baráti” állammal szemben fennálló vízumkényszer is csak fokozatosan szűnt meg.¹⁰² Mindenesetre a hatvanas-hetvenes évek során megnyíló szűkös lehetőségekkel sok szépíró élt (Pilinszky János, Ottlik Géza, Csoóri Sándor, Szabó Magda, Rab Zsuzsa stb.), de a cenzúra által teremtett körülmények továbbra sem kedveztek az útirajzírásnak, illetve az esetlegesen elkészülő útinaplók publikálásának. (Így például Nemes Nagy Ágnes úti jegyzetei sem kerültek 1991-ben bekövetkezett haláláig nyomtatásba.) Az államhatalom diskurzív tiltásai, korlátozásai ugyanis éppen azokat a szövegalkotó tényezőket érintették, amelyek a műfaj integráns elemeinek számítanak: a hazai és külföldi viszonyokat összevető távlat működtetését, az idegenség csáberejének felmutatását. A kor népszerű irodalmában az egzotikum ábrázolását ezért jobbra olyan újra kiadott második világháború

⁹⁷ NÉMETH Ákos, „Vizsgálásul útnak indulunk...”: A „vándorévek” nemzedéke és a két világháború közötti magyar útirajz-hagyomány, doktori értekezés, kézirat, 2015, 52.

Web:<http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14763/nemeth-akos-phd-2005.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
[Letöltés ideje: 2017. február 6.]

⁹⁸ *Uo.*, 48–49.

⁹⁹ *Uo.*, 44.

¹⁰⁰ KOVÁCS, *i.m.*, 96.

¹⁰¹ BENCSIK Péter, NAGY György, *A magyar úti okmányok története 1945 – 1989*, Bp., Tipico Design Kft., 2005, 72. [Kiem. az eredetiben.]

¹⁰² *Uo.*, 106 – 108.

előtti szövegek biztosították, mint Kittenberg Kálmán és Széchenyi Zsigmond afrikai vadásztörténetei vagy G. Hajnóczy Rózsa számtalan kiadást megérő, romantikus lektűrökre hajazó, rendkívül olvasmányos indiai útinaplója, a *Bengáli tűz*. Ehhez képest inkább a publicisztikai regisztert képviselték a Nők Lapjának dolgozó Kertész Magda úti beszámolóí (*Vendég voltam Japánban, Utazás szerelem és házasság körül hét országban*), melyekben egy hangsúlyozottan „szocialista” országból érkező, annak értékrendjét magáénak valló látogató kérdezmódja nyilvánult meg.

A Kosztolányi, Németh László, Szabó Lőrinc által művelt szépirodalmi útirajz az államszocialista nyilvánosságpolitika keretei közé tehát nem volt beilleszthető – az általuk kidolgozott műfaji kódok újrafelhasználása viszont több emigráns szerző életművében is fontos tényezővé vált. Természetesen itt is szóba kerülhet Márai neve, aki tíz évvel korábbi útinapló-jegyzeteit, illetve a Kosztolányi és Szerb Antal Itália-ábrázolásai felől is ismerős nemzetkarakterológiai klisék sorozatát építette be a *San Gennaro* vérének nápolyi körképet kirajzoló fejezeteibe,¹⁰³ és az emigráns évek alatt kiadott naplói is számos útleírásként olvasható epizódot tartalmaznak. A nyugatos útirajz-tradíció képviselője Cs. Szabó László is, aki a fragmentált szerkezetű, lírai hangvételű, visszaemlékezésekkel tarkított *Téli utazás* (1956) végén arra a Márait szintén foglalkoztató kérdésre reflektál, hogy mi kapcsolja össze az irodalmi utazót és az emigráns író. Cs. Szabó kultúraszemléletére és identitástudatára nagyon jellemző, hogy az általa felvonultatott világirodalmi példák mellé – Gogol, Shelley, Byron, Victor Hugo – odahelyezi „a mi apró háziszentünk”-et, az affirmatív előképként szolgáló Mikes Kelemen¹⁰⁴ is. Az emigráns alkotók következő nemzedékéhez tartozik Ferdinandy György, akinek rövidprózai szövegeit rendszerint az önmagát idegenként, átutazóként pozicionáló én-elbeszélő perspektívája szervezi. Az esszé, a tárcs és az útirajz elemeit vegyítő, „önmaguk műfajiságát is erőteljesen problematizáló”¹⁰⁵ szövegek egy olyan történelmi jelenségre is rálátást adnak, amely a magyar irodalomban nagyon kevésbé tematizált: a gyarmatosításra és annak mentalitástörténeti, szociokulturális hatásaira. A *Szomorú szigetek* című 1966-os keletkezésű írás nem véletlenül apellál Lévi-Strauss könyvére, a benne ábrázolt Puerto Rico-i szigetvilág korábbi lakói ugyanis azok a tainó indiánok voltak, akik a Kolumbusz általi „felfedezést” követően a konkvisztádorok első áldozataivá váltak. Az elbeszélő a turizmuskritika előtér-háttér metaforáira rájátszva írja le ambícióját a díszletek mögé való hatolás szándékaként: „az amerikai szállodasornak, ahol megszáll az utazó, a szigethez vajmi

¹⁰³ SZIRÁK, *i. m.*, 112.

¹⁰⁴ Cs. SZABÓ László, *Téli utazás: Salzburg – Bécs – Páris*, München, Látóhatár, 1956, 86.

¹⁰⁵ SZILÁGYI Zsófia, *Ferdinandy György*, Pozsony, Kalligram, 2003, 45.

kevés köze. Marad a hosszú lélegzetű munka: a »hátszág« tervszerű felfedezése”.¹⁰⁶ A szöveg, melynek rövid epizódokból felépülő, töredékes szerkezete mintegy leképezi a szigetről-szigetre való haladás ritmusát, egyszerre jeleníti meg a megtett utat olyan „home tour”-ként, amely magyarázatot keresve tárja fel a nyomorban élő helyiek problémáit, és egy egzotikus vidék bejárásaként, melynek során az összevetésekkel élő, kívülállását megőrző utazó az arányok másságára, magára a „szigetszerűségre” csodálkozik rá. („Járom a szigetet. Nem nagyobb, mint a Kisalföld, de micsoda kontrasztok, micsoda változatosság!”¹⁰⁷) A szigetlakók francia, spanyol, holland, amerikai behatás által formált, hibrid kultúráját olyan kifejezések jelölik – „jóindulatú jellegtelenség”, „pacsuli”¹⁰⁸ – melyekből egyértelműen kiolvasható a narrátor értékítélete; hasonlóan a francia tudós munkájához, Ferdinandy *Szomorú szigetekét* is erős kultúrpeszimizmus és civilizációkritika hatja át.

Míg Ferdinandy-nál a teljes ignoranciát testesítik meg a kreol konyha remekeire kecsapot nyomó amerikai turisták, a szintén emigrációban alkotó Karátson Endre 1980-as, *Színhelyek* című novelláskötetének unikális teljesítménye abban rejlik, hogy darabjai nem képeznek meg egy külső, illetve felülnézeti perspektívát, melyből a turistaattitűd bírálata artikulálható lenne, hanem, a moralizáló értelmezéssel szakítva, az egyes szám második személyű narráció révén magát a turistát szólítják-szólaltatják meg: „Nem akar fogyni a fagyalt, viszed be magaddal a templomba, – Jugoszláviában vége már a klérus teljhatalmának, nem rontanak rád, mint Olaszországban [...] – és körüljártatod tekinteted az egyhajós belső tér másodrangú barokk kegytárgyain.”¹⁰⁹ A rafinált szerkezetű, öntükröző alakzatokkal telített szövegek izgalmas módon – nem csak afféle illusztrációként – léptethetőek párbeszédbe a turizmus szemiotikai megközelítésmódjával, valamint a turisztikai látványosságokat szimulákrumok rendszereként olvasó baudrillard-i elmélettel. A *Rövidzárlat Rovinjban* az útikönyvre való hivatkozással indít, majd több ponton idéz belőle, hogy aztán újra és újra felbukkanjanak benne a bédekker nyelvhasználatát imitáló passzusok. Ezzel elbizonytalanítja a befogadót afelől, hogy hol húzódik meg (és fellelhető-e egyáltalán) a határ a *citátum* és fikció keretein belül valóságosnak minősülő látvány leírása között. Ahogy a monográfus Hites Sándor rávilágít erre a működésre: „[a]z elbeszélésekben olvasható leírások [...] nem a retorikai valóságéffektusokat igyekeznek kihasználni, hanem magát a turisztikai leírás műfaját vonva kérdőre, a *bédekker* megjelenítő

¹⁰⁶ FERDINANDY György, *Szomorú szigetek* = F. Gy., *Szomorú szigetek: Vadnyugati napló, 1958–1988*, 15–43, 15.

¹⁰⁷ *Uo.*, 40.

¹⁰⁸ *Uo.*, 33.

¹⁰⁹ KARÁTSON Endre, *Rövidzárlat Rovinjban* = K. E., *Átvitt értelemben*, Bp., Orpheusz Könyvkiadó, 1992, 111–128, 113.

eljárásait helyezik mérlegre [...] a látvány és az útikönyv viszonya tehát megfordítva mimetikus, a bédekker mintegy létrehozza a tájat”¹¹⁰ Karátson prózája nagyon is érzékelteti az isztriai tengerparton vagy a görög szigeteken eltöltött nyaralás jóleső gyönyörét, de (tragizáló felhangoktól mentesen) leszámol azokkal az elvárásokkal, melyek az utazás céljaként a tartós személyiségformáló hatást, a hely szelleméhez való közelebb kerülést jelölik ki: „Úgy utazol el innen holnap, ahogy ideérteztél egy hete: nem hagysz magad mögött semmit, amit sajnálni lehetne, az öböl és környéke egy pillanatra sem vált meghitt otthonoddá, papundekli díszletként visszatontható az egyetemes kelléktárba.”¹¹¹

Azok a magyar nyelvű utazásszövegek tehát, amelyek az akkori világirodalmi folyamatok termékeny hatását mutatták, az államszocializmus évtizedei alatt jobbra az anyaország irodalmi közegén kívül születtek meg, így recepciójukat erős megkésettség jellemezte. Az az első olyan hazai mű – a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* – mely explicit módon vállalkozott a két világháború közötti útirajz-tradíció felélesztésére, már a rendszerváltás után, 1991-ben jelent meg. Habár Esterházy később *Az utazás a tizenhatos mélyére* révén még egyszer visszatért a műfaj(csoport) jegyeivel való kísérletezéshez, ennek az írásnak az esztétikai teljesítőképesége – ahogy a kritikai fogadtatás is tükrözte – már nem érte el a *Hahn-Hahn...-ét*. Az 1992-es *Az uralmi fogollyal* Krasznahorkai László elindította keleti témájú könyveinek sorozatát, melyek ma már az életmű jelentékeny hányadát teszik ki, de sajátos, „társtalan” pozíciójuk arra enged következtetni, hogy a jelen horizontjából nem érzékelhető olyan nekik tulajdonítható megszólító, kánonformáló erő, mint a *Sátántangó* vagy *Az ellenállás melankóliája* esetében. Az utóbbi esztendőben – örvendetes fejleményként – több olyan kötet jelent meg, amelyet a kulturális idegenség iránti fokozott érdeklődés jellemez (például Kun Árpád *Boldog Észak*, Németh Gábor *Egy mormota nyara* című regényei), sőt, útleírások gyűjteményeként pozicionálják magukat (ilyen Kiss Noémi *Rongyos ékszerdoboz*, Háy János *Ország-város-fürlánya*), de egyelőre továbbra sem tűnik úgy, hogy egy jelentékeny utazási irodalmi vonulat rajzolódna ki a kortárs magyar próza térképén. Habár a dolgozatban mindig kitérek az esetleges kapcsolódásokra, arra, hogy miként léptethetők párbeszédbe, az egyes szerzők általam vizsgált szövegei között sem mutatható ki szoros elbeszélés-poétikai, szemléletbeli rokonság. Nem azért esett tehát rájuk a választásom, mert a huszadik századi és kortárs magyar epikán belül egy jól felismerhető tendenciát alkotnak, hanem azért, mert szigetszerűen elkülönülő, de összetett és izgalmas válaszlehetőségeket kínálnak arra a kérdésre, hogy miként értelmezhető újra egy, a huszadik század első évtizedeiben virágzó műfaji hagyomány a későmodernség, illetve a

¹¹⁰ HITES Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram, 2011, 86–89.

¹¹¹ KARÁTSON, *i.m.*, 116.

posztmodern horizontjából; hogy miként vihető színre nyelvileg az idegenséggel való találkozás eseménye, és milyen tapasztalatrendszerben részesíthet bennünket az utazás.

Ahogy korábban már leszögeztem, ezek a művek a „travel writing”, az utazási irodalom széles spektrumának különböző területeit fedik le. Az útirajzot egy valóban megtett út dokumentumának tekintő, leszűkítő műfaji definíciónak valójában csak Nemes Nagy Ágnes írásai felelnének meg – ez persze nem jelenti azt, hogy Krasznahorkai vagy Esterházy szövegei ne hívnák létre az önéletrajzi olvasás alakzatait. Az, ami viszont értelmezésem szerint az utazási irodalom részeseivé avatja ezeket az alkotásokat, abban rejlik, hogy az utazás nemcsak mint cselekményelem, tematikus szál jelenik meg bennük, hanem mint folyamatos reflexió tárgya. A disszertációban vizsgált szövegek tehát éppúgy reflektálnak az utazás nyelvi-irodalmi reprezentációjának problémáira, mint arra, hogy a bennük elbeszélte utazás milyen kulturális tradíciókhoz, technomediális előfeltételekhez, politikai-gazdaságtani tényezőkhöz kötődik. A befogadó számára nem kuriózumokkal teli beszámolót kínálnak egy-egy érdekesítő helyről, sokkal inkább az az összefüggés kerül bennük előtérbe, mely – Willy Michel szavaival élve – aközött létesül, hogy a szubjektum önmagát és az idegenséget érzékeli.¹¹² Ezen a ponton jegyezném meg, hogy idegenség kérdéskörét tárgyalva nem az angolszász kulturális elméletek „othering” fogalmából indulok ki, hanem elsősorban Bernhard Waldenfels hermeneutikai-fenomenológiai irányú megközelítésére támaszkodom. Waldenfels rendszerében az én és a másik kapcsolata összevethetőséget és kölcsönös szimmetriát feltételez, az idegenség azonban egy aszimmetrikus, felcserélhetetlenséget implikáló viszony, mely nem egy felszámolható tudásdeficiten alapul,¹¹³ hiszen „[a]z idegen nem egyszerűen más, és máshol található a világban, hanem egy eredendő Máshol, egy Ott, ahol én nem lehetek.”¹¹⁴ A német bölcselelő a más nyelvekkel és kultúrákkal való találkozást a „strukturális idegenség” példáinak tekinti, melyeknél még felforgatóbb tapasztalatban részesíthetnek a „radikális idegenség” különféle formái, az álom, a mámor, a gyönyör és a halál. Waldenfels viszont arra is figyelmeztet, hogy amiképp teljesen idegen nyelv sincsen – hiszen azt már nem nyelvként, hanem üres zajként érzékelnénk – még ezek a határjelenségek is kapcsolódnak ahhoz a rendhez, amit átlépnek.¹¹⁵ Ugyanez a belátás – ahogy azt az általam vizsgált szövegek is tanúsítják – kiasztikusan megfordítható: „[a]z idegen a sajátban kezdődik, s nem azon kívül.”¹¹⁶

¹¹² MICHEL, *i.m.*, 255.

¹¹³ Bernhard WALDENFELS, *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, 26.

¹¹⁴ Bernhard WALDENFELS, *A normalizálás határai: tanulmányok az idegen fenomenológiájáról*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2005, 236.

¹¹⁵ WALDENFELS, *Topographie...*, *i.m.*, 36 – 37.

¹¹⁶ WALDENFELS, *A normalizálás határai*, *i.m.*, 240

A disszertációban elsőként Nemes Nagy Ágnes útinaplóira fókuszálok, melyek először csak a 2000-es, 2010-es években jelentek meg a Holmi hasábjain, illetve a szerző gyűjteményes prózakötetében, majd a Helikon 2014-ben a *Magyarul és világul* című kötetbe összegyűjtve adta ki őket. A szövegekben egy olyan utazó szemléletmódja tárul fel, aki folyamatosan a magaskultúra területéről származó kontextusokat rendel az általa látottakhoz-tapasztaltakhoz, elsősorban irodalmi szövegek felől olvasva a külföldi tájakat, tereket, embereket. Érvélem szerint ezekben az írásokban a legárnyaltabbnak két szintér, Erdély és Amerika ábrázolása bizonyul: a fejezetben arra is keresem a választ, hogy Nemes Nagy prózája milyen előzetesen adott mintázatokhoz illeszkedve teremti meg egyidejűleg a szomszédos, illetve a tengerentúli vidéket az ismerős közelség és az áthidalhatatlan távolság helyeként.

Hasonlóképp ahhoz, amit a Nemes Nagyék 1956-os erdélyi utazását megörökítő beszámoló sugalmaz, az anyaországiak, a romániai magyarok és a románok egymáshoz fűződő relációja egy bonyolult, a másság és az idegenség tapasztalatrendszerre között oszcilláló viszonyként jelentkezik a dolgozat következő fejezetének tárgyául szolgáló *Pontos történetek útközben* lapjain. Meglátásom szerint Mészöly Miklós alkotása azért is foglal el különleges helyet az 1945 utáni magyar epikában, mert egy olyan anti-utazási regényként olvasható, mely azt példázza, hogy az országok, országrészek közötti közlekedés a hatvanas évek Kelet-Európájának szorongattatásai között nem értelmezhető sem a turizmus fogyasztásközpontú, sem az utazás romantika által megformált normáihoz kötődő gyakorlataként. Miközben a sematikus fejezetcímek – *Utazások Erdélyben, Utazások Pannóniában* – rájátszanak az útirajz korábbi műfaji hagyományaira, a szöveg lebontja az ekképp felépített elvárásokat, az útonlétet a félelem, a szorongás és a kényszer képzetét rendelve. Mészöly műve azt a narratív sematikát is feleleveníti, melyben az utazás az emlékezéssel és így az identitáskereséssel kapcsolódik össze, hiszen a protagonista-elbeszélő gyerekkorának egykori helyszíneit keresi fel újra. A művön végigvonuló, öntükröző potenciállal bíró rom- és töredezettségmetaforika azonban az emlékek megbízhatatlanságát, és a rájuk alapozott önazonosság törekenységét sugallja.

A dolgozat következő egységében Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényét veszem górcső alá. A *Hahn-Hahn...* azoknak a posztmodern prózapoétika bizonyos megoldásait hasznosító – Italo Calvino, Christoph Ransmayr és Claudio Magris által jegyzett – műveknek a sorába illeszkedik, melyek metafiktív szövegalakító eljárásai az írás, az olvasás és utazás között létesülő összefüggésrendszerre világítanak rá. A fejezet többek között annak szentel figyelmet, hogy a regény miként vet számot saját műfaj történeti beágyazottságával, és hogyan csatlakozik az utazási irodalom két világháború közötti, elsősorban Kosztolányi írásaival azonosított hagyományához. Továbbá arra is kitérek, hogy a *lefelé a Dunán* alcímet

viselő mű miként olvasható egy olyan archívumként, mely a folyóról szóló diskurzus részét képező narratívákat, kliséket és toposzokat gyűjti egybe.

A disszertáció témájából adódóan Krasznahorkai László munkásságával mindenképpen számot kellett vetnem, hiszen ő az a kortárs magyar író, aki nyilvános szerzői imázsát is a „travel writer” szerepmintázatának megfelelően alakította ki, és elmúlt negyedszázadban számos olyan művet publikált, amelyek színtereiként kifejezetten „egzotikus” távoli-keleti vidékek szolgálnak. Krasznahorkai művei kultúraszemléletük, válságretorikájuk, az idegen teljes átsajátítását megcélzó elbeszélésmódjuk révén ahhoz a múlt század első évtizedeiben kibontakozó világirodalmi vonulathoz csatlakoznak, melyet például D. H. Lawrence és Graham Greene, majd később V. S. Naipaul neve fémjelez. A disszertáció idevágó fejezete szorosabban azzal a három kínai témájú utazásszöveggel foglalkozik, melyek együttes olvashatóságát az őket összefűző intratextuális utalások is lehetővé teszik. A klasszikus modernség művészetszemléletének belátásaiból táplálkozó Krasznahorkai-művek elemzése során feltárom azt, hogy miként rétegződik bennük egymásra idegenségtapasztalat és esztétikai tapasztalat színrevitele, hogyan mutatják fel a nyelvek közötti közvetítés problémáját, és miként jelenítik meg a *tanúságtétel* paradox természetét.

Már *Az urgai fogolyról* írott elemzésemben is kitüntetett szerepet játszik a melankólia fogalma, Térey János *Protokoll* című verses regényével kapcsolatban pedig azt emelem ki, hogy a szöveg hatáseffektusai egy olyan befogadói magatartást hívnak elő, amit Hans Ulrich Gumbrecht „hangulatok olvasásaként” nevezett el. Ezt az attitűdöt képezi le a főszereplő viselkedése is, akinek utazásai egy-egy hely sajátos hangulatába – vagy Gernot Böhme fogalmával élve: atmoszférájába – való, testi jelenlétet (is) feltételező bevonódásként értelmeződnek a szövegben. Habár a disszertációban tárgyalt többi művel szemben a *Protokollt* nem egyes szám első személyű elbeszélés működteti, és így jóval távolabb helyezkedik az életrajziság kódjai szerint szerveződő útirajzról, azért is tartottam mindenképpen szükségesnek, hogy bevonjam vizsgálódásaim körébe, mert a kortárs irodalomban ritkán fellelhető összetettséggel reflektál utazás és turizmus összeszövődött huszonegyedik századi gyakorlatainak mediális, gazdasági és társadalmi beágyazottságára.

II. Ízlés, fogyasztás és az utazás szenzációi (Nemes Nagy Ágnes útinaplóiról)

„Ha eszembe jutna, hogy írjak egy verset »Alkonyat a Mississippin«, közundort keltenék otthon, mint hülye sznob. De nem valószínű, hogy eszembe jutna.”¹¹⁷ Ez a vers nem is készül el, az *Amerikai állomás*, a *Szikvója-erdő* azonban igen. Nemes Nagy Ágnes 1991-ben bekövetkezett haláláig az életmű nyomtatásba került darabjai közül csak egy-két ilyen költemény utal(hatott) közvetetten arra, hogy a szerző Magyarország határain kívül milyen változatos tájakra látogatott el. Pedig a többnyire Lengyel Balázs társaságában utazó Nemes Nagy hol magánemberként, hol részben szakmai célokból, hol pedig kifejezetten egy-egy irodalmi rendezvény meghívottjaként¹¹⁸ viszonylag sok külföldi országot keresett fel. 1956-ban Erdélyt járták a Mészöly-házaspárral, a hatvanas-hetvenes években kisebb utakat tettek Brüsszelbe, Zürichbe, Párizsba, a Riviérára és Angliába, 1979-ben több hónapot töltöttek az Iowai Egyetem nemzetközi írótáborában. Nemes Nagy 1987-ben többedmagával részt vett egy írók számára rendezett konferencián is Jeruzsálemben. Ami számunkra ezeket az utakat az életrajzi tényeken túlmutató jelentőséggel ruházza fel, az az, hogy az utazás Nemes Nagy Ágnes által gyakorolt, Judith Adler-i értelemben vett „művészetéhez” szervesen hozzátartozott az útinapló vezetése. A szerző ezeket a szövegeket nem kiadásra szánta: vélhetőleg azért nem, mert eredeti formájukban úgysem jelenhettek volna meg. A privát naplójegyzetek szerzője így eleve nem vett tudomást a Kádár-rendszer nyilvánosságpolitikájának tabujáról. A kéziratos formában fennmaradt szövegek később Ferencz Győző és Lengyel Balázs szerkesztésében-gondozásában (utóbbi helyenként át is vette a naplóírás feladatát útítársnőjétől) jelentek meg folyóiratokban, illetve *Az élők mértanában*; végül 2014-ben a Helikon adta ki az összegyűjtött naplójegyzeteket a *Magyarul és világul* című kötetben.

Mindez annak megvilágítására szolgál, hogy a szövegkorpusz meglehetősen speciális státusszal rendelkezik: olyan, eredetileg magáncélú felhasználásra készült, posztumusz kiadott írásokról van szó, melyeknek olykor – Lengyel Balázs bekapcsolódása miatt – még a szerzősége is megosztott. Miközben a naplószerű távlat, a kvázi-jelenidejű elbeszélésmód alkalmazása visszakapcsol a két világháború közötti útirajzok hagyományához, a Nemes Nagy által alkalmazott szövegalakító eljárások sem a publicisztikai műfajok – tudósítás, riport –, sem a jelöltebben fikciós szövegek elbeszéléstechnikájára nem vezethetők közvetlenül vissza. A

¹¹⁷ NEMES NAGY Ágnes, *Amerikai Napló. Iowa, 1979* = N. . Á, *Magyarul és világul*, Bp., Helikon, 2014, 151 – 315, 159.

¹¹⁸ Lásd FERENCZ Győző jegyzeteit, aki azt is jelzi, hogy Nemes Nagy nem minden útjáról maradt fenn írásos dokumentum. *Jegyzet Nemes Nagy Ágnes útinaplóihoz*, Holmi, 2010/8, 964 – 966.

jegyzetek egyaránt tudósítanak a legbelső privát szférát érintő hétköznapi gondokról (vásárlás) és tágabb hatókörű esztétikai vagy identitásproblémákról, egymástól távol álló nyelvi regisztereket keverve. A megfogalmazás nehézségeire, az utazás során szerzett élmények *kommunikálhatóságára* tett reflexiók azonban mindvégig áthatják őket – mindez pedig egy rétegzett, számos értelmezési szempontot felkínáló prózaanyagot eredményez. A szövegek többek között műhelynaplókként funkcionálnak, nem is annyira egy-egy Nemes Nagy-vers keletkezéstörténetét ismertetve, mint a költő hozzájuk való viszonyát; gondolatmenetük számos ponton összeér az életmű poetológiai érdekeltségű esszéivel. A kötet egy olyan mentalitástörténeti forrásként is megközelíthető, melyben az tárul fel, hogy az európai magaskultúra tradícióival mélyen azonosuló, de külföldre a vasfüggöny mögül érkező művész-értelmiségi milyen sémák és magyarázóelvek segítségével értelmezte saját pozícióját a hatvanas-hetvenes évek Nyugat-Európájában, illetve Észak-Amerikájában járva. A disszertáció egyik fő kérdésirányához illeszkedve – mely arra fókuszál, hogy az irodalmi szövegek miként állítják elő az idegenség helyeit – fontos belátásokkal szolgálhat annak szemrevételezése is, hogy miként lépnek dialógusba az erdélyi jegyzetek a „19-20. századi ún. Erdély-kánon”-nal,¹¹⁹ és hogyan határozzák meg Nemes Nagy Amerika-képét a korábbi irodalmi forrásokból átöröklött, illetve a kommunizmus sajtónyilvánosságában is formálódó sztereotipikus mintázatok. Továbbá – és a kötet anyagának *irodalmi* olvasása során talán ez a szempont bizonyul a legizgalmasabbnak – vizsgálható az is, hogy az útinaplók hogyan működnek az önreprezentáció médiumaként, avagy milyen összefüggés létesül a szövegekben a naplóírás és az utazás gyakorlata között.

1. A kulturális turizmus mint próbatétel

„Ugyan mi a fenét mond nekem a »Mancika és a Szent Péter templom« című kép? Szívesebben nézem Szent Pétert önmagában. Az »útiképek« mutogatása felvágósabb »családi fénykép«-kategória. Helyettesítője, pótszere az igazi élményképzésnek [...] rámeredés a tagolatlan, át nem adott emlékre. Ha valakinek csakugyan élménye volt a Szent Péter, akkor mondja el.”¹²⁰ Az amerikai útinaplóból származó vitriolos bejegyzés, mely szóhasználata révén az *Utazás* ciklus *Vasút* című költeményének egyik sorára is rájátszik – „Nekik szól, tagoltan, e kép” – implicit módon arra is utal, hogy mi lehet az útközben történetek írásos rögzítésének funkciója. A naplóban mint az „elmondás” közegében képződhet meg a formátlan, diffúz benyomásokból

¹¹⁹ SZIRÁK, *i.m.*, 33.

¹²⁰ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 293.

az élmény mint strukturált jelentésegész.¹²¹ Eme tömören és velősen megfogalmazott ars poetica jegyében Nemes Nagy szövegeit a tömegesen és könnyen befogadható vizuális ingerek bővületében élő turisztikai diskurzus elutasítása jellemzi. Megfigyelhetjük, hogy a fotográfia mindvégig olyan, csak a jelenségek felszínére koncentráló, azokat meghamisító ábrázolásmódként tűnik fel a *Magyarul és világulban*, melynek „pótszerére” nem szorul rá az, aki összetettebb módon szemléli a világot.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a naplók szerveződésében ne játszanának fontos szerepet a vizuális kódok, sőt: a *Magyarul és világul* a modern utazás (és az utazás-elbeszélések) John Urry által leírt látványcentrikus paradigmájához csatlakozva az idegenség percepciójának legfontosabb érzékszerveként a szemet jelöli ki. A történetmondást így gyakran szakítják meg, sőt váltják fel azok a deskriptív szövegrészek, melyek egyrészt főként a Nemes Nagyék által megtekintett műalkotások és városi terek,¹²² másrészt pedig a természeti tájak látványának megragadására irányulnak. A fentebb említett „tagoltság” nyelvileg többféle változatban valósul meg ezekben az ekphrasztikus jellegű passzusokban. A naplóíró Nemes Nagy prózájában eleve a rövid, hiányos szerkezetű, felsorolásos alakzatokba rendeződő mondatok használata dominál, mely a tárgyyszerű információk megadásakor a vázlatosság, a sietősség benyomását kelti. („30-a. 11-kor autóval Sz. B.-vel Marlow, Henley[-on-Thames].”¹²³) A nominális stílusú leírásokban a nagyobb egészből kimetszett képek, a tömör, meglehetősen hasonló egymás mellé helyezése viszont sokkal inkább a sűrítettség hatását kelti fel, olyan emblemikus Nemes Nagy-versek poétikai megoldásait is felidézve, mint amilyen a *Között*. Lásd például az óceánográfiai múzeumban tett séta epizódját: „Halak. Formalista az Öregúr. Jojo. Szürrealizmus. Van olyan hal, mint egy gázvasaló. Lepényhal, repül, mint egy denevér a vízben. Kígyó-félék. Farkán álomszeme van. Csikófejű. Színek, színek. Csík, petty, sáv. Csipkeuszony. A plakát színek közt egy-egy csapat már-már hihetetlenül előkelő ezüstszürke, álmatag ónix.”¹²⁴ Ez a részlet a művészettörténeti terminusok segítségével mintegy egymásba játszatja kultúra és természet szféráját, a látvány szerkezetét az alliterációk, ismétlések, hosszabb-rövidebb szótagszámú szavak váltakozása révén pedig a ritmikus nyelv hangzósságába fordítja át, mindezzel a megjelenített vizuális tapasztalat

¹²¹ Nemes Nagy fogalmazásmódja felidézheti azt a gadameri élmény-definíciót is, miszerint „[h]a valamit élménynek nevezünk vagy élményként értékelünk, akkor az jelentősége révén egy értelemegész egységévé zárul össze.” Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Bp, Osiris, 2003, 98.

¹²² A magyar útirajz-irodalom hagyományán belül Nemes Nagy Ágnes nagy elődjének tekinthetjük az itáliai képtárakban szerzett élményeiről élvezetesen tudósító Wesselényi Polixénát, az *Olaszthoni és schweizi utazás* szerzőjét. Lásd: SZIRÁK, *i.m.*, 30.

¹²³ NEMES NAGY Ágnes, *Anglia, 1965* = N. N. Á., *Magyarul és világul, i.m.*, 89 – 104, 92.

¹²⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Karácsony a Riviérán, 1962* = N. N. Á., *Magyarul és világul, i.m.*, 81 – 88, 85.

esztétikai karakterét hangsúlyozva. A fotográfiával szembeállított naplószöveg tehát rögzít, értelmez és kontextusba helyez, a megértés eseményszerűségében a nyelvileg előállított kép valóban *élményt képez*.

Az elliptikus-halmazos szerkesztésmód további funkciói is tetten érhetőek a jegyzetekben. A szaggatott ritmusú mondatok például újra és újra színre viszik a feszített tempójú városnézés fiziológiai tapasztalatát, melyet az állandó mozgásban lét és az ingerek túlcsoportulása jellemez. „Körbenézzük a Városházát, a Hattyú-házat, a Serfőzőkét (Verlaine-Rimbaud összeveszés), nem bírjuk nem nézni. Ez már beidegződés nekünk, az utazás kötelező, de valódiak a szenzációi.”¹²⁵ Az egész kötetten végigvonul az a feszültség, mely az utazás *kötelesség-jellege és élményszerűsége*, az általa kínált szellemi nyereség csábereje és véghezvitelének embert próbáló volta között létesül. A világjárás során látottak felkavaró erejéről tanúskodó kijelentéseket ezért ellenpontozzák a *turistafáradtság* toposzai: „Így kezdődött ma a város. És úgy végződött, hogy a negyedik múzeumba megtagadtam a belépést, a negyedik domban pedig összerogytam [...] Lázálom volt ez, zuhogó esőben, mégis remek. Hiába, Bruges a legszebb.”¹²⁶ A kimerültség tényének gyakori hangsúlyozása nem meglepő, hiszen a jegyzetek programokkal telezsúfolt napok menetét örökítik meg. Ezen a ponton érdemes felidézni Báthori Csaba szavait, aki szerint „[a] szövegek olvasásakor soha nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy minden utazás egy diktatúra körülményei közt szerveződött, és ez lényegesen meghatározta a személyes mozgáskeretet, az útiterveket és célokat, az anyagiakkal és elérhetőségekkel összefüggő helyváltoztatások természetét.”¹²⁷ A Báthori által észlelt „későn-érkezetség érzete” valóban úgy hatja át a szervezési és kijutási nehézségekre többször célzó naplók sorait, hogy a politikai körülmények felől is magyarázhatóvá válik az élmények gyors felhalmozására irányuló igyekezet: az idősödő utazók lázasan próbálják bepótolni mindazt, ami a kényeszerű bezárkózás éveit során kimaradt az életükből, annak tudatában, hogy a visszatérés lehetősége sosem garantált. A szinekdochikus logikát követő, felsorolásos szintaktikai alakzatok – „Tökés rucák, evezősök, regatta-helyek. Vendéglő: szuvas fekete gerenda, piroskockás abrosz (a pincérlány köténye is olyan), furcsa ízek, szószok.”¹²⁸ – így az új benyomások folyamatos sietségre készítő gazdagságát érzékeltetik, az ámulatba keveredő ingerültséget is közvetítve. A fáradtságról panaszkodó Nemes Nagy Ágnes-mondatok többnyire azt implikálják, hogy London vagy Bruges azért

¹²⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Brüsszeli út, 1977* = N. N. Á., *Magyarul és világra, i.m.*, 105 – 134, 118.

¹²⁶ *Uo.* 127.

¹²⁷ BÁTHORI Csaba, *Naplók bánata (Nemes Nagy Ágnes: Magyarul és világra)*, *Vigília*, 2014/10, 786 – 789, 786.

¹²⁸ NEMES NAGY, *Anglia, i.m.*, 93.

befogadhatatlan, mert megismerésére nincs elég idő és erő: „Itt mondok nemet. Nem bírom. Meghalok, ha még egy sor képet kell látnom.”¹²⁹ A kötet bizonyos pontjain azonban olyan szöveghelyek is fellelhetőek, melyek azt sugallják, hogy a csalódottság történelmi helyzettől és életkortól függetlenül hozzátartozik az úton létez, mert az minduntalan saját befogadóképességének határaival szembesíti a szubjektumot.

Az „útiláz”-ról, a kimerültségről tanúskodó megjegyzésekben tehát a mindenkori turista¹³⁰ és a számára kiszabott szűkös idő minél gazdaságosabb felhasználását megcélzó kelet-európai értelmiségi attitűdje íródik egymásra, de egyúttal többről is van szó. A Nemes Nagyék alakjához kapcsolt, kulturális turizmusként is definiálható „utazási stílus” voltaképpen egy fegyelmezett, szisztematikusan megvalósított, az adott helyen elérhető intellektuális gyarapodás maximumát megcélzó gyakorlatként tárul fel a naplókban, melyben a „minél többet látni” igyekezete nemcsak külső tényezőkből adódik, hanem belső kényszer is. Mint ilyen, ahhoz a 18. századi gondolkodási hagyományhoz csatlakozik, mely szerint az utazás olyan megterheléssel járó, elkötelezettséget igénylő tevékenység (lásd a szó már ismertetett angol etimológiáját), ami nemcsak a szervezetet sújtja, hanem komoly kihívásokat támasztó értelmezői *munkát* is jelent. Az útinapló a megértési szituációk meghosszabbításaként eme munka elvégzése számára nyit teret. És hogy mi kerül pontosan górcső alá az ekképp (is) funkcionáló jegyzetekben? A *Magyarul és világul*ban is tetten érhető az az útirajzokra jellemző stratégia, mely egy-egy külföldi figura viselkedését az általa megtestesített nációra jellemző mentalitás jeleként olvassa: „Angol léggör: család, tapintat, tartózkodás.”¹³¹ A Nyugat-Európát és Amerikát szemlélő Nemes Nagy azonban meglehetősen óvatos megállapításokat tesz a helyi politikai-társadalmi viszonyokról, elzárkózik a messzebbre menő következtetések levonásától. Lásd például az amerikai „négerkérdés”-hez fűzött kommentárt: „Nem szólhatok én ebbe bele, mert nem ismerem. Elég nekem a közép-európai faji kérdés.”¹³² Jóval változatosabb – és

¹²⁹ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 129.

¹³⁰ Hogy milyen régi keletű ez a toposz, ahhoz lásd Stendhal mondatait: „Mikor még különböző helyeken voltak szétszórva Itáliában ezek a képek, mindennap magukhoz csalogattak három-négy szenvedélyes műértőt, akik száz mérföldet is megtettek, hogy megcsodálhassák őket. Itt viszont csak nyolc-tíz festőnövendéket találok létraik tetején kuporogva, meg egy tucát, többnyire meglehetősen komor képű idegent. Mire a galéria végére érnek, szemük ki van vörösödve, az arcuk fáradt, az ajkuk kifejezéstelenül csüng a saját súlya alatt. Még szerencse, hogy van a termekben néhány kanapé: rátelepszene, aztán akkorát ásítanak, hogy majd kiugrik az állkapcsuk, és így kiáltanak fel: »Milyen nagyszerű!« De hát van-e emberi szem, amelyik büntetlenül képes kiállni ezeröttszáz kép ráirányított ösztüzét?” A passzust Wessely Anna idézi múzeumlátogatási esszéjében, hozzátéve, hogy „[a]z első múzeumlátogatókat még valóban testileg és szellemileg egyaránt kimerítette s elkábította ez a tömkeleg, a rájuk visszanéző képek özöne.” Korunk képkultúrájában ez valószínűleg fokozottan igaz a múzeumlátogatókra. WESSELY Anna, *E csarnok hangja szent*, Lettre, 1995 / Tél. Web: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00003/wessely.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 6.]

¹³¹ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 90.

¹³² NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 309.

magabiztosabb – interpretációs műveleteket rögzítenek azok a szövegrészek, melyek az európai magaskultúra alkotásaihoz kapcsolódó, a múzeumban, a képtárban és a korábbi évszázadok architektúráis örökségét megőrző városi térben szerzett esztétikai tapasztalatokról számolnak be. A galerialátogatásokhoz fűződő reflexiókból egy igen markáns művészetszemlélet olvasható ki:

Memling-portrék, Van der Weyden (nagyszerű). Bosch. Nem szeretem Boscht. Igenis, ki merem mondani: nem szeretem. Megdöbbenően hasonlít a szürrealistákra (illetve fordítva), és azokat is utálom. Ez nem festészet, hanem novella, mese, karikatúra. Szimbolizmus, lelki élet. A festészet lényegének félreértése. Ne regéljék el nekem az ötleteiket, a véleményüket a világról, ne legyenek mélyeséges gondolataik. Illetve mindezt tegyék bele a *látványba*.¹³³

A képzőművészeti alkotásokban kirajzolódó stíluseszményre koncentrááló megközelítésmód, a „fogalmi” festészet, a moralizálás, a túlzott dekorativitás elutasítása, az értékesnek és kevésbé értékesnek tekintett művek ellentétpárokba rendezése mindvégig megfigyelhető a naplójegyzetekben. Míg Boschhoz képest a fentebbi epizódban Brueghel kerekedik felül, másutt Tizianóhoz képest Leonardo bizonyul erőteljesebbnek, Marosvásárhelyen pedig a Teleki Téka empire berendezésének eleganciája nyeri el a költő tetszését, és nem a rokonok által preferált Kultúrpalota szecessziós pompája. Ahogy tehát ezekből a részletekből kitűnik, a *Magyarul és világulban* az utazás az esztétikai ítélőképesség állandó *vizsgájaként* lepleződik le. Olyan próbák sorozataként, mely folyamatos visszacsatolást, önmegerősítést biztosít a világjárók számára, akik nem mindig ismerik ki magukat jól a külföldi ruhaméreték és zavaros buszmenetrendek között, viszont képesek tájékozódni a művészet egyetemes értékeinek világában. A szerző és az útitárs alakjához kapcsolja a műértő-identitást az, hogy a 18. század végi Grand Tour tudós utazóihoz hasonlóan szorgalmasan jegyzik fel az épületek, műalkotások keletkezésére vonatkozó történelmi információkat, és az is, hogy viselkedésük sok helyütt kifejezetten a romantikus művészetbefogadás kódjait idézi meg. „Balázs sírva fakad Van Gogh előtt”,¹³⁴ Nemes Nagy pedig magányosan szeretné átadni magát egy angolkert szépségének: „Egy percre sem maradhatok egyedül, pedig nagyon szeretnék.”¹³⁵ Az ekképp prezentált önkép további alkotóeleme a tömegturisták főáramától való szigorú elkülönülés: „Ez a kertes átjáróudvar tökéletes ápoltságával, ki-be szökellő falaival, titokzatos zugaival a gótikus esőben,

¹³³ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 120–121.

¹³⁴ NEMES NAGY, *Bécs, Zürich, Párizs, 1961, i.m.*, 74.

¹³⁵ NEMES NAGY, *Anglia, 1965, i.m.*, 95.

ez remek. Sajnos [...] egy világhírű múzeum környezete, ahol esernyős amerikaiak tolongnak. Talán nem mentek végig az átjárón a csatornáig, ennyi a vigaszom.”¹³⁶ A naplójegyzetek az esztétikai ítéletalkotással párosuló látásmódot kiterjesztik a hétköznapiság színtereire is. Azaz a kötetben egyfajta múzeumlátogató-tekintet pásztázza az olyan, eredetileg nem múzeumi spektakulumnak szánt tárgyiasságokat is, mint a párizsi, chicagói, londoni magánlakások enteriőrje vagy (ahogy az a korábbi idézetből kitűnt) egy állatkert óriási akváriuma. (Habár az utóbbi szöveghely talán éppen azt az összefüggést aknázza ki, miszerint a világ különféle állatfajait egybegyűjtő kert képzete ugyanakkor az episztémének a gyümölcse, mint a modern múzeum eszméje, s mint ilyen, hasonló módon konstruálja meg a rá irányuló tekintetet.) A naplójegyzetek folyamatosan az „ízléses” és az „ízléstelen” fogalmainak segítségével értékelik az utazó által megszemlélt otthonok, hotelbelső, reprezentatív terek keltette vizuális összhatást: a draguignani szállodában „[k]icsit ízléstelen, de valódi vidékiesség”, a brüsszeli bisztró falát díszítő festmények „[a]z ízléstelenségek megdicsőülései.”¹³⁷ Ez a diskurzus tehát nem kapcsolja össze a bebarangolt világ sokféleségének tapasztalatát az ízlésítéletek szubjektív, kultúrspecifikus voltának belát(tatá)ásával, hanem újra és újra affirmálja egy egységes, változatlan normarendszer meglétét.

A *Magyarul és világul* utazói által birtokolt és működtetett magaskulturális tudásnak van egy további rétege is, mely kifejezetten a költőként-irodalmárként való önfelmutatással kapcsolódik össze. A jegyzetek egyik legfeltűnőbb retorikai eljárása ugyanis az, hogy folytonosan irodalmi asszociációkat társítanak az útközben szerzett benyomásokhoz. Az ekképp felidézett művek emlékezete változatos módokon épül be a naplójegyzetekbe. Van, amikor Nemes Nagy elbeszélése részletesen kibontja azt a szituációt, amely egy olvasmányélmény felidézése révén válik számára feldolgozhatóvá. A repülő ablakából a felhőtengert szemlélő költő például Babitsot szaval („Elmotyogtam a Babits-verset: ...*Térdeltem a tengernek dagályát*”¹³⁸): a rituálé célja sejthetően az önmegnyugtatás, az ismeretlen ismerőssé tétele. A Temze-parti hattyú felbukkanásához fűzött Berzsenyi-pretextus észlelése már jóval inkább a befogadóra utalt: „Az első hattyú, egyedül, hallgat örökre, hideg vizekben.”¹³⁹ A legtöbb esetben azonban a gondolattársítás jelzése egyszerűen kimerül a szerzői név vagy műcím odaszúrásában: „Flamingók. (Rilke.) Oroszlán, tigris, kiselefánt.”¹⁴⁰ (Ugyanezzel a technikával él egyébként a Nemes Nagyt néhol megszakító Lengyel Balázs

¹³⁶ NEMES NAGY, *Brüsszeli út*, i.m., 128.

¹³⁷ *Uo.*, 119.

¹³⁸ *Uo.*, 142.

¹³⁹ NEMES NAGY, *Anglia*, i.m., 92 – 93.

¹⁴⁰ NEMES NAGY, *Amerikai Napló*, i.m., 233.

szólama is. A Torda körüli gyárterep sivárságának regisztrálását például automatikusan egy József Attilára tett megjegyzés egészíti ki: „Nincs rondább [...] mint egy gyárvidék. Szegény József Attila, hogy ezt szeretnie kellett.”¹⁴¹⁾

Az utazás és a befogadás folyamatai közötti analógialétesítés, a különféle tájak, országok és az ábrázolásukra törekvő művek együtt-olvasása – ahogy arra az Esterházy- és a Krasznahorkai-művek vizsgálatakor később részletesebben kitérek – az utazási irodalom szövegeinek jellegzetes hatáseffektusa. Az útirajzok többnyire az általuk bemutatott térség vagy útvonal megjelenítésének korábbi szöveghagyományát elevenítik fel, veszik használatba. Erre a megoldásra is találhatunk példát a kötetben, főként az erdélyi fejezetben – Nemes Nagyék Kalotaszegen Ady verseinek, Marosvásárhelyen Kazinczy leveleinek nyomait követik – de a naplójegyzetek intertextuális kapcsolódásai ennél jóval szerteágzóbbak. A későbbi visszaemlékezés számára támpontokat biztosító, evidencia-szerűen ható utalások egy olyan perspektíva jelzésére szolgálnak, amely mindig és mindenhol irodalmi szövegeken keresztül érzékeli a környezetét. Úgy tűnik tehát, hogy a *Magyarul és világul* egy olyan utazó alakját teremti meg, aki a világban való eligazodást lehetővé tevő, szilárd tudás- és normarendszerrel rendelkezik. Éppen ezért tartogat fontos tanulságokat annak vizsgálata, hogy mi és mikor készíti a naplók elbeszélőjét eme normák felülbírálatára – hasonlóan izgalmas belátásokkal szolgálnak azok a szöveghelyek, ahol a műértő-esztéta elbeszélésében feszültségbe kerül a megismerés intellektuális kötelessége és az *élvezet*.

2. Kelet és Nyugat; hiány és bőség

A *Magyarul és világul* írásainak egyetlen kelet-európai helyszíne az 1956 nyarán felkeresett Erdély. Az, hogy a szabad, váratlan asszociációk játéka helyett az *Erdélyi út, 1956* kifejezetten a térség kulturális emlékezetét formáló szövegekre utal vissza, a kötet-egész tükrében különösen jelentéssé válik. A Jékely-, Áprily-, Kazinczy-allúziók egy olyan utazás célpontjaként jelölik ki Románia magyarok lakta részét, mely a nyelvi-kulturális, illetve családi gyökerek felkutatására, az olvasmányokból már ismert világ saját szemmel való felmérésére vállalkozik: „Lesem a Hóját (Áprily).”¹⁴² Az ismerősség érzete egyúttal a napló olvasóját is hatása alá keríti, hiszen a Kolozsvárt, Kalotaszeg, Marosvásárhelyt érintő (ezáltal is az Erdély-járás kanonizált útvonalához igazodó) barangolás elbeszélése jórészt a két világháború

¹⁴¹ NEMES NAGY, *Erdélyi út, 1956* = N. N. Á., *Magyarul és világul, i.m.*, 5 – 66, 44.

¹⁴² *Uo.*, 7.

közötti útirajzok Erdély-reprezentációjának sematikáját követi, olyan retorikai mintázatokat játékba hozva, melyek a mai napig jelen vannak a határon túli területeket övező közbeszédben. Így Nemes Nagyék sosem mulasztják el összevetni, hogy az egykori és a jelenlegi politikai hatalom hogyan járult hozzá a térség anyagi-kulturális gazdagodásához: „Persze a nagyszínházat is mi építettük, mint minden jelentőset hatszáz éve. Az itt-ott mégis épülő román házak »modern«-ek és silányak.”¹⁴³ Míg a „mi” személyes névmás használata az itteni és az ottani, az egykori és mai magyarok közötti különbséget tünteti el, addig van, hogy a történelmi múlt helyi rekvizitumaira való rácsodálkozásban viszont már Erdély mássága fejeződik ki: „Mennyi gótika! Hol van ez Magyarországon?”¹⁴⁴ A múltat és a jelent szembeállító hierarchikus szemléletmód értelemszerűen egy hanyatlásnarratívába helyezi be az itt tapasztaltakat. Az ősi kézimunkát felváltó gépi hímzés, a *Kalota partján* „pompás magyarjainak” nyomorúságos helyzete, a kitelepített-kifosztott értelmiségi családok elveszettsége, az egykor Heltai Gáspárnak otthont adó Kolozsvár silány könyvesboltjai, a magyarországihoz képest is jóval szorongatóbb általános életkörülmények mind egy olyan motívumláncba rendeződnek, melyek veszélyeztetett, pusztulófélben lévő értékek tárházaként prezentálja Erdélyt.

A kirándulásnak sajátos színezetet ad az, hogy éppen ’56 nyarán kerül rá sor. Nemes Nagyék meglepetten tapasztalják, hogy nemcsak a Teleki Téka tudósai, de a látszólag tájékozatlan falusiak is a Petőfi-körről faggatják őket. („Meghökkenünk: ennyire érdeklődők? Ennyire fontos nekik az, hogy mi van nálunk, főleg ha az valami csepp reményt jelent?”¹⁴⁵) A naplót egy szimbolikus karakterrel bíró jelenet zárja le: a Gyilkos-tóban való gyönyörködés csendjét megtöri a hangszórókból áradó, a hegyi táj atmoszférájától teljesen idegen z sivaj. „Operettzene, a bukaresti rádió bömböl. Aztán felolvasás. Iszonyú, iszonyú ez a gépi zaj. S itt! Ez államformánk egyik legsúlyosabb bűne. A gondolkodás, a magány megbecstelenítése, merénylet a természet és a kultúra ellen.”¹⁴⁶ A többes szám első személyű birtokos személyjel ebben az esetben már nem anyaországiak és határon túliak, hanem románok és magyarok közös tapasztalataként értelmezi az alkotómunkát is ellehetetlenítő politikai rezsím jelképeként a mesterséges hangzavart. A kötetnek keretes szerkezetet biztosít az utolsó írás, melyben Nemes Nagy 1989 decemberében tekint vissza arra a júniusi estére, amikor egy párizsi irodalmi rendezvényen egy ismeretlen román költőnővel találkozott. Az ’56-osok újratemetéséről

¹⁴³ *Uo.*, 9.

¹⁴⁴ *Uo.*, 8.

¹⁴⁵ *Uo.*, 31

¹⁴⁶ *Uo.*, 65.

faggatózó pályatárs szavaiból ugyanaz a remény sugárzik, ami '56-ban a körösfői parasztokéból. A mű zárata a kelet-közép-európai szolidaritásnak ad hangot: „Drágám, mondom. Most aztán el ne engedjük egymás kezét, mondom.”¹⁴⁷

Az értékvesztés, a pusztulás regisztrálásával párhuzamosan a napló visszanyúl ahhoz a toposzhoz is, mely Erdélyt¹⁴⁸ egyfajta autentikusabb, közösségibb, példaszzerű létezés helyeként látatja. A hazai viszonyokkal való összehasonlítás távlatában egyrészt az erdélyiek magasabb szintű kulturáltsága domborodik ki. Egy véletlen találkozás a házsongárdi temetőben a főmérnökkel, aki fejből szaval Dsida-verseket, abban a feltevésében erősíti meg az utazót, hogy az itteniek „[p]olgáribbak (Thomas Mann-i értelemben), mint a kintiek.”¹⁴⁹ Nemes Nagy megfigyeléseiben a sajtóságot erdélyi habitus másik jellegzetes alkotóelemeként a szokatlan intenzitású, de az előzetes várakozásokhoz egyúttal pontosan illeszkedő vendégszeretet tűnik ki, mely a szemmel látható szegénység közepette még zavarba ejtőbbnek bizonyul: „[...] kezdődik az erdélyi szívélyesség. Ilyen nincs nálunk”;¹⁵⁰ „Megint érzem az erdélyi szívességet, a bölcs ravaszság és naivitás együttesét.”¹⁵¹ Arra, hogy ezek a megállapítások jól ismert sztereotípiákból tevődnek össze, Nemes Nagy azonnal reflektál is, azt sugallva, hogy a közhelyekkel kapcsolatos (valójában éppolyan klisészerűen rögzült¹⁵²) negatív előítéletek is felülvizsgálhatóak. A napló mellett kíván tanúságot tenni, hogy az áthagyományozott, leegyszerűsítő-leszűkítő állításokban megőrződött tudás ismét átfordulhat a megértés eleven tapasztalatába: „Erdélyi bölcs ravaszság – egyik legnagyobb élmény, amikor a közhelyek vagy okos ősmegfogalmazások újra élménnyé válnak.”¹⁵³

Az 1956-os szöveg mindezen túl olyan szituációkról is beszámol, amelyekben nem állnak kézre az eligazodást megkönnyítő klisék. A soknemzetiségű régió a különféle identitáskonstrukciók korábban nem észlelt bonyolultságával szembesíti Nemes Nagyékot; azzal a nehezen artikulálható sejtéssel például, hogy nem egyszerűen zsidó származású

¹⁴⁷ NEMES NAGY, *Június, december [Párizs, 1989]* = N. N. Á., *Magyarul és világra, i.m.*, 339–340, 340.

¹⁴⁸ Lásd: SZIRÁK, *i.m.*, 87.

¹⁴⁹ NEMES NAGY, *Erdélyi út, i.m.*, 34.

¹⁵⁰ *Uo.*, 10.

¹⁵¹ „Egyáltalán egész Erdély nagyon atyafiságos. Az emberek sokkal barátságosabbak, mint odaát, a kisebbségi érzés összetartja az ellenzékieskedőket is.” – olvashatjuk korábban például Szabó Lőrincnél is, aki a transzilvanizmus „homokból gyöngyöt” logikáját felidézve a kisebbségi lét következményének tartja ezt a mentalitást. SZABÓ Lőrinc, *Bárban* = Sz. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 200, 200. Ugyanakkor már Kazinczynál is megjelenik az erdélyi szívélyesség, családiasság motívuma: „S itt a társasági együttléteken is valami szívesebb, melegebb, jobb van, mint nekünk némely elkorcsosult tájainkon, hol a gyermek a maga szülőjében nem atyját és anyját nézi, hanem az Urat, az Úrnét.” KAZINCZY Ferenc, *Erdélyi levelek*, kiad. SZABÓ Ágnes, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 443.

¹⁵² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása” – avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez?*, *Tiszatáj*, 2005/5, 64–81, 68.

¹⁵³ NEMES NAGY, *Erdélyi napló, i.m.*, 59.

magyarokkal találkoznak itt, hanem olyanokkal, akik magyarul beszélnek, de specifikusan zsidó önazonosságtudattal rendelkeznek: „Amit politikailag mond, az különös, látni, hogy másképp gondolkodik, mint mi – mintha a zsidóság itt külön nemzetiség volna.”¹⁵⁴ Az itt tapasztalt saját politikai identitásának újragondolására is készítetik a költőt, amennyiben új megvilágításba helyezik számára a jobb- és a baloldaliság kategóriáit: „Kezdem megérteni az általam eddig »jobboldali«-nak nevezett Magyarországot. Vagy legalábbis többet értek meg belőle, mint eddig. Erre Erdély igen alkalmas, mások a színárnyalatok, a minőségek. [...] S ma oly félelmes a kompromittálódása annak, amit valaha »baloldal«-nak hittem!”¹⁵⁵ Akkor azonban, amikor családjának itteni ágával, a „mélymagyar”, antiszemita nagybácsival kellene találnia valamiféle közös nyelvet, az erre irányuló igyekezete teljes kudarcba fullad: a saját rokonok idegensége inkább a sehová sem tartozás érzetét erősíti fel benne. A naplóból az is kiviláglik, hogy ebben a maga nemében egyedülálló régióban, mely se nem külföld, se nem otthon, különösen kiéleződnek azok a kérdések, amelyek az utazás során használatba vett viselkedésmintákat, a helyiekkel való viszonylétesítés normáit, a *tapintat* Kosztolányi útirajzaiból is ismerős problémáját érintik. Milyen önképet, és milyen róla alkotott képet sugároz a másik felé az attitűd, amelyben a szájalom és együttérzés az eszményítéssel keveredik? Hol húzódik meg a határ a teljes azonosulás, az alkalmazkodás és a szerepjáték között? Az egyik bejegyzés így tudósít az utazó önszínrevitelének dilemmáiról: „Balázs szerint én túl kedves vagyok itt Erdélyben mindenkire, így leplezem a feszélyezettséget az állandóan forgó, új meg új környezetben. Igaz. Majd vigyázok. Nem kell túllelkednem azt, ami amúgy is lelkesít. (De mikor olyan morc vagyok különben, mégiscsak alkalmazkodnom kell az ő szívességükhöz! Nem?)”¹⁵⁶ Egy másik arról számol be, hogy a kőrösfői református istentiszteleten a Budapestről hazalátogató Ali, azaz Polcz Alaine lesz az egyedüli nő, aki felölti az itteni hagyományos viseletet, a pártát és a muszujt. A hasonulást, beilleszkedést megcélzó gesztus tehát ironikus módon a nő kívülálló voltát, az öltözék jelmezzé válását teszi nyilvánvalóvá. („Utólag bevallja, hogy micsoda kínokat állott ki a különcsége miatt [...]”¹⁵⁷) Ugyanennek az istentiszteletnek az elbeszélésében a színház-hasonlat jelöli a túlzott alkalmazkodás önfelszámoló jellegét: „[k]ülönösség: a lányok, asszonyok imánál mélyen előrehajolnak rá a padra. A férfiak közül csak az öregek. Habozom. Végül is nem hajlok. Olyan volna nekem, mint a színház.”¹⁵⁸ A helyes arányok, az udvariasság megfelelő mércéjének

¹⁵⁴ *Uo.*, 12. Ugyanezt az észrevételt Lengyel Balázs is megerősíti. *Uo.*, 49.

¹⁵⁵ *Uo.*, 54.

¹⁵⁶ *Uo.*, 26.

¹⁵⁷ *Uo.*, 28.

¹⁵⁸ *Uo.*, 29.

keresése folytonos a kötet történeteiben; még olyan banális gondokra is kiterjed, hogy meg kell-e enni a kínai származású amerikai vendéglátók furcsa főztjét, ha az egyáltalán nem ízlik. Az útítársak mindvégig két princípium között őrlődnek, melyek a naplójegyzetek tanúsága szerint együtt alkotják az utazás ethoszát: az egyik a nyitottság és az empátia kötelessége – a másik pedig az *önazonosnak maradni* imperatívusza.

Míg Nemes Nagy Erdélyét a kulturális értékek és a pénzügyi javak közötti erős kontraszt jellemzi, addig a nyugati világot ezek szoros összefonódása. A 17. századi antwerpeni nyomdász, Plantin egykori házában tett látogatás azt a (nem meglepő) konklúziót teszi levonhatóvá, hogy Nyugat- és Kelet-Európa különbsége a kulturális teljesítmények anyagi megbecsülésében mutatkozik meg: „A ház főúri. Dúsgazdag lehetett Plantin; bezzeg a mi Misztótfalusink.”¹⁵⁹ Később, az ügyeiket intéző belga minisztériumi dolgozó otthonának leírása egy olyan kommentárba fut ki, mely a jelenre is kiterjeszti ennek a szembeállításnak az érvényét: „Még a WC-ablakban is majolikaváza. Sok sárgaréz, nagy ómodern fazekak remek virágokkal, zöldekkel. [...] Soha nem lesz ilyen lakásunk. [...] Frans Stormsék lakásszínvonala és a miénk között az a különbség, ami Plantin és Misztótfalusié között.”¹⁶⁰ A szerző megfigyelései ismét csak közkeletű gondolkodási mintázatokat követnek, jóval kevésbé kiszámítható viszont az a mód, ahogy a jegyzetek a szokatlan bőséget az utazó testi tapasztalataként viszik színre. „Ez persze egy másik Bruges volt. De rettentő tömény ez is. Fényeszöld, párászöld. Úgy pezsgett az egész, mintha nem júniusi eső, hanem szódavíz esett volna az égből.”¹⁶¹ Ezek a sorok a bruges-i képtárak, múzeumok, parkok szépségére vonatkozó reflexióként olvashatóak, de a szódavíz-hasonlat felerősíti a „tömény” melléknév elsődleges jelentésárnyalatát is, előhívva a brüsszeli naplójegyzetekben különösen gyakran felbukkanó ízelvények kontextusát. Arról az estéről, amikor Nemes Nagyék egy brüsszeli dán vendéglőbe kapnak meghívást, és „szóról szóra beteljesül” az, amiről a költő a *Reggeli egy dán kocsmában* című versében írt 1945-ben, így számol be az aznapi bejegyzés: „A tálon volt kaviár, ráksaláta, füstölt hering, nyers sonka, főtt sonka, dán szalámi, füstölt fehérpecsenye, főtt tojás, paradicsomsaláta és amit még elfelejtek. Rozskenyér vajjal, tea.”¹⁶² A kinti étkezési szokások kifinomult rendszerének ismertetése („Aperitifnek sherry, francia vörösbor, pezsgő, ebéd után francia konyak”¹⁶³), a magyar utazó számára ritka ínycsengőnek számító fogások felsorolása

¹⁵⁹ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 123.

¹⁶⁰ *Uo.*, 126.

¹⁶¹ *Uo.*, 130.

¹⁶² *Uo.*, 137.

¹⁶³ *Uo.*, 137.

(„különösen a ráksalátát tudtam méltányolni”;¹⁶⁴ „kiváló ételeket remekeltek: parázson sült hamburger, hot dog, saláták”¹⁶⁵) retorikailag azért vált ki ambivalens hatást, mert szerveződése révén azokra a szövegrészekre emlékeztet, melyek a galériákban megcsodált műalkotásokat veszik sorra. A nyugati naplójegyzetekben tehát összeérnek az ízlés és az ízlelés, a fogyasztás és a műélvezet jelentésrétegei, azt érzékeltetve, hogy a szellemi gyönyört a fizikai örömök felé rendelő önkép jóval nehezebben tartható fenn egy olyan gazdasági berendezkedés keretei között, mely nem(csak) esztétikailag értékes művek, hanem az esztétikus vásárlói környezet kialakításában is érdekelt. Egy másik brüsszeli bisztróban (melynek kínálatába szintén bepillantást nyerhetünk: „Rántott sajt. Prima, óriási húsok. Rengeteg frites. Galambbegysaláta [...]”) a költő ironikus megadással reagál az egyébként „ízléstelen” dizájn kétségkívül célravezető, hiszen étvágygerjesztő voltára: „Nem is utálom. Érzem a kávédarálók, a téglatapéta, az álgerenda költészetét.”¹⁶⁶

Ezek a dilemmák erősödnek fel és nyernek új árnyalatokat az *Amerikai napló*ban, a kötet legnagyobb terjedelmű, legösszetettebb olvasási alakzatokat felkínáló szövegében. A John Deere-gyár főtelepén tett látogatás elbeszélése, mely aprólékosan írja le az Eliel Saarinen által tervezett lélegzetelállító épületegyüttest, benne a Henry Moore-szoborral, a japánkerttel, a „korai Braque-szerű”¹⁶⁷ gobelinnel díszített szalonnal, az üzemi menzán felszolgált „kétujjnyi vastag, vajpuha rosztbif”-fel,¹⁶⁸ a munkások nélkül dolgozó hatalmas gépekkel, a jólét érzékeket lehengerlő hatalmát mutatja fel. A napló szerint Nemes Nagy végül „szédelegni” kezd, ezért lerogy az igazgatótanács egyik bőrfotelébe: „Tartok tőle, hogy ez nem az én stílusom. Csak kezdek szédelegni. Az argentin: gyönyörű ez. Amerikanizált legjobb európai import. Én: szinte fenséges. A jó ízlés túlzása.”¹⁶⁹ A hely által kiváltott ambivalens hatást az esztétika diskurzusából származó és a fiziológiai tüneteket jelölő kifejezések keveredése jelzi úgy, hogy ebben a szöveggörnyezetben a „fenséges” tapasztalatának rémületteljes aspektusa erősödik fel. A szemléltet hatalmába kerítő zavar végül egy paradoxonban fejeződik ki: miközben a „jó ízlés” éppen a helyes mérték megtartására irányul, az amerikai gyárcsoda ezt viszi *túlzásba*.

¹⁶⁴ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 141.

¹⁶⁵ *Uo.*, 205.

¹⁶⁶ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 119

¹⁶⁷ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 156.

¹⁶⁸ *Uo.*, 157.

¹⁶⁹ *Uo.*, 157.

3. Amerika – a félelem határvidékén

Amennyiben a többi útinaplóval vetjük össze, azt láthatjuk, hogy az *Amerikai napló* kevésbé vázaltszerű, ám nyelvhasználatát, szerveződését tekintve nem tér el tőlük jelentősen: a kötetben szereplő, összesen harminc évet felölelő jegyzetanyag prózapoétikai, stiláris szempontból meglehetősen egységesnek mondható. Ez a szöveg annyiban mégis különbözik a korábban keletkezett írásoktól, hogy a külső, érzéki benyomások megjelenítése, a kulturális összefüggések feltérképezése mellett megnő benne a naplóforma egy további funkciójának jelentősége: az önvizsgálaté. Weiss János jegyzi meg, hogy a kötet útinaplói közül az amerikai az egyetlen, amely az elindulás előzményeiről is beszámol, itt is a „szorongás lelkiállapotába” engedve betekintést.¹⁷⁰ „Elég sokszor szorongtam már életemben – volt rá mindig okom –, de ilyen pánikszerű félelemmel, mint ez előtt az amerikai út előtt, kevészer”,¹⁷¹ olvashatjuk a szöveg első mondatában. A folytonosan hangoztatott félelemnek számos rétege tárul fel a szövegben, ezek közül a legdirektebbnek a nagyvárosi bűnözéstől való rettegés bizonyul: „Balázs nincs jól. Fájjalta a szívét már a második napon Chicagóban. Nemcsak a testi, a lelki megterhelés óriási. Chicagóban újra féltünk, mint itt kezdetben. Csak ennek bűnügyi oka is volt az általánosan kívül. És köteteknél többet mesél a gyönyörűen kivilágított, felreklámozott, teljesen üres utcák sora esténként.”¹⁷² Amikor San Franciscóban járva egy fekete kéregető lép oda Nemes Nagyékhoz, azonnal visszasietnek a szállásukra: „Aztán, már a Port Streeten, megszólít egy színes, hogy adjunk pénzt. Vagy valami ilyesmi. Nem értettük, de azt értettük, hogy ideje hazamenni. Rohamléptekkel megcselekedtük.”¹⁷³ Hogy valóban megértették-e a szituációt, vagy csak az előítéleteik által generált rémképek egyikét vetítették-e ki a koldusra, hogy a magyarországi sajtónyilvánosság propagandisztikus felhangoktól sem mentes Amerika-ábrázolásának lélektani hatása mutatkozik itt meg, vagy a hetvenes évek valóban nem éppen közbiztonságukról híres amerikai metropoliszaiban jogos volt ez az óvatosság,¹⁷⁴ az a jelen távlatából már nehezen eldönthető. A szövegben viszont olyan aggodalmak is artikulálódnak, amelyek alaptalanságának maga a költő is tudatában van: mikor elbliccelik az író tábor egyik előadását, Nemes Nagy egyszerűen „félelmi rohamot” kap a lehetséges retorziók miatt. „Úgy látszik, kezdek csakugyan idegbajos lenni. Én ültem volna egyedül abban a kis házban, a Dráva

¹⁷⁰ WEISS János, *Küzdelem a rabsággal (Nemes Nagy Ágnes: Magyarul és világgal)*, Jelenkor, 2014/11, 1243 – 1248, 1245.

¹⁷¹ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 151.

¹⁷² *Uo.*, 241.

¹⁷³ *Uo.*, 296.

¹⁷⁴ Lásd: John C. TEAFORD, *Az amerikai város válságának kora: 1964-1979*, Budapesti Negyed, 1994/4 – 1995/1, 207 – 231.

mellett, körben partizánok és vonatrobbanás minden éjszaka?”¹⁷⁵ – idézi fel a folytonos retteges okát vizsgálva a világháború során tanúsított egykori viselkedését. (A háborúra egyébként egyfajta alapító tapasztalatként újra és újra visszautal a naplókban). A szerző a szorongás magyarázatát végül az öregedésben leli meg, a napló sorai viszont sokkal inkább azt sugalmazzák, hogy a kiismerhetetlentől, a másfélétől való retteges jóval felőrlőbb, mint a biztos veszély érzete. Az amerikaiakkal való összevetésben mindenesetre az a lélekállapot válik a (kelet)európaiság egyik ismérvévé. „Az európai ideges. Az európai fél” – szögezi le aforisztikusan az *Utóirat*,¹⁷⁶ és ez olyan szituációkban is kiviláglik, mint amikor Des Moines-ban felrobbantanak egy irodaházat: „Mi, kelet-európaiak kicsit idegesek vagyunk, de a város nem az, tömve minden háztető, minden utca nézőkkel.”¹⁷⁷

Számos további reflexió – „Fáradtak vagyunk, félünk. [...] állandóan erőink szélén élünk. A nyelv. A szokások. Az állandó intézkedés, teljesítmények”¹⁷⁸ – a szorongást az idegenség tapasztalatának való folyamatos kitettséggel kapcsolja össze, mely, ahogy Menyhért Anna megállapítja, a kultúrsokkal küzdő naplóíró szólámában az „önmagától való elidegenedés képzeté”-t¹⁷⁹ is előhívja. Az író tábor összezártságában az etnikumok és a nyelvek sokfélesége tárul fel, és ezáltal jóval bonyolultabb szövésűvé válik az a kontextus, amelyben a magyar utazóknak el kell helyezni önmagukat. A nemzetközi környezet a kulturális eltérések különféle fokozataival és változataival szembesíti Nemes Nagyt, aki arra is figyelmes lesz, hogy saját megértési-megküzdési stratégiái az USA-ba a világ más tájairól érkező írókollégák számára már nem működtethetőek. A napló megörökít egy olyan jelenetet, amelyben a költő Des Moines utcáinak tisztaságát („Bezzeg nálunk milyen piszkos, mondom bosszúsan”) dicséri, míg hindu és egyiptomi kolléganői „egyetlen megjegyzést sem tesznek saját hazájukra”.¹⁸⁰ Azaz, a magyar utazó rangsoroló-összevetésekkel élő látásmódja éppolyan idegen számukra, mint az amerikaiak mentalitása: „Az egy másik bolygó, más mércékkel. A miénk viszont *összehasonlítható*, még akkor is, ha az eredmény pocsék.”¹⁸¹ Az iowai hónapokról szóló beszámoló egy új identitáselem előtérbe kerülését is rögzíti, amennyiben Kelet/Közép-Európa és a Nyugat szembeállítás mellett az elbeszélő egyúttal már Amerikába szakadt európaiként pozicionálja magát. Mikor megpillantja a Los Angeles-i kikötőben álló Queen Maryt és a partra

¹⁷⁵ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 172.

¹⁷⁶ *Uo.*, 314.

¹⁷⁷ *Uo.*, 206.

¹⁷⁸ *Uo.*, 259.

¹⁷⁹ MENYHÉRT Anna, *Női szerep – Amerikai Napló = M. A., Női irodalmi hagyomány*, Bp., Napvilág Kiadó, 2013, 90 – 92, 91.

¹⁸⁰ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 214.

¹⁸¹ *Uo.*, 214 – 215.

épített „ál-Tudor”, ál-angol városkát, hirtelen elérzékenyül: „Röhöghetnék vagy bosszankodhatnék ezen az operetten. Ehelyett meg vagyok hatva. Hogy miért? Hogy mi vagyok én? Egy elgyengült Nagy-Britannia? Hát mi közöm hozzájuk? Hisz mindig füttyültek a fejünkre fontosabb pillanatokban. Csak hát, egy európai perc ez itt. [...] A Queen Mary haza üzenetet hozott.”¹⁸²

A műben az európaiság mellett további szerepmintázatok is kirajzolódnak: a napló éneke már nemcsak a kulturális hovatartozását felülvizsgáló költő, műértő turista, hanem az idősödő nő, sőt, a háziasszony pozíciójából szólal meg. Az Iowába alkotói ösztöndíjasként érkező, háztartása vezetését otthon másra bízó Nemes Nagy ugyanis kényszerűen a konyhában találja magát, miután kiderül, hogy az írotábor résztvevői számára nem biztosítják az étkezést. A műfordítás és a kulturális közvetíthetőség kérdéseinek szentelt eszmefuttatásokat így a főzés, alapanyag-beszerzés, rendrakás mizériáit övező bejegyzések ellenpontosítják, egy folytonosan fennálló szerepkonfliktusról tudósítva. A vásárlás azonban nemcsak mint stresszforrás kerül szóba a naplóban – egy novemberi bejegyzés az áruházi barangolásban rejlő (hangsúlyosan „női”) gyönyört veszi górcső alá:

Külön téma: a nők viszonya az áruházakhoz. Nagy érzés ez (ha van rá idő), látni azt a rengeteg holmit. [...] Úgy dagad az ember kebele, mintha a tengert látná. Nem is az a fontos, amit végül kimer belőle, hanem az egész. Amit a szemével birtokba vesz. Megfogni, tapogatni az anyagot, egy pillantással észrevenni az új pongyolafajtákat [...] a fény, a bőség habzása új meg új hullámokban. Messze túl van ez az érzés a praktikumon. A praktikum – hogy meg kell venni, ami kell – nekem inkább fārasztó és lehengerlő. De ez a ruhaóceán... ez a nagy hajókirándulás valószínűtlen vizekre.¹⁸³

A szövegrész metaforáit szervező tenger képzelet másutt az amerikai kontinenssel kapcsolódik össze: a következő naplóbejegyzés például a Csendes-óceánnak kölcsönzi a „vadítóan idegen”, „új bolygó”,¹⁸⁴ azaz Amerika vonzerejét. Az így megképződő összefüggésben a ruhaóceán vizén tett kirándulás a túlcorduló, átláthatatlan bőség honába vezető amerikai utazás allegóriájaként olvasható. (Felfigyelhetünk arra is, hogy ez a bekezdés az áruházi kószálást tiszta esztétikai élvezetet okozó tevékenységként ábrázolja, nélkülözve a másutt előtérbe kerülő morális megfontolásokat, vagy a műélvezet és a fogyasztás szembeállítását.) Nemes Nagy írásában még sok helyütt találkozhatunk a kabátvásárlás és a ruházkodás problémáit taglaló

¹⁸² *Uo.*, 277.

¹⁸³ *Uo.*, 258–259.

¹⁸⁴ *Uo.*, 259.

bekezdésekkel; az öltözködésről való beszéd ezekben a passzusokban is túlmutat a praktikus igények felsorolásán, és az önreprezentáció problémáját helyezi előtérbe. Az *Amerikai napló* elbeszélője ugyanis kifejezetten sokat vizsálja azt, hogy milyen képet közvetít magáról mások számára; erre vonatkozó megjegyzései arról vallanak, hogy külső megjelenésével is személyiségének integritását szeretné tükrözni. „Eszelősen ragaszkodom a tiszta gyapjú kosztümökhöz, ha tetszik, divatjamúlt, ha tetszik, divaton kívüli angol kosztüm: ez az én világom. Szeretnék olyan divatjamúlt lenni, mint az angol királynő.”¹⁸⁵ Ezekben az önjellemzésekben ér össze a szigorú műértőként és a konzervatív, visszafogott ízlésű nőként („Öreg, európai költőné legyen rendes.”¹⁸⁶) megformált identitástudat: a tiszta gyapjú kosztüm „divaton kívülsége” azt a sajátjának vallott stabil mércét szimbolizálja, mely, úgy tűnik, a világ bármelyik táján, bármilyen közegében érvényes marad. Az amerikai utazás során azonban épp az ekképp kialakított imázs szüli ironikus mozzanatok sorát:

Úgy látom, sokkot okozok Iowa City bolti kiszolgálóinak. A megszólalásig hasonlítok egy iowai háziasszonyhoz, a szőke-ősz hajammal, egyszerű, de rendes ruhában, a cekkerekkel, amiket cipelek. [...] mihelyt megszólalok, az udvarias kiszolgálók (mert itt udvariasak) villámütötten kapják fel a fejüket. [...] Hát ez nem Smithné a Jefferson Streetről? Hát ez is idegen? – kérdi a szemük ámulatban. Nem mintha nem volnának hosszászokva az idegenekhez, itt rengeteg az idegen diák, meg egyáltalán, Amerikában vagyunk, ruhák, bőrszínek, viselkedések végtelen változatai közt. De az én külsőm megtévesztő. Maga vagyok a meghitt otthonosság. S az első hanggal, amit kiadok, mélyen feldúlom Iowa eladóinak lelkivilágát.¹⁸⁷

Ez az incidens az idegen és az „otthonos” viszonyának Amerikában tapasztalt, újszerű bonyolultságát példázza: eszerint a másik idegenségét paradox módon pont az számolja fel, hogy az idegenség megszokott, beazonosítható jegyeit viseli magán. A költő akcentusa viszont olyasvalami, amit nem jelez előre külseje: a látvány és a hangzó beszéd közötti törés az idegenség kizökkentő, váratlan jellegével szembesíti a helyieket. A felfedezés, hogy normalitást sugárzó, „rendes” külseje a beilleszkedés illúziójával kecsget, és ezáltal „megtévesztő” álcaként működik, az utazó önértését is kimozdítja, rálátást biztosítva a kettősségben rejlő iróniára. Egy másik bejegyzésben az elbeszélő az angol fordításkötethez sebtiben készített fénykép apropóján vall a külsejéhez való viszonyáról. A fotót egyrészt itt is a művészet kommercializálódásával hozza összefüggésbe („Minek fénykép egyáltalán?

¹⁸⁵ *Uo.*, 166.

¹⁸⁶ *Uo.*, 221.

¹⁸⁷ *Uo.*, 183–184.

Szappanreklám.”¹⁸⁸), másrészt egy olyan tükörként utal rá, melyben a saját arc idegennek mutatkozik: „Világéletemben rossz fényképet csináltak rólam. De hát fiatalon ez még tűrhető volt; ma siralmas. Olyan, mint egy alapos tükörbenézés; a lehangoló öregség. [...] Fiatalkor jellemem: szőke, magyar parasztlányarc, mindenféle intellektualitás nélkül. Öregkori: szétfolyó, nyers pogácsaarc, ugyancsak minden »átszellemültség« nélkül. Bámulatosan buta arcom van.”¹⁸⁹

Ezek a sorok azt sugallják, hogy (szemben az öltözékkel) az arc nem uralható, nem tervezhető meg – a tükörmetafora nem a belső önkép és a külső látvány közötti összhangot, hanem a feszültséget érzékelteti. Az önmagáról alkotott kép mások számára való felmutatásának, külsővé tételének problémája új értelmet nyer az író tábor terében. Hasonlóan a jeruzsálemi konferenciához, amiről azt olvashatjuk, hogy „[n]incs ember aki ismerné a nevemet [...] mindenki Csoóriról és Juhászról beszél.”¹⁹⁰ Nemes Nagyot itt ugyanis teljes ismeretlenség övezi. A költőidentitás színrevitelének eszköze lehetne az az angol nyelvű fordításkötet. A napló cselekményének sajátos mellékszálát képezi a kötet egyre mostohábban alakuló sorsa, mely végül csak azután kerül nyomtatásba, hogy Nemes Nagyék hazatérnek. A versek szerkesztetlensége („tövel-heggyel van összehányva az egész”¹⁹¹), a kiadás feletti szerzői kontroll hiánya, a könyv megjelenésének folytonos elhalasztódása egy olyan motívumsort alkotnak, mely azt sugalmazza, hogy a külföldi bemutatkozás eleve kudarcra ítélt. A korábbi naplószövegekben szilárdnak tűnő szereptudatra azonban elsősorban nem ez, hanem az iowai kulturális közeg kevertsége gyakorol elbizonytalanító hatást. A naplóbeli Egyesült Államok a Csendes-óceán partján álló ál-angol városkához hasonló szimulákrumok földjeként tárul fel: a turisták által látogatható tanyán a gazdacsalád tagjai „farmer” és „farmerné” feliratú kitűzőket viselnek, a Grand Canyon szélén „álindián” torony áll, San Diego állítólagosan óvárosi részében pedig „összefolyik a hiteles az állal.”¹⁹² A „hiteles” és az „ál”, az autentikus és az inautentikus szétválaszthatatlansága közvetlenül érinti az írószemináriumon tapasztaltakat is. Miközben a szerző Franciaországban járva szintén bírálja az ottani fogyasztói kultúrát („Reklám. Pojácaság. [...] Hirdetések és sexy-bár”¹⁹³) és a francia értelmiségiek teátrális viselkedését, azt meg tudja ítélni, hogy a borzalmasan viselkedő párizsi költő verse

¹⁸⁸ *Uo.*, 257.

¹⁸⁹ *Uo.*, 257.

¹⁹⁰ NEMES NAGY, *Jeruzsálem, 1987*, 333.

¹⁹¹ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 212.

¹⁹² *Uo.*, 274.

¹⁹³ NEMES NAGY, *Bécs, Zürich, Párizs, i.m.*, 78.

„megdöbbentő” módon „mégis jó”.¹⁹⁴ Az iowai írotábor legkülönfélébb nyelvi-poétikai hagyományokat, előadói stílusokat, műfordítói attitűdöket felvonultató rendezvényei viszont kikezdi addig biztosnak tűnő esztétikai ítéloképességét is. Mivel nem áll rendelkezésére elegendő támpont a „Leonardo jobb, mint Tiziano” típusú értékhierarchia felállításához, a szövegben újra és újra megfogalmazódik az a kérdés, hogy ki lehet az a résztvevők közül, aki valóban tehetséges. „Biztos van ebben az egész truppan néhány író is, nemcsak dilettáns. De nehéz kiválasztani őket [...]”.¹⁹⁵ A sokféleséget tehát nem a kultúrák gazdagságaként, hanem állandó és intenzív zavarforrásként mutatja fel a naplószöveg. A világ átláthatóságát biztosító diszkrét kategóriák „összefolyását”, a funkciókeveredést példázzák a tábor más résztvevőinek performanszai, melyekben az esztétikum a szórakoztatással kapcsolódik össze: „Verseket olvas fel – ezek mulatságos kromik. [...] Vagy inkább kabaréjelenetek, mert el is játszsa, amit olvas. Csupa jópofaság. Szembetűnően eltér attól, amit én költészetnek nevezek. Talán még jó is a maga módján, mit tudom én. De miért költészet? – Istenem, a költészetbe annyi minden belefér, esetleg ez is. De csak ez?”¹⁹⁶ Ezek a malíciózus kijelentések a saját teljesítmény külső megítélését érintő aggodalom nyomaiként is olvashatóak – szilárd és egységes értékhierarchia hiányában a magyar költő pozíciója is kétségessé válik ebben a hibrid, különös közegben. Azaz, megválaszolatlan kérdés marad, hogy képes-e a többiek felé kommunikálni, és nemcsak a napló terében kifejezni azt, hogy ő mit nevez költészetnek.

A naplóíró elsősorban a nyelvi határok áthidalhatatlanságával indokolja a szemináriumot uráló, szorongató értékzavart, mely alatt az irodalmi kultúrák elválasztottságát is érti. „Idegen nyelven néhány évtizedes verseket egy az egyben tudok érzékelni, de most írt kortárs verseket nem. Én nem hiszem, hogy bárki képes volna rá. [...] Ehhez benne kell élni az irodalomban.”¹⁹⁷ A *Magyarul és világra* a huszadik századi magyar utazási irodalom szövegeiben ritkán észlelhető intenzitással panasolja fel újra és újra az anyanyelvbe való bezártságot, más nyelvek végső soron elsajátíthatatlan természetét („Ó ég, ó ég, hogy is lehetne egy nyelvet megtanulni?”¹⁹⁸), az új nyelvi környezet megemészthetetlen idegenségét és az ebből fakadó elveszettségérzetet. Az identitásvesztés sokkja egy erősen szimbolikus jelenetben csúcsosodik ki: a magyar költőt egy közvetlenül Iowába való érkezésük után rendezett vacsorán felkérlik, hogy szavaljon el egy magyar verset, ő pedig egyszerűen elfelejti a *Szeptember végén* szövegét.

¹⁹⁴ *Uo.*, 79.

¹⁹⁵ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 228.

¹⁹⁶ *Uo.*, 200 – 201.

¹⁹⁷ *Uo.*, 248 – 249.

¹⁹⁸ NEMES NAGY, *Anglia, 1965, i.m.*, 101.

Már az első sor nem jutott eszembe. Aztán elkezdtem. Nem, kérem, ne higgyék, hogy az anapesztust eltévesztettem. A magyar anapesztust talán akkor sem téveszteném el, ha bubópestisem volna. De talán a szesz tette, talán az idegen nyelv erőszaka, a környezet: valamilyen nyelven kívüli állapotba kerültem. A szavak ki-kiestek, le-lefutottak a tudatom alá, mint egy ronggyá lőtt pulóver szemei. [...] Úgy éreztem magam, mint egy pap, aki elfelejtette a Miatyánkot.¹⁹⁹

A szöveg a továbbiakban szintén a kívüliség, kívül kerülés metaforáival jelöli azt az állapotot, melyben a saját, anyanyelvi kultúrához fűződő viszony is destabilizálódik: „Gondolni sem tudok írásra. Hiszen nem tudok gondolkodni. Kifelé vagyok fordítva, mint egy rosszul lehúzott kesztyű. [...] Napi két programmal, idegen nyelven, idegen világban élünk – most foglalkozzam Babitscsal?”²⁰⁰ Ráadásul a külföldi kollégákkal való kommunikáció nem tisztán nyelvi kompetencia függvénye, az amerikai közegben ugyanis a társasági érintkezés is eltérő kódok szerint szerveződik. A naplói író folytonosan hangsúlyozza, hogy izgalmas eszmecserék reményében érkeztek ide, a gadameri érvvezetésre emlékeztető módon fejtve ki, hogy mi tesz egy csevegést valódi beszélgetéssé: „A beszélgetés egyfajta *mű*, amit csak közösen lehet létrehozni. Azok a régi, jó társalkodások! Amelyeknek a szabályait én ma is, mindig megtartom, csak mások nem tartják meg őket.”²⁰¹ Habár ez a szövegrészlet annak megállapításába fut ki, hogy ezek a szabályok már Magyarországon is feledésre ítéltettek, az aznapi társalgási szituációkat kommentáló, sikerültségük szerint osztályozó naplóbejegyzések többnyire az amerikai beszédpartnerek felületességét nyomatékosítják: „A szokott dísz-társalgás, senki sem mond semmit, viccek, heccek. Ne adj isten, hogy itt például irodalomról lehessen beszélni. [...] Istenem, egy jó kis közép-európai beszélgetés!”²⁰² Nemes Nagyék újra és újra rácsodálkoznak arra, hogy az írószeminárium hivatalos programpontjain kívül, a résztvevők informális összejövetelein az irodalom már nem beszéd-tárgy. A várakozásaikban való csalódást, a magyar könyvek hiányát felpanaszló bejegyzések a szövegek azon rétegébe ágyazódnak be, mely az irodalmat a világhoz való viszony alapjaként jeleníti meg – az utazók tehát azért nem tudnak valódi dialógusba lépni a kollégákkal, mert az ő számukra a szavak közege nem bír ilyen kitüntetettséggel.

Arra a kérdésre, hogy hosszú távon leküzdhető-e a honvágy, átfordítható-e az idegen a sajátba, a napló – értelemszerűen – a lépten-nyomon felbukkanó emigráns magyarok sorsában

¹⁹⁹ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 150.

²⁰⁰ *Uo.*, 199.

²⁰¹ *Uo.*, 294.

²⁰² *Uo.*, 226.

véli fellelhetőnek a választ. A velük való találkozás a napló-én számára következetesen azt példázza, hogy „a nyelv embere”²⁰³ számára ez az út járhatatlan, de afelől is szkeptikus marad, hogy a prózaibb hivatással bíró áttelepültek képesek-e új, törésmentes önazonosságtudat kialakítására. Ez világlik ki annak az estének az elbeszélésében is, melyet az utazók olyan ’56-os magyarokkal töltenek, akiknek Iowában egyetemi tanárként sikerült biztos egzisztenciát teremteniük. Beszédükben a Vas megyei dialektus keveredik az angol akcentussal, miközben szép otthonukkal és háztartási gépeikkel büszkélkednek. „Derék, dolgos, frigidaire-civilizációs emberek; kell az ilyesmi a kutyának. És még szenvednek is hozzá. A kiszakadást ma is, mindennap megsínylik”²⁰⁴ – az epizódot egy gúnyt és szánalmat vegyítő Nemes Nagy-kommentár zárja le, mely az emigráns-sors tragikumát olvassa ki a vendéglátók látszólagos elégedettségéből. Felfigyelhetünk arra is, hogy a házaspár jellemzésében az 1961-es fridzsiderszocializmus-vita²⁰⁵ kulcsfogalma bukkan fel: a szöveg ezáltal a Kádár-rendszer kispolgári boldogságra törekvő lakosaival állítja párhuzamba az amerikai középosztályba betagozódó amerikai magyarokat, felszámolva azt a distinkciót, mely az utóbbiak új identitásának alapját képezi. (Mindehhez hozzátehetjük azt is, hogy a szellemi javak és a fogyasztási cikkek, a kispolgár és a művész-aszkéta szembeállítását nem kevésbé ironikusan ellenpontozzák a könyv mellékletei között szereplő vámáru-nyilatkozatok, melyek szerint Nemes Nagyék az USA-ból Sanyo kistrádiót, Panasonic hordozható magnót, Hershey csokoládét és Dior parfümöt hoztak magukkal haza.) Nem nehéz észrevenni, hogy az emigráns életutakat ismertető retorika a kötetben egy döntés utólagos igazolására szolgál: egyszerre érhető benne tetten a napló-én meggyőződése és önmaga meggyőzésére irányuló szándéka.

Miközben a szöveg által felépített Amerika-képet a nyelv, a használati tárgyak, a kultúraszemlélet és a történelmi léptékek riasztó mássága határozza meg, a földrajzi környezet élménye mintha kompenzálná mindezért az utazót, hasonlóképpen a kötet többi darabjához, melyeket szintén behálóz a természet eredendő és egyetemes otthonosságának motívuma. „Ma este egy rigó produkálta magát [...] Ezt ismerem. Pontosan így csinálja az én fekete rigóm is otthon, a Böszörményi úton”,²⁰⁶ olvashatjuk a brüsszeli jegyzetekben. Az állatok világa menedéket nyújt tehát a civilizatorikus jelenségek bonyolultsága előtt: „Nagyon jólesett ez a farm. Az állatok. Itt főképp állatokkal szeretek beszélni, csak tudnak magyarul. Különös, hogy

²⁰³ *Uo.*, 306.

²⁰⁴ *Uo.*, 256.

²⁰⁵ Lásd: HORVÁTH Sándor, *Csudapest és fridzsiderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években*, *Múltunk*, 2008/3, 60–83, 79–80.

²⁰⁶ NEMES NAGY, *Brüsszeli út, i.m.*, 108.

itt, Iowában találkozom a gyerekkorommal.”²⁰⁷ A magyar vendég mindvégig rácsodálkozik az amerikai táj jellegzetes, általa korábban sosem látott alakzataira – a mamutfenyőerdőre, a prérire, a sivatagra – beszámolója mégsem az egzotikum hordozójaként jeleníti meg őket, inkább archetipikus jellegüket emeli ki. „Érdekes, hogy ebben az idegen Amerikában hány olyan természeti tájjal, megyébbel találkozom, ami nekem ősi fontos, aminek a képét kitaláltam magamban, sőt, meg is írtam.”²⁰⁸ A Grand Canyon remekbe szabott leírása különösen érzékletesen közvetíti azt a felkavaró benyomást, melyet az indián mítoszokat, a Kalevalát és a T. S. Eliot-verset és egyaránt idéző „rézszínű vad sziklatájék”²⁰⁹ látványa gyakorol a költőre: a fenséges tapasztalatának itt már nem a szorongató, hanem inkább a felemelő aspektusa kerül előtérbe.

„Ez a legmesszebbi pont, ahová életemben eljutottam” – vall az elbeszélő a lelkesülten ábrázolt „édes, hatalmas, gyönyörű város”-ról,²¹⁰ azaz San Franciscóról. A kijelentés a messzeség fogalmának metaforikus jelentésrétegeit is előhívja, a távolság megtételét az utazó önmagától való elkülönződésének folyamatára vonatkoztatva. A saját világtól való eltávolodás nyugtalanító, felforgató hatását azáltal tompítják a napló végén felszaporodó önreflexiók, hogy a „tanulás” fogalmával utalnak rá, mely egyaránt megragadhatóvá teszi ezt a tapasztalatot a berögzült értékítéletek meghaladásaként („Borzasztó, mennyit tanulunk itt vén fejjel. Most léptem túl európaiságomon”²¹¹), és a saját identitás újra-felfedezéseként: „Amerikában tanultam meg, hogy európai vagyok.”²¹² A tanulás eszményének kitüntetettsége is jelzi, hogy a kötet írásaiban az az európai gondolkodási hagyomány él tovább, mely az utazást folytonos értelmezői munkának, a személyes Bildung részét képező feladatnak tekinti – a naplóírás gesztusa maga is ehhez a tradícióhoz kapcsol vissza. A kontinensünk határain innen és túl megtett utazások elbeszélését továbbá mindvégig egy, az esztétikum szféráját a hétköznapi világ felé emelő, a fogyasztást és a befogadást szembeállító, azaz a klasszikus modernség művészetfelfogásának kereteit megőrző, normatív gondolkodásmód uralja. A műélvezet, illetve a vásárlás, ízlelés, rácsodálkozás elemi örömeinek trópusait egymásba játszó szövegműködés azonban aláássa a szigorú elválasztásokkal élő logikát, az utazót bűvkörébe ejtő érzéki hatáseffektusok szétszalazhatatlanságát nyomatékosítva. Az az összefüggés is kirajzolódik számunkra, hogy a Nemes Nagy-i attitűd az akkori külföldi

²⁰⁷ NEMES NAGY, *Amerikai Napló, i.m.*, 207.

²⁰⁸ *Uo.*, 282.

²⁰⁹ *Uo.*, 279.

²¹⁰ *Uo.*, 269.

²¹¹ *Uo.*, 242.

²¹² *Uo.*, 314.

művészeti irányzatok közegében már tulajdonképpen anakronisztikusnak minősült. Éppen ezért tekinthetünk úgy a *Magyarul és világra*, mint egy gazdagon rétegzett mentalitástörténeti archívumra, mely azt rögzíti, hogy a második világháború előtti Európa magaskultúráján nevelődött, a keleti blokk elzártságából ideig-óráig kiszakadó magyar művész-értelmiségit milyen kihívások elé állította a „Nyugat” hibrid kulturális formációival való találkozás. A könyvben egy olyan horizont tárul fel, melyből az utazás során tapasztalt sokféleség értékes volta nem bizonyul evidensnek – legyen szó az etnikai sokszínűségről, a fogyasztási cikkek bőségéről, vagy épp a nemzetközi költészeti szcéna tarkaságáról, az interpretációs erőfeszítések *terhére* kerül a hangsúly. A naplók mégis közelebb hozzák a távolit; és itt nemcsak az elbeszélés tárgyát képező kulturális-földrajzi különbségekre gondolhatunk, hanem arra az időbeli távolságra, mely az utazás Nemes Nagy-i éthoszát választja el a kortárs befogadó világszemléletétől. A jelen távlatából éppen ez teszi izgalmassá a *Magyarul és világra* olvasását: a londoni feketék „szomorúság”-án elmélkedő, a marihuánás cigaretta hatásának erőtlenségét konstatáló, vagy épp San Francisco labdázó delfineiről beszámoló sorok folytonosan arra készítetnek bennünket, hogy újragondoljuk, mi a saját és mi az idegen.

III. „Állat formájú emberek, ember formájú állatok” – másság, idegenség, köztesség (Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben*)

Mészöly Miklós prózájában számos példát találhatunk az utazás-narratíva által meghatározott történetalakításra. Monográfiusa, Thomka Beáta szerint a korai *Koldustánc* kerettörténetében – az utazó a véletlen folytán betér egy számára ismeretlen helyre, és én-elbeszélőként az itt látottakról-hallottakról számol be – egyenesen a későbbi Mészöly-novellák „egyik jellegzetes alaphelyzeté”-re²¹³ ismerhetünk rá. Mindebből természetesen az is következik, hogy az utazás nem pusztán a cselekmény szintjén jelenik meg a szövegekben, hanem – játékba hozva az úttoposz kultúránkban régről hagyományozódó konnotációit – metaforikus-allegorikus jelentésekkel is felruházható. A művek protagonistáihoz rendelt utazói szerepkör olyan – esetenként elbeszélői magatartásukra is vonatkoztatható – attribútumokkal írható le, mint a megfigyelői távolságtartás, a kívülállás, a máshova tartozás és a saját idegenség tudata (az *Idegen partokon* szerelmesei számára például először „külföldiségük” teremt közös horizontot, hogy aztán átforduljon a kölcsönös idegenség tapasztalatába). Az úton-lét a maga ideiglenességével és a kiszámíthatatlanságával értelmezést nyerhet felszabadító erejű kalandként (lásd a *Bolond utazást*), máshol viszont ábrázolása a bizonytalanságra és a kiszolgáltatottságra összpontosít (*Képek egy utazás történetéből*).

Először itt, a kisprózák között jelentek meg a *Pontos történetek útközben* egyes részei is, melyeket egybefűzve, könyvalakban 1970-ben, majd kisebb változtatásokkal 1989-ben²¹⁴ adták ki, az életmű viszonylag kevés figyelemben részesülő darabjaként. A regény helyzete azért is speciális, mert Mészöly szerzősége ez esetben nem teljesen egyértelmű. „Hálával A.-nak, hogy megőrizte ezeket a történeteket” – szerepel az ajánlás a mű elején, s nem nehéz rájönni, hogy A. Polcz Alainé-nel, a szerző feleségével azonosítható, aki *Karácsonyi utazás* című könyvének előszavában ekképp számol be a *Pontos történetek...* keletkezésének körülményeiről, a neki tulajdonított „megőrzés” konkrét műveleteiről: „Az előzménye az, hogy szoktam mesélni a munkám közben látottakról, utazásaimról. Pontosan elmondtam, mi volt, mit láttam, mi történt. Arra kért [Mészöly], hogy mondjam magnóra, amit aztán Bernáth Márta barátnőm legépelte. [...] Ezeket dolgozta fel Miklós a *Pontos történetek útközben* című

²¹³ THOMKA, Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 93.

²¹⁴ Dolgozatom tárgya az 1989-es szövegváltozat, mely már a *Három év múlva* című fejezetet is tartalmazza. A főszövegben szereplő idézetek forrása az alábbi kiadás: MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben*, Pécs – Pozsony, Jelenkor Kiadó – Kalligram Könyvkiadó, 2001.

regényében.”²¹⁵ A regényszöveg eszerint a kommentár szerint számos mediális átvitel eredményeképp nyerte el végleges formáját: egy orális elbeszélés magnófelvételéből eredeztethető, melyet aztán írógéppel rögzítettek, hogy végül a borítón szereplő szerzői név jelzettjéhez kerülve további változásokon essen át. Thomka a Mészöly-monográfiájában szintén ismerteti a keletkezéstörténetet, leszögezve, hogy a szerző a magnón rögzített anyagot „csupán olyan mértékben korrigálta, amennyire ezt a láthatatlanul formáló gesztus igényelte”.²¹⁶ A szerző ezért az eredeti, Polcz Alaine-féle elbeszélés korrekciójának korlátozott voltában találja annak magyarázatát is, hogy a könyvben a beszélő „alkati mássága”²¹⁷ figyelhető meg a többi Mészöly-szöveg narrátorához képest. A precíz, szabatosan megfogalmazott elbeszélői mondatokkal és gyakran egyenes idézetekkel operáló szöveg működése azonban semmiképpen sem írható le egy élőbeszédben előadott monológ imitációjára tett kísérletként: a monográfus kissé enigmatikus megállapítását kiegészítve így magunk is levonhatunk valamiféle – az általa sugalmazottal nem teljesen egybevigó – következtetést a változtatások „mértékéről”. (Ezen a ponton felmerülhet az a kérdés, hogy nem lenne-e érdemes itt – vagy akár egy külön fejezetben – részletesebben foglalkozni a fent említett *Karácsonyi utazással*. Úgy vélem azonban, hogy Polcz Alaine szövege kívül esik a disszertáció vizsgálódásainak szemhatárán, hiszen a címadáson túl sem explicit, sem implicit módon nem reflektál az utazás mibenlétére, és a narrátor sem törekszik arra, hogy utazóként vigye színre elbeszélte önmagát. A *Karácsonyi utazás*ban a temetésre érkező rokonok a haláleset körülményeinek tisztázatlanságával, a viszálykodó családtagok tanúságtételeinek megbízhatatlansággal szembesülnek; mindez a romániai szegénység utalásszerű, de annál megrázóbb ábrázolásával társul. A számos párhuzamot mutató Mészöly-, illetve Polcz-mű együttolvasása, vagy az utóbbi önálló elemzése természetesen fontos belátásokat tartogathat, de ezek feltárása egy másik, még megírásra váró dolgozat feladata.)

A *Pontos történetek útközben* narrátorának „mátságát” Szirák Péter nem a szerző és szerzőtárs szoros együttműködésére vezeti vissza, hanem a Mészöly-féle prózapoétika hetvenes években megfigyelhető átrendeződéséhez köti: eszerint a *Pontos történetek...* a „tapasztalati-tárgyias elbeszélőmód”-dal²¹⁸ való kísérletezés gyümölcse, mely a példázatosság nullfokáig eljutó *Saulus* után erősödik fel az életműben. A „pontos” jelző így a tárgyiassággal mint a prózai nyelvhasználat hatáseffektusával hozható összefüggésbe, mely a *Pontos történetek...*

²¹⁵ POLCZ Alaine, *Karácsonyi utazás*, Pécs, Jelenkor, 2013, 5.

²¹⁶ THOMKA, i.m., 117.

²¹⁷ Uo., 117.

²¹⁸ SZIRÁK Péter, *A prózafordulat előtörténete: a parabolától a „szövegszerűségig” (A Mészöly-hagyomány)* = Sz. P., *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 19.

befogadását alapjaiban meghatározza. Az elbeszélő-protagonistaként felléptetett nőalak nézőpontjához ugyanis egy olyan beszédmód társul, mely elsősorban az érzéki, azon belül is a vizuális észleletek rögzítésére koncentrál, többnyire azok saját szubjektumára való vonatkoztatása, értékelő kommentálása, magyarázattal való ellátása nélkül. Ezáltal azt az illúziót kelti, miszerint kamera módjára mindent rögzít, ami a nő látókörébe kerül, másrészt viszont egyformán vonja meg a kitüntetettség lehetőségét az elbeszélte világ minden egyes elemétől: így valóban „magára hagyva”²¹⁹ az olvasót, megfosztva őt azoktól a textuális fogódzóktól, utalásoktól, melyek a tágabb hatókörű és elvontabb értelemkonstrukciók megteremtését teszik lehetővé.

A rögzítés pusztán aktusára redukált, jelenetező-leíró nyelvhasználattal kapcsolatba hozható „pontosság” fogalmának újabb értelemárnyalatot kölcsönöz viszont a másik pretextus, a Dürer-mottó: „... olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig.” A vonal és a ponttól pontig való mozgás képzelet egyaránt összefüggésbe hozható az utazás regényben bemutatott gyakorlatával és annak elbeszélésével. A főhősnő útvonalai ugyanis teljességükben nem tervezhetőek meg: a vasúti közlekedés hiányosságai miatt (a cselekmény valószínűsíthetően a hatvanas évek Magyarországon és Romániájában játszódik) az átszállásokkor, a csatlakozásokra való várakozás során csak félinformációkra, saját találékonyságára és türelmére támaszkodhat. Az, hogy mi jön a két pont között éppen megtett távolság után, soha nem látható be számára teljesen, előzetes várakozásaihoz képest minduntalan csalódnia kell. Látogatásairól pedig egy olyan megszakításos-kihagyásos módon építkező narráció tudósít, mely nem nyújt útmutatást arra nézve, hogy milyen szelekciós műveletek alapozzák meg az elbeszélte idő egy-egy pontján zajló eseményeknek a történetmondásba való beemelését, avagy figyelmen kívül hagyását. A *Pontos történetek...* által implikált olvasásmód ily módon maga is az esetlegesség, a saját perspektíva behatároltságának elfogadásaként írható körül.

1. A köztesség alakzatai és az utazó-identitás

A ponttól-pontig tartó mozgás dinamikájának megfelelően a regény egymással tulajdonképpen nem, vagy csak lazán összefüggő epizódokból épül fel, melyek három különálló egységre válnak szét. Libus, az én-elbeszélő – a regényből csak a becenevét tudjuk meg – az első, *Utazások Erdélyben* című részben erdélyi rokonságát látogatja meg, Kolozsvárt, Brassót,

²¹⁹ *Uo.*, 20.

Nagyszebent, Vízaknát és a havasokat is bejárva. Az ezt követő, *Utazások Pannóniában* című részben előbb egy dunántúli kisvárosban megrendezett konferenciáról („ankétról”), majd arról számol be, hogy ismét csak rokonlátogatás céljából miként töltött el néhány napot egy Szilas nevű faluban. Az utolsó nagy szövegegységben, a *Három év múltában* édesanyjával együtt tér vissza Vízaknára, a gyermekkori nyaralások színterére. Az, hogy az ekképp tagolt könyv olvasása mégiscsak előhívja a regény műfaji alakzatát, az elbeszélő-főszereplő mindvégig egységesnek bizonyuló látásmódjának köszönhető, mely számottevő kohéziós erővel bír. Amit Libusról mint regénybeli alakról megtudunk, az többnyire a neki irányzott kérdésekből derül ki: ötven év körüli, erdélyi származású asszony, aki Budapestről indul el vidékre és a román határon túlra, sokkal inkább a rokoni kapcsolatok ápolása végett, mintsem a szórakozás vagy a kikapcsolódás vágya által vezérelve. A regény első mondatából máris kiviláglik az, hogy milyen kettőség jellemzi a család által belakott helyekhez fűződő viszonyát: „Kolozsvárra utazom haza látogatóba, halottak napjára.” (9) A „haza látogatóba” kifejezésbe foglalt paradoxon mindvégig meghatározza pozícióját: Libus kifejezetten statikus életformák, emberi élethelyzetek között mozog úgy, hogy habár mindegyik bír számára valami fajta ismerősséggel – mint ahogy rá is minduntalan ismerősként tekintenek –, egyikhez sem tartozik teljesen, ott-tartózkodásának ideiglenességét pedig minduntalan hangsúlyozza. A köztesség, mely a főhősnő alakjához rendelt identitásképletet meghatározza, abban is megnyilvánul, hogy Libus azoknak a szociológiai-életkori csoportoknak a metszéspontján helyezkedik el, melyet a regényvilág szereplői többnyire képviselnek. Férjezett ő is, ám gyermektelen, s így kívül marad az asszonyok körén („»Nálatok nincs?» »Gyerek nincs.« Lesüti a szemét, az arcán zavart gyanakvás.” [108]) – ugyanekkor az anyaságról való személyes tapasztalatok hiánya összefügghet azzal az elfogultságtól mentes érdeklődéssel, melyet mások gyermekei iránt táplál. A gyermektelenség egyúttal valamiféle kislányossággal is felruhazza figuráját, amit a „bakfis, fiatal lány” mellékjelentésű beceneven kívül más szövegmozzanatok is felerősítenek: az idős rokonok „néniként” és „bácsiként” való megszólításában mindvégig kishúgként pozicionálódik, amikor viszont a tinédzser Valival való kommunikációban ő lép fel a „tante” szó utaltjaként, akkor a kamaszlányt az ejti zavarba, hogy ez a nagynéni valamiként fiatalabbnak tűnik számára, mint mások. („»Majdnem egyidősek vagyunk Arankával.« »Nem tudom... mégis más tetszik lenni.«” [335]) Azok a szöveghelyek, melyek a protagonista implicit, utalásos formában megvalósuló (ön)jellemzéseként olvashatóak, széttartóak, egymást kizáró családi-társadalmi szerepköröket kapcsolnak Libus figurájához, aki, bár mások perspektívájából egy, még szexuális vonzerővel bíró nőként rajzolódik ki („Maga is milyen szép még...”[347]), az ilyen beszédhelyzetekben többnyire idősebb asszonyként utal magára („Én már nem szülök, nemsokára ötvenéves leszek.” [60]) Mindeközben kíváncsisága, játékos,

már-már normaszegő viselkedése (lásd a tiltott területre való leereszkedést a bányatavaknál) miatt a gyermekiség kódjai is rávetülnek alakjára. Pozíciójának rögzíthetetlensége ezekben a szövegösszefüggésekben egyszerre mutatkozik meg kívülállásként és egy olyasféle nyitottságként, mely a legkülönfélébb sorsú emberekkel teremti meg számára a dialógus lehetőségét. (Identitásalakzatát a szociológiai markerek keveredése mellett a felekezeti hovatartozás kérdése is tovább bonyolítja: ő katolikusnak áttért református, aki a református templomban viszont ugyanolyan otthonosan mozog, mint hithű kálvinista édesanyja.)

A főszereplő állandó úton levését, megállóinak ideiglenes jellegét nyomatékosítják a már említett, jelen idejű narrációt meg-megszakító ellipszisek, melyek többnyire a (feltételezhető) megérkezés, a hazatérés mozzanatát iktatják ki az elbeszélés látószögéből. Miközben tehát a *Pontos történetek...* befogadóra gyakorolt hatását tárgyalva mindenképpen van létjogosultsága a „nem fikciós”, avagy dokumentarista nyelvhasználat terminusainak, a kihagyásosság a beszámoló szövegének alakíttóságára, a regénynyelv nem-transzparens voltára figyelmeztet – s egyúttal mégis beindít olyan jelentésképző mechanizmusokat az olvasásban, melyek tipikusan a fikciós szövegek megértését jellemzik. Így például a könyv legelején szereplő, hosszú órákon át tartó kolozsvári vonatút epizódja azzal zárul, ahogy Libus hajnalban becsenget a szüleinél, és arra vár, hogy beengedjék. Azt, hogy a fárasztó vonatozást itt a megérkezés viszonylagos nyugalma váltja fel, sejthetjük, ám szövegszerű utalás nem történik rá: a következő szövegrészben a főszereplőt ismét bolyongani látjuk, ahogy anyja kérésére elindul egy Ilonka nevű nőhöz a számára Magyarországról áthozott gyógyszerrel. A pontatlan útbaigazítás miatt sötétedésig kering két, egymás mellett álló emeletes ház labirintusszerű terében, a lakók ellentmondásos információit követve, hol románul, hol magyarul kérdezősködve, anélkül, hogy tudná, kicsoda is valójában Ilonka. Az én-elbeszélő (akit sosem láthatunk budapesti otthonában, mindig csak máshova tartva) minduntalan a biztos célképzetet nélkülöző keresgélés, tapogatódzás efféle mozzanataira fókuszálva számol be tapasztalatairól, melyek keretét egyaránt nyújthatja egy hosszabb, átszállásokkal, veszteglésekkel tarkított vonatkozás, avagy csak egy idegen házba való betérés eseménye: az úton lét ilyen módon egy sajátos létformaként, világhoz való viszonyként kapcsolódik alakjához a jelenetező elbeszéléstechnikával élő szövegben.

2. Az eszményített utazás dekonstrukciója

„Egyedül ülök a fapados kupében. Az ajtó fölött félig pirosra festett, tizenötös körte világít.” (9); „Az asszony izgatott lesz. Most a kalauzt faggatja az átszállás felől. A kalauz nagyothall, kimegy.” (15); „Egy órája veszteglünk.” (16). A mű a Budapeستől Kolozsvárig tartó vonatút

elbeszélésével nyit: ahogy az idézetek is mutatják, a két kommunista ország közötti vonatozást olyan sajátos lélektani szituációként jeleníti meg a szöveg, mely a tanácstalanság, a passzív várakozás és a szorongás állapotaival írható le – mindehhez persze a fizikai körülmények, a komfort hiánya is hozzájárul. A kalauztól, tolvajoktól és vámosoktól egyformán rettegő útitárs szólamát átható repetitív formulák, a közte és Libus között folyó kommunikáció meg-megakadása, az „újra” időhatározóval ellátott cselekvések kényszeres ismétlődése („A papírgalacsint újra felveszi az ülés alól, szétbontja, megint összegyűri.” [13], „Újra kiszámítjuk, mennyit kell várnia Kolozsváron.” [14]) végtelen lassúságként közvetítik az idő múlásának tapasztalatát. A lassúság kitüntetettsége különösen erős distanciát teremt Mészöly 1970-es műve és a két világháború közötti időszak útirajzai között, melyeknek visszatérő motívuma a közlekedési eszközök által megélhető gyorsaság, a mozgásban-lét felfokozott intenzitása. „Különleges gyorsvonat vitt, suhogott velünk – a feleségemmel utaztam Milánóból –, villanyvonal, villámvonal, amelyet addig csak hírből ismertem, hegyláncokon, alagutakon át, maga is a technikus Itália csodája”,²²⁰ írja Szabó Lőrinc genovai kalandjairól az *Óda a genovai kikötőhöz* sorait visszhangzó feljegyzésben. A gyorsaság élménye azonban nem csak a korszerű technológiákhoz és a külföldi országok fejlettségéhez kötődik Szabó Lőrinc írásaiban. „Most lefelé futunk, nem is futunk, hanem vágatunk, mert a tüdőbeteg kis mozdony valósággal megrészegül a saját gyorsaságától”²²¹ – olvashatjuk abban a cikkében, mely – ezáltal is a hírneves külföldi tájak és a magyar vidék összemérhetőségét sugalmazva – a Cuha völgyét „miniatűr Svájként” nevezi meg. Mészöly művéből nem pusztán a kinézis pusztá örömét, a sebesség felett érzett elragadtatást tolmácsoló passzusok hiányoznak, de az utazástapasztalat regénybeli színrevitelét tanulmányozva ennek az „érzékelés megszokott dimenzióit felsokszorozó vagy felnagyító”²²² működésmódjára sem igazán találunk példát. Míg például a mozgó járműben elsősorban a kinti környezet gyorsan változó látványa az, ami magát a mozgást észlelhetővé teszi számunkra, a spektakularitás nem játszik ilyen szerepet a regényben – a „lefüggönyözött” vonatablakok nyitogatásának funkciója többnyire nem a kitekintés, hanem a hőmérséklet szabályozása lesz (akárcsak bármilyen zárt helyiség esetében). Libus útitársa a határon álló vonatból kinézve számol be arról, hogy mi történik odakint az állomáson, amikor pedig egy másik „bumlizáskor” Libus tekint ki az ablakon, akkor az nem a kinti világra rálátást engedő transzparens felületként, hanem a belső teret megkettőző tükörként viselkedik, melyben

²²⁰ SZABÓ Lőrinc, *Az én Genovám* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 531 – 532, 531.

²²¹ SZABÓ Lőrinc, *Miniatűr Svájc* = Uo., 31.

²²² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Bp., Ráció, 2010, 114.

– a tükörszerkezet további folyományaként – a látvány részévé válik a háta mögött ülő fiatalember öt pásztázó tekintete is: „Az üveg erősen tükröz, látom a kupét a hátam mögött, a tyúkoscokosarat. A fiatalember kitartóan mustrál, a lábamtól fölfelé.” (166) Azaz a mozgásban levés és a sebesség helyett a kényszerű összezártság és az egyén által irányíthatatlan folyamatoknak való kitettség tapasztalata az, ami a *Pontos történetek...* vonatútjainak megjelenítését meghatározza. Persze éppen ennek az összezártságnak köszönhető az, hogy a regényvilág alakjai beszélgetni kezdenek, és megosztják Libussal történeteiket: a főszereplőben – ahogy arra a későbbiekben kitérek – ezért a figyelmes meghallgatás (avagy helyenként: a fenyegetés *kihallásának*) képessége éleződik ki utazásai során. Az útítársakra irányuló elbeszélői fókusz viszont az epikai világlétesítés azon eljárásainak egyike, mely párhuzamba léptethető a két világháború közötti útleírások bizonyos tendenciáival. „Itt a fülkében figyelem útítársaimat és önmagammat”,²²³ írja Kosztolányi 1931-es *Úti naplójában*. Az ő útirajzai a vonatfülkét olyan mikrokozmoszként ábrázolják, melyben a legkülönfélébb emberek kerülnek egymás mellé a véletlennek köszönhetően. Az irodalmi alakképzés azonban más-más stratégiát követ a két szerzőnél: míg Kosztolányi saját megfigyelői tevékenységére folyamatosan visszautaló narrátora jellegzetes embertípusokat fedez fel a vele utazókban, avagy nemzetkarakterológiai jegyeket azonosít be rajtuk, a tipizáló megközelítés hiányzik a Mészölyműből. A szereplőket elsősorban egyenes idézet formájában beillesztett megnyilatkozásaik révén kirajzolt értelmezési keretben ábrázolja a szöveg, ezzel igencsak kitérítve a befogadói jelentéstulajdonítás lehetőségeit.

Ha tehát a *Pontos történetek...* által felkínált olvasási alakzatok nem is rögzíthetőek egy politikai allegóriában, a kommunista rendszer által korlátozott mozgástér szűkössége – legtávolabbi, még belátható határait Krakkó és Szófia jelöli ki a szereplők számára –, a benne való mozgás nehézkessége, akadályozottsága azonban fontos jelentésképző funkcióval bír a szövegben. A hatvanas évek Magyarországá és Erdélye olyan világgént tárul fel a műben, melyben a távolságok azért relatívak, mert megtételük idejének hossza soha nem a földrajzi distancián, hanem a teljesen esetlegesnek mutakozó infrastrukturális feltételeken múlik, centrum és periféria viszonya pedig egy különös, nem teljesen kiszámítható logika szerint alakul.

Libus bármiféle komfortot nélkülöző, lassú és fáradtságos vonat- és buszútjai tehát nem, vagy nehezen értelmezhetőek azon értékfogalmak segítségével, mellyel a romantikának a turizmus lélektanát is megalapozó diskurzusa ruházta fel az utazást – a szabadság, az erős

²²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Népek a vonaton* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, FAZEKAS Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 166 – 167, 166.

érzelmi intenzitás, a személyiség kiteljesedésének képzeteit nem kapcsolja hozzájuk a szöveg. (Ez alól kivételt a havasokban töltött nyolc nap jelenthet: „olyan szép itt minden” [67] – mondja Libus a szállásadóinak, akik a hegyvidéki levegő frissességét hangsúlyozva fenyegetik a vendéget azzal, hogy „[m]eg fogsz fulladni odalent”. A protagonista elbeszélése azonban csak a búcsú perceiről tudósít, nem engedve betekintést az itt töltött időszakba.) Az utazás fogalma a szereplők horizontjából sokszor egyenesen a hiány, a kényszer és a szükség képzeteivel kapcsolódik össze. A sérült gyermekét nevelő fiatalasszony „utazásként” nevezi meg azt a rövidke vonatozást is, melyet azért tesz meg Brassóból egy közeli faluba, hogy nyakkendőt vegyen férjének az ottani szövetkezetben, ahol nem fogynak el olyan gyorsan a ruházati cikkek, mint a városban. („Már azt hittem, el is marad ez az utazás. De mégis ideértem üzletnyitásra.” 40) Ő is, akárcsak a legtöbb regénykarakter, olyan pragmatikus okokból száll vonatra, mint amilyen a hiánycikkek beszerzése, a munkahelyi kiküldetés vagy az ingázás. A kulturális idegenséggel való találkozás esetleges produktivására, kizökentő erejére sem találhatunk sok példát a regényben, hiszen sokkal inkább a „másság” különböző fokozatai említhetők a Libus által korábban már többször bejárt helyekkel, s azok magyar, román, avagy meghatározhatatlan nemzetiségű lakóival kapcsolatban. Amennyiben Nemes Nagy útinaplójával vetjük össze a könyvet, az is szembetűnő lehet, hogy mennyire hiányoznak belőle Erdély ábrázolásának megszokott toposzai. Az *Erdélyi út*, 1956-ban – mely éppen egy, a Mészöly-házaspárral megtett utazásról számol be – szintén olvashatunk rokonlátogatásokról, a naplóíró elsősorban mégis olyan turistaként pozicionálja magát, aki a térség felfedezésének két világháború között valorizálódó útvonalát (Nagyvárad-Kolozsvár-Marosvásárhely-Székelyföld)²²⁴ követi, és elbeszélésében is ugyanezen időszak erdélyi útirajzainak jellegzetes motívumai köszönnek vissza. Ehhez képest Mészöly regényében Kolozsvár, Vízakna és Nagyszeben úticélként való egymás mellé kerülése esetleges, Libus mozgásának irányát nem a kulturális-turisztikai kódok, hanem családi kötődései határozzák meg.²²⁵ Az általa bejárt térség specifikus jellegére, az

²²⁴ ABLONCZY Balázs, *A visszatért Erdély, 1940 – 1844*, Bp., Jaffa Kiadó, 2015, 200.

²²⁵ A családtagjait felkereső Libus alakjában a könyv 1970-es megjelenését közvetlenül megelőző időszak jellegzetes Erdély-járója testesül meg. A hatvanas években főként csak az erdélyi-partiumi gyökerekkel rendelkező magyar állampolgárok jutottak el Románia magyarlakta részeire, rokonlátogatás céljából. (A kifejezetten Erdélybe irányuló turizmus a maga kezdetleges formájában csak a hetvenes években indul újra.) Az ott élők helyzetéről csak ezek során a rokonlátogatások során, vagy más kilátogatók elbeszélése alapján tudtak tájékozódni az anyaországiak, a hivatalos nyilvánosságban ugyanis tabu övezte a Romániában élő magyarok kisebbség létezését. Jól példázta ezt az 1973-as *Románia* című útikönyv, mely – a szocializmus bédekkerirodalmában először – már szót ejt Erdélyről, illetve a Székelyföldről, anélkül viszont, hogy definiálná ezeket a megnevezéseket, és megemlítené azt, hogy az itteniek magyarul beszélnek. Ahogy arra azonban Sebestyén Adrienne mutat rá, Bánffyhungyaddal kapcsolatban mégiscsak azt olvashatjuk a könyvben, hogy útbaigazításért érdemes bekopogtatni a református lelkészhez. Azaz, a mű „feltételezi mintaolvasójáról, hogy tudja, azért kérhet felvilágosítást a lelkésztől, mert az magyarul fogja útba igazítani” – erre viszont explicit módon sehol sem reflektál. SEBESTYÉN Adrienne, „Erdélybe utazni más”: *A magyar turisztikai irodalom Erdély-képe = Erdély-(de)konstrukciók*, Bp.–

„erdélyiség” mibenlétére egyáltalán nem történik utalás a műben. Habár több szöveg hely is azt sugalmazza, hogy az itt élőket megfosztották múltjuk szimbolikus, vagy épp kézzel fogható értékeitől, a veszteséget explicit módon sosem kötik össze a történelmi változásokkal. A politikai vonatkozásokról, Erdély különleges helyzetéről való hallgatás részben természetesen azzal magyarázható, hogy – szemben Nemes Nagy kéziratával – Mészöly kiadásra szánta a művét, s 1970-es megjelenésekor a romániai magyar kisebbség helyzete gyakorlatilag tabutémának számított a magyarországi nyilvánosságban. Másrészt azzal, hogy a *Pontos történetek...* szakít Erdély ábrázolási hagyományának számos elemével, eltávolodik attól a klasszikus modernség szemléletmódjában (is) gyökerező, a két világháború közötti útirajzokban gyakran alkalmazott retorikától, mely az érintetlen és tiszta ősiség képzetét vetíti ki a Kárpátokon túli falvak rurális környezetére. A Mészöly által alkalmazott elbeszélés mód nem kérdőjelezi meg vagy függeszti fel az Erdéllyel kapcsolatos, előre adott gondolkodási sémák érvényét, hanem eleve – szinte teljességgel – figyelmen kívül hagyja őket. Amennyiben a politikai vonatkozásokra koncentrálnánk, a jelen horizontjától talán éppen az teszi a leginkább felforgatóvá a könyv Erdély-képét – és így utólagosan is beigazolódna a könyv kiadását övező cenzurális aggodalmak – hogy nem különül el élesen az *Utazások Pannóniában* című fejezetben felépülő világtól, azaz a romániai és a magyarországi színterek között alig fedezhető fel eltérés a regényben. Szilas, a nehezen megközelíthető dunántúli falucska éppen annyira elmaradottnak tűnhet a befogadó számára, mint a korai Ceaușescu-rendszer Vízaknája.²²⁶

A közép- és kelet-európai peremterületekre elkalauzoló *Pontos történetek...* így tulajdonképpen egy olyan utazási regényként olvasható, mely az eszményített utazás lehetetlenségéről szól, lebontva azokat az elvárásokat, melyeket az útirajz műfaji hagyományát megidéző alcímek (*Utazások Erdélyben*, *Utazások Pannóniában*) felépítenek. Erre az interpretációs lépésre azért is nyílhat lehetőség, mert a szövegben vágyfantáziák, nyelvi-gondolkodási klisék formájában megjelennek az utazás élményszerűségéről, s az idegenség csábító voltáról vallott elképzelések, melyeket az őket keretező, a hatvanas évek valóságát tükröző történések minduntalan ellenpontosznak. Libus unokatestvére, Éva arról panaszkodva, hogy a többi rokonlányból „úriasszony” lett, a magasabb szociális státusz egyik fokmérőjeként

Pécs, Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2005, szerk. FEISCHMIDT Margit, 51–68, 59.

²²⁶ Tüskés Tibor Mészöly Erdély-képéről szóló, az író egyik neki írott levelét is közlő esszéjében arról számol be, hogy a mű korabeli recepciója gyér volt, terjesztését pedig néhány hónapra le is tiltották. Mészöly a cenzurális intézkedés okát egy jugoszláv lapnak adott interjújában kereste, Tüskés azonban azt sugalmazza, hogy a Pártközpont döntését ugyanígy indokolhatták a romániai állapotokat megrázóan ábrázoló szövegrészek. Főként, mivel – ahogy arról fentebb is írtam – a romániai magyarok helyzete ekkoriban még többé-kevésbé tabutémának számított. TÜSKÉS Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély*, Új Forrás, 2003/10. Web: <http://www.jamk.hu/ujforras/031017.htm>. [Letöltés ideje: 2017. november 26.]

például az utazást emeli ki: „Ti mégis tanultatok... Gigi utazott is. Én még Bukarestben sem voltam.” (143) Arra az ellenvetésre reagálva, hogy nem ez az, ami számít, Éva kitart az álláspontja mellett, amellelt érvelve, hogy otthonához képest minden hely „más”. Az utazás tapasztalatának látókört szélesítő hatásáról vallott meggyőződés itt lefokozott, leegyszerűsített formában artikulálódik, egyszerre közvetítve az új impulzusok iránti vágy kiirrethatalanságát és banalítását:

„De igen, számít az” mondja Éva. „Egyszer voltam társasutazáson Szófiában. Egészen más.”
„Mindenütt más.”
„A kirakatok, az utcák... Még Szébenben is. Itt Vizaknán rendes fényképet se tudnak csinálni.”
(143 – 144)

Az „ankéton” megismert óvónő, Erzsi szólamában az a nézet bukkan fel, mely szerint „idegenben” lenni azért jó, mert az egy másféle identitás felvételére nyújt alkalmat, ideiglenesen megszabadítva a szubjektumot hétköznapi korlátaitól: „Otthon unom [...] de idegenben más. Van idő passziózni. Legalább azt hiszik egyszer, hogy úrinő vagyok.” (176) Erzsi ezután viszont azt is elmeséli, hogy miként „muriztak” részegen a többiekkel éjszaka az utcán – ezzel nem éppen az „úrinő” kifejezés által konnotált magatartásmodellnek megfelelően. Karakterét különösen ironikus megvilágításba helyezi az epizódot tömören lezáró narrátori mondat: „Erősen megcsókol. Keletnémet Kalodont használ.” (177) A „[k]eletnémet Kalodont” a szocialista blokkban hozzáférhető szépségápolási luxus maximumát testesíti meg, a külföldi piperecikket használó „úrinő” szerepének parodisztikus kifordításaként. A fogkrém cseppet sem vágykeltő neve, a keménység érzetét közvetítő k hangok összecsengése olyan, a hangzósság szintjén jelentkező hatáseffektusok, melyek szintén az óvónő által áhitott, társadalmi elkülönülésen és feminin kifinomultságon alapuló énkép ellenében hatnak.

Az *Utazások Pannóniában* legelején Libus az ankétra tartva egy nagybácsija naplóját hozza magával, hogy „úti olvasmányként” lapozgassa a vonaton. Mellérendelő logikával élő elbeszélésében a környezet (a vasúti kocsi) leírását közvetlenül követi a naplóban megörökített kör- és kéjutazás ismertetése: „Az ablakra ragasztva piros bélyeg, a közlekedési sorozatból. Piros Parlament tér, városnéző busz. Ernő bácsi 1911-ben egy nagyobb körutazást tett, és Kairóban egy bordélyházat is meglátogatott. »A lányok nagyon csinosak« írja, »de a szerelem céljára kőből faragott heverőket használnak.«” (163) Miközben a „közlekedés” képze afféle kapcsolóelemként funkcionálhat az idézett szövegrészben említett jelenségek között, a „bumlizás” valóságos gyakorlata, a rendszer által felkínált turisztikai élmények maximumának vizuális ábrázolása, illetve a megidézett egyiptomi kaland egzotikuma között feszültségteljes

kontraszt áll fenn. (E feszültség befogadói tapasztalata azért is lehet különösen erős és zavarba ejtő, mert az elbeszélő részéről nem kommentált.) A kupéba aztán az asszony mellé beszáll egy divatosan öltözött fiatalember, aki mintha Ernő bácsi jelenkori alakmásának lenne tekinthető: afféle aranyifjúként fellépve kétértelmű megjegyzéseket tesz, a lányok között aratott sikereire és számos kalandjára célozgat. Megnyilatkozásait és viselkedésmódját azonban olyan széttartás jellemzi, mely kikezdi az általa prezentálni vágyott önképet, akárcsak csokornyakkendője eleganciáját erős lábszaga: világlátottsága például csak a munkaügyben megtett vidéki látogatásokon alapszik. „[É]n mindig jó helyekre megyek” (167), invitálja magával a megérkezés után Libust, a tapasztalt utazó (és csábító) szerepében tetszelegve. A „jó helyek” ígérését azonban aláássa korábbi panasza, mely épp a hasonló utak imaginárius tartalommal való feltöltésének nehézségére, a felkeresett települések vidékiességére irányult: „Nehéz a fantáziát betáplálni.” (164); „Hát, az biztos, hogy ez nem Párizs.” (166) Libust ezután egy itteni asszony vezeti el a szállodához, aki elmeséli, hogy két napja várja az állomáson a hét közben Pesten dolgozó férjét. Kettejük beszélgetésében többször előkerül a „távolság” fogalma – az, hogy ezt eltérő módon értelmezik, pontosan a kettejük közti távolságot, a kommunikáció kudarcát tükrözi: amit az asszony ugyanis félórás sétaként nevez meg először, abból aztán csak néhány percnyi lesz. Libus efelett való csodálkozására adott reakciója szintén a provincializmus kontextusát hívja elő: „Pedig van itt is távolság” [...] „Nekünk ez is elég nagy.” (170) Az asszony alakját a vonaton megismert fiatalemberrel a Párizs-motívum visszatérése kapcsolja össze: „[ny]omott mintás sálján Szajna-part, Eiffel torony.” (168) Párizs ebben az epizódban elveszti konkrét földrajzi referenciáját, különböző áthelyeződéseiben, nyelvi kliséként (mely mögött nincsen semmilyen, a városról szerzett valódi tudás), egy ruházati díszítőelemként (erre akár a „franciás elegancia” fogalmának sajátos konkretizációjaként is tekinthetünk) azt a kontrasztot emeli ki, mely a hozzátapadó kulturális asszociációk és bemutatott nyomorúságos élethelyzetek között létesül.

3. Romszerűség és emlékezés

Az előbb ismertetett jelenethez hasonló feszültség képződik a regényben akkor, amikor a szereplők magatartása úgy idézi meg a turizmus praxisának egy-egy szokáselemét, hogy azok kontextusidegensége, az adott közeggel való össze nem illése válik szembetűnővé. Libus a regény első részében egyedül, a harmadik egységben édesanyjával megy végig a Monarchia idején virágzó vízaknai fürdőtelep sétányán, azaz a helyet rendeltetésszerűen, a „sétány” elnevezés által is előírt szabadidős tevékenység gyakorlóiként használják. A közönségtől elzárt fürdőhely leromlott állapotú díszletei között – kerítésén tábla tiltja a belépést, a padokra nem

lehet leülni, az egykori pálmafák helyén „két egymásba olvadt bitumenes hordó áll” (311) – azonban anakronizmusként hat a sétakultúra ilyesféle továbbélése. Matildéknál a társaság a baráti látogatás egyik programpontjaként a roskadozó malom környékét járja be, mely még mindig magán viseli a front nyomait, s melynek egyetlen halastavában sincsen víz:

„Pedig ide is sokat kijártunk...”

„Régen! De most nézze ezeket a roncs ólakat, fészereket” – mondja Józsi.

Ahogy a romokat szokás, mindegyiket külön is megnézzük. (251)

Az „[a]hogy a romokat szokás” kifejezés úgy alludál az építészeti maradványokat esztétikai tárggyá és/vagy turisztikai látnivalóvá avató diskurzusokra, hogy a fészerek egyenkénti megtekintésének aktusa *idézatként*, a turista-szerepkörre való ironikus utalásként jelenik meg a regényalakok viselkedésében. Georg Simmel 1907-es, a romantika romkultuszához több szálon kapcsoló, híres esszéjében arról ír, hogy a rom „az emberi teremtő munka és a természeti hatás szembenállásának”²²⁷ gyümölcse, mely „mély nyugalommal” tölti el a szemlélődőt. A Mészöly-regényben viszont egyfajta baljós, nyugtalanító hangulat, „Stimmung” hatja át az elhagyatott, omladékokkal borított hely ábrázolását, melyet a fészerekben leselkedő tolvaj alakja, a Matildon erőt vevő esti borzongás mozzanata és a hatalmas galambraj képe is nyomatékosít. A feszültségkeltés nyelvi eszközei által szövegeffektusként is megképződő veszélyérzet artikulálódik abban a kérdésben, melyet Libus már másodjára tesz fel – ezúttal egyenes idézet formájában olvashatóan – Matildnak: „És igazán nem félsz?” (257) A simmeli gondolatmenetből kiindulva a „mély nyugalom” helyett érzékelt szorongás azzal válik magyarázhatóvá, hogy a széthulló, megsemmisülésre váró környezet ábrázolásakor a pusztítás ágenseként nem a természet, hanem rendre az ember tűnik fel a világháborús emlékekre gyakorta visszautaló elbeszélésben: „A lövegállás gödrében felriasztunk két békát [...] Nyomasztó ez a gödör; s hogy még annyi év után se temetődött be.” (252)

A romszerűség nem pusztán a táj karakterét határozza meg a szövegben. A narrátor a rokonoknál, barátoknál megtett látogatások elbeszélését rendszerint a belső helyiségek részletező leírásával nyitja meg, melyek rejtett értékítéleteikkel („Nagy rend, tisztaság, mégis, mintha csak a felület volna tiszta.” [121]; „Ragyogó tisztaság itt is, minden pontosan a helyén.” [45]), éppannyira szolgálnak az ott lakók, mint az ítéleteket meghozó protagonista jellemzéséül. A szövegben megképződő tekintet úgy fókuszál a regényalakok mindennapi életterére,

²²⁷ Georg SIMMEL, *A rom*, ford. TELLER Katalin, *Árgus*, 2009/1–2, 154 – 161, 156.

használati tárgyaikra, és az azok által implikált szokásaikra, hogy a tényszerű megállapítások mögött a kitelepítés, otthonvesztés fogalmaival megragadható élettörténetek sejlenek fel. Az egykori háztulajdonos Márta szobájának leírásakor a katalógus alakzatát úgy vezeti be az első tagmondat, hogy az a veszteségre tett reflexióként váljon értelmezhetővé: „Neki is egy szobája maradt, biedermeier bútorok, kristálycsillár, hangulatlámpa, fali olvasólámpa. Aztán még egy csillár. Valamennyi körte ég.” (21) A számbavétel retorikailag annak bemutatására irányul, ami (már) nincsen, az összezsúfolt mesterséges fényforrások épp mennyiségük túlzó voltaival utalnak „valami hiányzóra”, azaz egy korábbi életforma, egy másféle létminőség romjaiként²²⁸ jelennek meg. Annak a szituációnak az elbeszélésében, amikor a jómódú fogorvoscsaládból származó Éva lakásának aprócska fürdőszobájában kezd kávé főzni Libusnak, a tárgyak relációja pedig egyfajta egyidejű egyidejűtlenségként bontakozik ki: „Kezében ezüstkanál, a kád fölött bugyik, csöpög belőlük a víz. Egyszerre kezdünk nevetni.” (35) A nevetés kiváltó oka az lehet, hogy mindkét nő realizálja a jelenet groteszk voltát: a polgári múlt metonímiájaként, azaz romszerű jelölőjeként szolgáló ezüstkanál (melyről asszociálhatunk akár az „ezüstkanállal a szájában született” idiómára is) és a jelenhez társított női alsóneműk komikus összehatását, a helyiség használati funkcióinak zavaró össze nem illését. Mint ilyen, értelmezhetjük a tehetetlenség beismeréseként, de kifejeződhet benne az is, hogy a munkáját és eleganciáját a szűkös körülmények között is megőrző Éva csak azért sem hajlandó tragizáló attitűddel tekinteni családjának hanyattatásaira.

A vízaknai és a szilasi táj romszerűségét, az egykori életformájukat csak tárgyi rekvizitumok formájában megőrző szereplők sorsát bizonytalan visszaemlékezési kísérleteikkel is metaforikus viszonyba lépteti a szöveg. Az elbeszélő-protagonista tulajdonképpen a múltból megőrzött emlékek visszakeresését, azoknak a jelennel való összevetését tűzi ki az erdélyi utazás egyik céljaként, ugyanakkor eme vállalkozás kétségességére ő is rálátással bír. Ahogy azt ritka önértelmező reflexióinak egyikében kifejti, „[t]elítve vagyok egyezésekkel; ugyanakkor semmi sem egyezik elég jól.” (144) Az immár felnőtt unokatestvérek számára természetesen az együtt átélt gyermekkori élmények teremtenek közös horizontot: ezek felidézése, újramondása tagadhatatlan identifikációs erővel bír a családtagok számára. A regény Libus kedvenc rokonával, Miklós bácsival folytatott kommunikációját úgy viszi színre, hogy az tulajdonképpen ki is merül ezeknek a közös kódoknak az újbóli előhívásában: a régi, nagy dinnyéket felemlegetve nem a közlés konstatív,

²²⁸ Valentine CUNNINGHAM, *Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs = Ruinenbilder*, szerk. Aleida ASSMANN, Monika GOMILLE, Gabriele RIPPL, München, Wilhem Fink Verlag, 2002, 105 – 130, 118.

hanem a szeretetteljes köteléket megerősítő funkciója fontos számukra. Ugyanakkor a dinnyékről szóló, majdnem szó szerint megismételt, afféle családi rituáléként ható dialógus mindkét esetben egy tagadó mondattal zárul: „»Meg a palacsinta!« »Arra nem emlékszem.«” (45) A tagadás Miklós bácsi szájából hangzik el, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ő az, aki – idézve az elbeszélő korábbi szavait – „nem elég jól” emlékszik: hiszen a Libus részéről jelentkező tudástöbblet akár az emlékező tudat újraalkotó, konstrukciós működésének jeleként is értelmezhető. Ez az interpretációs lehetőség azért sem zárható ki teljesen, mert a protagonista-narrátor számos alkalommal kitér saját memóriájának megbízhatatlanságára: már nem talál rá a kiskorában tanult vízaknai népdal dallamára, szembesül azzal, hogy korábban rosszul tudta, hogyan is hívták Ernő bácsit, sőt, a temetőben rájön, hogy még nagyapja keresztnevét is elfelejtette. A saját múltat illető bizonytalanság, az ebből fakadó zavar a többi szereplő diskurzusát is áthatja, és azt is láthatjuk, hogy a régvolt események közös rekollektója – például az édesanya és a nagynéni vitáiban – sem mindig az összetartozás-tudatot affirmálja, inkább a különféle történetváltozatok összesimíthatatlanságára vet fényt. A gyermekkor színhelyeit újrajáró utazások szövegegyeségeiben tehát az emlékek pontatlansága, töredezettsége, s így a rájuk alapozott identitás törekenységének tapasztalata kerül előtérbe. Anya és lánya egyik beszélgetése mindezen túl mégis azt a belátást közvetíti, hogy a felejtés üres helyeit kitöltheti az imagináció, ezzel segítve a másik világhoz kapcsolódó önmegértést:

Kis mosoly suhan át az arcán.

„Ott szolt a tárogató esténként... emlékszel?”

Nem emlékszem, de igyekszem erősen elképzelni. (311)

A múlt elbeszélői, illetve szereplői távlatokhoz kötött értelmezései akkor válnak igazán izgalmassá a *Pontos történetek...*-ben, amikor az emlékezés kollektív és kommunikatív, nyilvános és privát formáinak szétartása kerül előtérbe. Erre akkor kerül sor a könyvben, amikor egy-egy epizód helyszínékként egy *múzeuminak* tekinthető tér tárul fel: ilyen Benis István helyi festő emlékháza Szilason, illetve a sok százéves vízaknai református templom és annak kicsinyke helytörténeti gyűjteménye. Libus személyes kötődései miatt nem turistaként szeretne jelen lenni a templomban, a lelkes idegenvezetőként, sőt, mutatóanyagként („Mintha egy mutatóanyagért lenne felelős.” [138]) viselkedő pap azonban interakciójuk során minduntalan ezt a – sajátját szükségszerűen ellenpontosító – idegenséget, oda nem tartozást feltételező szerepmintát vetíti ki rá. (Mindeközben a nem rendeltetészerűen, nem a vasárnapi szertartás keretében lezajló templomlátogatás aktusa a falubeliek látószögéből is a különbség jeleként válik olvashatóvá. Mikor Libus beszámol arról, hogy még a toronyba is felment, itteni

rokonaiból derűtséget vált ki: „Nekem ugyan nem jutna eszembe” – mondja Gigi. „Pedig itt élek.” [143]) A két regényalak attitűdjében mindenesetre mintha egy, az „Erinnerung” és a „Gedächtnis” fogalmaival megragadható különbség rajzolódna ki:

„Jól kifárasztottam, ugye? De szerettem volna egy igazi élményt adni, ha már időt szakított rá. Most még megnézhetjük a tanácstermet a múzeummal.” Lefelé egyikünk se szól, botorkálunk a sötétben. Némán megyünk végig a templomon. Eredetileg a padot szerettem volna megkeresni, ahol gyerekkoromban ültem. Lelassítok. A pap ott vár a nyitott ajtóban. Érzem, hogy így nem megy, így nem tudok visszaemlékezni. (139)

Míg a főszereplő a múlt egy bensővé tett emlékképének empirikus megfelelőjét szeretné visszakeresni a templom robusztus falai között, addig a lelkész gondolatmenete az eleve csak külsődleges hordozók, „maradványok, romok, feljegyzések” révén hozzáférhető történelem köré szerveződik, melynek megőrzése a múzeum feladata:

Látom, tetszik magának ez a pad. Az emberek nem mindig értik meg, mit jelent a történelem. A maradványok, romok, feljegyzések. Minden történelem. Negyvennyolcban például bedobálták a halott honvédeket a feneketlen tóba, nem volt idő temetni. [...] Ha érdeklí, megmutathatom a képeket a honvédekről, teljesen élethű rajzok, az akkori tanító készítette. A tanácsteremben rendeztünk be egy kis múzeumot, ott mindent megőrünk. (134)

A folytatásból derül ki, hogy az igencsak banális, s az antikvárius történetírás szemléletmódját felidéző „minden történelem” kijelentés igazolására felhozott eset példaértéke nem is a drámaiságában rejlik (e szerint a történelem fogalma a rendkívüli, sorsdöntő, a dolgok szokásos menetét megszakító eseményeket fedné le), hanem abban, hogy mikor a honvédeknek szentelt emlékmű később, az 1870-es években leomlott, a tó felszínére feljött a sós víz által konzervált halott katonák teste. A „történelem” eszerint mindannak a gyűjtőfogalmaként szolgál, ami tartósításra, megőrzésre került: „»A ruha, a csizma, minden megmaradt rajtuk« mondja a pap. »Tudományos érték, ha a természet ilyet produkál.« (140) A történetben szereplő tetemek voltaképpen természet és történelem metszéspontján helyezkednek el, egyszerre tekinthetőek naturalianak és artificialianak. Nem véletlen, hogy a pap is a honvédek öltözkének épségét hangsúlyozza. Az eset szenzációs volta („Még Amerikában is írtak róla” [135]) abban rejlik, hogy a tetemenen kísérteties módon megőrződött az az öltözk is, amiről több, illetve más olvasható le, mint a mumifikálódott testről: a ruha egyfajta külsődlegességből az elhunytak történelmileg és kulturálisan meghatározott identitásának egyetlen észlelhető nyomává válik. A katonákról készült ceruzarajzok – ahogy azt Libus leírásából megtudjuk – a maguk

eszközeivel viszont azt a sokkot ábrázolják, amit az emberi test rejtett belsejének, a biologikumnak a feltárulása okoz: „Katona atillában, vitézkötéssel, de elől egészen nyitott, látszanak a belei, a mellcsontjai. Valaki áll mellette, nézi.” (140) A tetemek meghökkentő, spektákulumszerű jellegét a természetes és a mesterséges, a külső és a belső kiasztikus felcserélődésének jelzésével közvetíti a szöveg. A leírás szerint ez az ábrázolási stratégia fedhető fel a képen is, mely egy *néző* szerepeltetésével mintegy arra is utal, hogy az egykori látványosság pótlékeként funkcionál, annak borzongató hatását hivatott érzékeltetni a jövőbeli szemlélődő számára.

A kis gyűjtemény leírásánál azonban arra is felfigyelhetünk, hogy az itt őrzött kiállítási tárgyak jó része tulajdonképpen másolat: a falon ugyanis az előzetes várakozásokkal szemben egy „cirkalmas betűkkel lemásolt Petőfi-vers”, s nem egy eredeti kézirat díszleg. A honvédekről készült rajzok naivan realiztikus ábrázolásmódja pedig maga is a múltat kísérteties élethűséggel archiváló természet teljesítményét kopírozza: „Annyira naivak, részletezők, hogy majdnem jók már.” (140) A gyűjtemény ezáltal nem is annyira a „történelemnek” mint olyannak, hanem a történelem megőrzendő-másolandó archívumként való elgondolásának állít emléket. Az elbeszélésben viszont egy más jellegű múltfelfogás körvonalazódik, melynek horizontjából a katonák bizarr sorsa és az ősi templomépület története párhuzamba léptethető: „Itt vezetett a lépcső a kriptába, de száz éve beomlott. A régi írásokban benne van, hogy pilaccsal indultak el, három vizes folyosót találtak, aztán hirtelen elaludt a pilacsuk. Később hallottak valami hangot, és erre futottak vissza.” (135) A vízbe vetett, de felszínre jövő, ruhába öltöztetett, ám felnyíló testek, a beomlott, titkokat rejtő kripta, a renováláskor felbukkanó, majd ismét lemeszelt, „meztelenséget” ábrázoló freskómaradványok egy olyan motívumsorba rendeződnek, mely elfedés és feltárulkozás kiszámíthatatlan dinamikájaként jeleníti meg a történelmet.

A szilasi múzeum a hivatalos, állami emlékezetpolitika által kialakított, kettős funkcióval bíró emlékezhelyként szolgál: amellett, hogy ez a festő szülőháza, falán márványtábla jelöli az öt kommunista mártír kivégzésének színhelyét. Az itteniek az épület szimbolikus térré avatását kísérő felújításra, rendbetételre viszont a felejtés romboló munkáját felgyorsító folyamatként utalnak: „»Látja, itt is végig hordók voltak« – mutatja. »Az egész ház köröskörül... Aztán az utász cuccok. Most persze nehéz elhinni, ahogy így szépen ki van pucolva.«” (221) Elmondásukból az is kiderül, hogy a tábla csak a tetszetősség, a szimmetria kedvéért került a fal közepére: a kivégzés valódi helyszínét azonban egyikük sem tudja pontosan beazonosítani. A nyilvános múltreprezentáció által elfedett, a kommunikatív emlékezetbe visszaszorult történetek előhívása végül a felelősség kérdéskörét érintő – és ezen a ponton azonnal meg is akadó – vitába torkollik: „Most mért nem emlékszel? Neked kellene

emlékezni... Hiszen volt neked is puskád!” (220) Mivel a kulcsokért felelős személy beutazott Fehérvárra, Libus be sem jut a kúriába, csak beleselkedik a férfiak által készségesen felfeszegetett ablakon: tekintete azoknak a közös eszmecserében játékba hozott stratégiáknak a metaforájává válhat, melyek megkerülik a történelemtől szóló intézményesített diskurzus mintázatait. A széttartás viszont, mely a megtörtént események és kiábrázolásuk között létesül a politika kontextusán kívül is érvényesülni látszik, hiszen a falusiak a szilasi aratási ünnepet megörökítő festmény színpompás népviseletét szintén konstrukcióként leplezik le: „»Nem is tudtam, hogy ilyen szép a népviselet itt...« A zubbonyos közbelegyint. »Dehogy! Csak kitalálta az öreg.«(221) A múzeumot tehát több szempontból is a múltat átíró, átrendező, újraalkotó, s nem változatlanul megőrző szimuláció tereként jeleníti meg a regény, a dialógus folytatásában Libus viszont nem igazság és hazugság ekképp felkínált morális kategóriáival értékeli a festményt, hanem kitart az esztétikai megközelítés mellett: »Az is lehet szép... Nem?« Zavartan néznek össze.” (222) Libus félmondata (hasonlóképp a tárogató hangjának „elképzelését” szóba hozó szövegrészhez) azt sugallja, hogy a múltábrázolások hatóereje nem feltétlenül az – egyébként semmilyen módon sem szavatolható – valóság-hűségben rejlik.

A történelmi emlékek kollektív megőrzésének kísérleteire azonban ő maga is szkepszissel utal, amikor a kamasz Vali számára igyekszik elmagyarázni, hogy a magyar-román határ korábban miért húzódott máshol: „Egészen primitíven próbálom magyarázni, hogy akkor másképp volt, a határok, az egész világ, és most megint másképp van, ötszáz év múlva ismét másképp lesz, de egyszer arra is csak az öregek és halottak fognak emlékezni, s legfeljebb megmarad néhány szobor meg hasonló, amit aztán igyekeznek konzerválni, és mindenki büszke rá.” (342) A mondat második felében enyhe irónia kezd ki a folytonosságot illuzionáló „konzerválás” jelentőségét. Az az időszemlélet, amely ebben a „primitív” okfejtésben rajzolódik ki, tetten érhető akkor is, amikor az elbeszélő a családi közösséghez fűződő viszonyát értelmezi. Elmondása szerint eme viszony folytonossága paradox módon egyedül a mássá válásban, az elkülönöződésben ragadható meg – sem a bizonyos distanciát biztosító időtávlat, sem a jelenlét nem garantálja a kölcsönös megértést, de még azt sem, hogy a nézőpontkülönbségek változatlan formában őrződhetnek meg: „S ki tudja, legközelebb így alakulnak-e a dolgok, ahogy ma vagy tegnapelőtt. Öt év múlva biztos más lesz, amit most nem értek; s amit most nem értek, azt már ők is kevésbé vagy másképp fogják érteni. Akárhogyan is, de kölcsönösen elveszítünk valamit, bármit csinálunk, ha maradok, ha megyek.” (345)

3. Dialógus, többnyelvűség, részvét

A megértés deficit-jellegének, temporális feltételezettségének konstatálása ellenére Libus mindvégig befogadóként, a mások felé való odafordulásban pozicionálja magát: számára az erdélyi és a dunántúli vidékek bejárása során – ahogy arra Szirák Péter hívja fel a figyelmet – elsősorban a részvét gyakorlására nyílik mód, vagy, ahogy Bazsányi Sándor fogalmaz: „a figyelmes jelenlét”-re.²²⁹ A nő ideiglenesen részt vesz a felkeresett családtagok, útitársak, új ismerősök életében, azáltal, hogy meghallgatja őket: elbeszélése pedig jórészt a velük folytatott beszélgetésekről tudósít. Ennek köszönhetően a diegészishez képest felerősödik a mimészis szerepe a szövegben. A szereplői megnyilatkozások mindig idézőjelbe kerülnek, ezáltal tipográfiaiailag erősen elkülönülnek az elbeszéléstől, és a narratori én funkcióját mások szavainak idézésében, rögzítésében jelölik ki. A regénybeli beszélgetésekben, ahogy azt Danyi Magdolna narratopoétikai elemzésében feltárta, többnyire frázisokból, közhelyekből, állandósult fordulatokból építkezik a szereplők szólama. Legtöbbjük nem képes reflektálni saját életének történéseire – ehelyett „nyelvében jellemzi, »szavakba foglalja« azt az életteret, amiben él és ahogyan él.”²³⁰ Elsősorban a párbeszéd központi jelentősége miatt állapítható meg az is, hogy „[a] nyelvet lényegesen több közvetlen beszédszál, -szólam, dialógus szövi, mint Mészöly más prózáiban.”²³¹ A többszólamúság a legradikálisabb módon azokon a dialógusokon belül jelentkezik, ahol az idegen nyelvi (román, egy helyütt szász dialektusból származó) elemek használata, illetve azok magyar nyelvű kifejezésekkel való kontaminációja figyelhető meg. Nem pusztán az erdélyi magyar regionális köznyelvben románul rögzült megnevezések („Ott dolgozik az *Alimentarában*” [69]) megjelenése vehető itt számba, és a nyelvi heterogenitás nem korlátozódik arra az útirajzoknál egyébként is gyakori megoldásra sem, hogy egy-egy megszólaló nem magyar anyanyelvűségét egy beékelődő román kifejezés jelzi. („Indulnod kell, *dragă*.” [66]) A felkeresett települések, akár kisebb, családi közösségek bilingvitasának jelzesszerű felmutatásán túllépve bizonyos szöveghelyek annak a tapasztalatnak a színreviteleként is értelmezhetőek, melyet az elbeszélő egy ponton így fogalmaz meg: „Mikor továbbmegyek, képtelen vagyok visszaemlékezni, hogy milyen nyelven beszélgettem velük.” (51) Vízaknára megérkezve például egy kissé kaptatos falubeli szólítja

²²⁹ BAZSÁNYI Sándor, *A szöveg és az olvasó együtt-mozgása: kísérlet Mészöly Miklós regényművészetének szintézisére = Az újraértett hagyomány: tanulmányok, esszék*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996 (Az Alföld Stúdió antológiája), 127 – 143, 132.

²³⁰ DANYI Magdolna, *Beszéd és idézet: Az én-elbeszélés és az idegen tudatok interakciói a Pontos történetek útközben kompozíciójában*, Híd, 1981/11, 1374–1382, 1381.

²³¹ THOMKA, i. m., 117.

meg Libust: beszélgetésük során az asszony megismétli a férfitől hallott tagadózót, („Nu.”), sőt, aztán a neki magyarul feltett kérdésre is ugyanezzel válaszol. („Vagy a tiszteletes urat? „Nu.” [84]) A dialógus ezen pontján tehát mintegy felcserélődnek a vélhetőleg román, illetve magyar anyanyelvi beszélőtől várható nyelvi formák, az idegen kifejezések elkülönülését vizuálisan is felerősítő dőlt betűs szedés egyúttal Libus szövegét emeli ki. A szereplői távlatok különbsége többnyire tehát olyan módon jelenik meg a regényben, amit Bernhard Waldenfels a „másik másságaként” nevez meg: egy szimmetrián, felcserélhetőségen alapuló relációként, mely a regényalakok részéről a nyelvek közötti váltogatás automatizmusában is kifejeződik.²³² A mássá válás képessége Libus alakjához egy olyan dinamikus és diffúz identitásalakzatot rendel, mely az épp itt, Vízaknán bemutatott családi háttér ismeretében nem tűnik előzmény nélkülinek: unokaöccsének, Sanyinak román felesége van, a többi vízaknaihoz hasonlóan román szokásokat is átvettek, Miklós bácsi pedig sportot űz abból, hogy a különböző felekezetek között ingázik, hol erre, hol arra a hitre áttérve.

A román-magyar együttélésre mint – a waldenfelsi terminológiát követve – aszimmetrikus, megfordíthatatlan idegenségtapasztalatok (sőt, konfliktusok) forrására csak az utolsó, Arankánál tett látogatást elbeszélő epizódban történik két utalás. Hogy miért csak ekkor, abban valószínűleg külső, a korabeli nyilvánosságpolitikát érintő körülmények – azaz a határon túli magyarok sorsát érintő tabuk – is szerepet játszhattak, ahogy azt a szöveg maga is sejteti. Az események ekkor tehát Aranka, Libus egyik kedvenc unokatestvérének alakja köré összpontosulnak, aki egy etnikailag és nyelvileg is különösen heterogén környezetben él. A nemrég elhunyt, román férjét, Mitukát gyászoló asszony nevelőanyjaként gondoskodik halott fivérének lányáról, aki Ferenc román feleségétől született. Amikor Libus a kamaszlány, Vali biológiai anyja felől érdeklődik, furcsa válaszokat kap tőle:

„És az anyja?” kérdezem, hogy kicsit eltereljem a gondolatait. „Rita milyen?”

„Pocsék. Kurva” mondja egyszerűen. [...]

„Tudod, dragă, Rita román. Ritát ismerni kell, másképp őt nem lehet megérteni...”

Meghökkenek.

„De hiszen Mituka is az volt, nem?”

„Hát persze! De még milyen! Mondta is sokszor, hogy ti magyarok elbújhattok Rita mellett, ha az ki akar tenni magáért... És ő értett hozzá, nem a levegőbe beszélt.” (321 – 322)

²³² Lásd: Bernhard WALDENFELS, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 55.

Aranka szerint Rita viselkedése az idegensége felől válik megmagyarázhatóvá. Libus ugyanebben a magyarázatban a feloldhatatlan ellentmondást érzékeli: unokatestvére állításait egy különös, immár számára idegen logika hatja át, melyben a románság egyszerre válik az értékhiány és értéktöbblet jelölőjévé, megsejtetve valamit az itteni interkulturális viszonyok bonyolultságából. A főszereplő később tanulságos beszélgetést folytat Angelicával, a román, de magyarul szintén jól beszélő jósnővel is, akiről – amellet, hogy Aranka jó barátnője – néhány elejtett megjegyzésből kiderül, hogy talán az elhunyt férj szeretője is volt.

„[...] Csak esszük egymást, mint a vadak...” S csak most fordítja románra a szót. „Ahelyett, hogy simogatnánk egymást.”

A fordulat megrázza.

„Már hogy... Kicsodák?”

Kutató élesség rándul át a szemén.

„Mire gondolsz?”

„Tulajdonképpen semmire...”

„Hazudik” mondja majdnem durván; majd ismét mosolyog: „Én Olténiából települtem ide, de Aranka meg a többiek nélkül meghalnék itt...” (348)

Angelica talányos hasonlata – „Csak esszük egymást, mint a vadak” – egyaránt felfejthető az egykori szerelmi háromszöveget, az általában vett emberi kapcsolatokat, de a két, egymás mellett élő etnikum viszonyát illető megállapításként is. A személyes és a kollektív szétszalazhatatlanul egymásba ér a folytatásban is: „Maguk, doamnă, keveset nevetnek, magyarok. De sírni senkivel se tudok olyan jól, mint Arankával.” (349) Ez a két mondat voltaképpen jól ismert nemzetkarakterológiai toposzokat mozgósít: a románok által képviselt latin derűt állítja szembe a magyarokkal asszociált mélabúval és gyászolni tudással. A fentebb idézett párbeszédben viszont a kihagyások, az egymás után sorakozó névmások („kicsodák”, „mire”, „semmire”) vonatkozathatóságának folytonos elhalasztása, lebegtetése miatt érzékeljük, hogy a nyílt megszólalás kockázatosságát. Angelica, aki végül explicit módon taglalja a román-magyar különbségeket, megszegi a kölcsönös (el)hallgatás szabályát, bár nyíltsága provokatív válasz is lehet arra, amit Libus nem mondott ki, de – a másik számára is nyilvánvaló módon – automatikusan *odaértett*. A folytonos gyanú, az óvatosság és a megnyílni akarás feszültsége úgy hatja át a két nő dialógusát, hogy ez a szövegrész egyfajta példázatként is olvasható azokról a diszkurzív korlátokról, melyek a mű keletkezésekor a romániai magyarokról (és románokról!) való beszéd lehetőségeit határolták be.

Mindezen túl, habár a bilingvitas lehet kommunikációs zavarok forrása (Fira, Sanyi román felesége olykor szenved emiatt), a *Pontos történetek...* párbeszédeinek figyelmes

olvasása azzal szembesít, hogy a használat és az interpretáció szintjén jelentkező különbségek egy anyanyelvi közösségen belül is potenciális félreértések terévé avatnak minden egyes beszélgetést. Míg tehát az elbeszélői diskurzus a maga végletekig redukált tárgyiasságával valóban a „pontosság” benyomását kelti, addig Libus az elbeszélte világ alakjaként, a másokkal való interakcióban minduntalan abba a problémába ütközik, hogy vagy saját fogalmazásmódja nem elég pontos, avagy saját megértési stratégiái nem elégségesek mások mondanivalójának felfejtéséhez. Lásd például azt a párbeszédet, mely a kolozsvári zsibvásáron zajlik le az asszony és az egyik árus között:

„Ez a hímzés is a magáé? Honnét való?”

„Mit tudom én. Öreg vagyok már.”

„Nem maga. A hímzést kérdeztem.” (59)

A dialógus során az élőbeszédre jellemző elliptikusság, illetve a magázó és az egyes szám harmadik személyű forma grammatikai egybeesése szül okot a félreértésre – avagy a tréfára. Hisz az öregember válasza tulajdonképpen tökéletesen illeszkedik a neki feltett kérdéshez, s a „honnét” kérdőszó utaltjának félreértőjeként csak Libus ríposztjának fényében tűnik fel, hogy az olvasó számára eldöntetlen marad, vajon az áru és az árus felcserélhetőségében rejlő komikumot szándékolta aknázza-e ki a főhős, vagy ez is egyike a regény számos, a kommunikáció nehézkességét példázó epizódjának. az. Annak megítélése viszont már egyértelműen gondot okoz Libus számára, hogy egy kifejezés elsődleges, illetve figuratív jelentésrétegei közül melyik kerül előtérbe egy adott beszédhelyzetben. Mikor lányáról azt mondja neki egy asszony, hogy „itthagytott magamra...”, ő ezt a férjhez menés metaforájaként dekódolja, ezután viszont kiderül, hogy a lány „[m]ásképp költözött el” (29), azaz elhunyt. Amikor viszont Libus a vásárban sajnálkozva reagál az egyik árus azon kijelentésére, hogy „[e]lment a feleségem” (57), akkor arra kell rájönnie, hogy amit ő eufemizmusnak tekintett, az egy konkrét ténymegállapítás – a feleség valóban csak arrébb sétált. Hogy éppen a halál az a jelenség, melynek körülíró megnevezése ennyi félreértést szül, arra a későbbiekben még érdemes lesz visszatérni: mint ahogy az sem véletlen, hogy pont a térbeli távolodást kifejező igék jelölik az elmúlást a regényalakok diskurzusában.

Az utazó és megszólítottja közötti kommunikáció potenciális félreértések kitermelőjeként lepleződik le a szövegben akkor is, mikor a szójelentések rögzíthetetlen, nézőpontfüggő természetére derül fény. Libus és az eligazító között egy olyan szituáció bontakozik ki a brassói pályaudvaron, melyben az időtapasztalat olyasféle viszonylagossága érhető tetten, mint amit korábban a „távolság” kisvárosi értelmezésekor figyelhettünk meg:

Az eligazító megállít: „Hová, te?” Megrázza a fejét. „Most nem megy gyorsvonat.” Leteszem az egyik koffert. „Azt mondták, most mindjárt indul.” „Persze, hogy mindjárt. Két óra múlva.” Nem akarok nevetni, aztán váratlanul mégis. „De két óra múlva az nem mindjárt!” Most néz rám először figyelmebben. „Dehogynem. És ha egy napot kellene várni? Háború is volt már. Ülj csak nyugodtan, és várj.” (71 – 72)

Az eligazító türelemre való intése történelmi-regionális feltételezettséget kapcsol a kifejezés jelentéstartamának kitágulásához: az epizód a *Pontos történetek...* azon szöveghelyeinek egyike, melynek példaértéke a politikai parabolaként való olvasásmódban nyilvánul(hat) meg. Az elbeszélő éni fogalomhasználata viszont nem is annyira az esetleges értelmezési különbségek miatt okoz dekódolási problémát beszélgetőtársai számára, hanem azért, mert a belekódolt világlátás, szenzitivitás, emocionális rétegzettség nem bír relevanciával a másik távlatából. Mikor a sokgyermekes, férje által valószínűleg rendszeresen bántalmazott vízaknai unokatestvért arról kérdezi, hogy szereti-e az ura, Éva „[ú]gy néz, mint aki nem érti pontosan” (108): mint korábban, itt is felmerül annak lehetősége, hogy kérdését tréfának szánta, ám ez esetben intenciója nem ér célba. A „férj” és a „szeretet” fogalmainak összekapcsolása egy olyan nyelvjátékban magától értetődő, melynek használati szabályait Éva legalábbis gyanakvással fogadja. Hasonlóan kontextusidegennek tűnik, sőt, derűtséget vált ki Libusnak az a kérdése, melyet a malomudvaron tanyázó galambokról tesz fel a Szilas melletti egykori malomtelepen megismert Matildnak: „Te mit gondolsz... szerinted boldogok?” (261) A váratlanság erejével bíró kérdések azonban képesek vissza is hatni a másik diskurzusra: Éva a látogatás végén azzal búcsúzik Libustól, hogy a „gyerekek nagyon megszerettek” (113), habár a főszereplő saját észrevétele szerint a kisfiúk alig foglalkoztak vele. A szeretet mozzanatára fókuszáló megjegyzés így módon Éva burkolt vallomásaként olvastatja magát annak a viszonynak a bensőségességéről, mely mégiscsak létrejött közte és a tőle minden tekintetben különböző rokonlány között. Az először abszurdnak tűnő érdeklődés a galambok boldogságáról pedig némi szünet után reflexióra készíti Matildot: „Nem tudom. [...] Talán igen. Sokszor véresre tépik egymást.” (261) A bátyjával élő asszony korábbi megnyilatkozásai a hatalmas madárraj jelenlétét életünktől elválaszthatatlanként tüntették fel – „[m]egélni” is belőlük élnek meg, máshová pedig azért nem költöznének, mert „[e]gyszerre nem ölhetnék le mindet” (240) –, s ezáltal megnyílik a szövegben egy olyan horizont, melyből a kérdés rájuk is vonatkozatható. Az egymást tépő galambok szaporasága egyidejűleg kerül kontrasztba a romba dőlt épületrendszer egyetlen megmaradt helyiségébe szorult testvérpár magányával, és válik kényszerű összezártságuk jelölőjévé.

Libus az utazásai során mindenkivel szóba elegyedik: a szereplők beszédének egyenes idézet formájában való rögzítése szinte ugyanakkora részt ölel fel a regényszövegből, mint a narrátori szöveg, s ezáltal a szöveg saját olvashatóságát is olyan értelmezői műveletek feltételeként jelöli ki, melyek (többek között) a párbeszéd szintjén zajló nyelvi történésekre, azok eseményszerűségére irányulnak. Ezek a dialógusok az idéző mondatok gyakori hiánya, a non-verbális kísérőelemeik bemutatásának mellőzése miatt különösen megnehezítik a befogadó számára azt, hogy a maga számára újraterejtse az ekképp megjelenített szituációkat: ha olvasásuk viszont rendelkezik valamiféle, egyetlen állításban összegezhető tanulsággal, akkor az éppen az, hogy a jelenlét sem garantálja a megértést, azaz az élőbeszédben folytatott dialógus nem jelent könnyebbséget az olvasás aktusában megvalósuló kommunikációs helyzethez viszonyítva. „Próbálok a szavait megérteni, de nem megy” – utal Libus arra a tanácstalanságra, amelytől tehát a *Pontos történetek...* olvasási tapasztalata sem mentes. (235)

A köztességgel jellemzett utazó-identitásnak fontos alkotóeleme a különböző beszédformák közötti közvetítés és váltás képessége, ennek sikerességét viszont változóként tünteti fel a szöveg. Libus kifejezetten törekszik a másik diskurzushoz való alkalmazkodásra és annak megértésére, de van, hogy megnyilatkozásai – számára sem előrelátható módon – éppen a beszélgetőtárustól való különbözőségét viszik színre. „Nem kellene lecsavarni a csillárt? Az is melegít. Vagy ablakot nyissunk?” (128) – kérdezi például Vízaknán a halottas szobában, ahol egy távoli rokon teteme mellett virrasztanak. Unokatestvére, Gigi erre „megdöbben”, és románul magyarázza el, hogy ahol halott van, ott ilyesmit nem lehet tenni. Felháborodásához még a Libushoz egyébként nagyon ragaszkodó, melegszívű Fira is csatlakozik: „Most először Fira is csalódottan néz rám.” (128) Libus a maga praktikumra irányuló megjegyzésével vét az archaikus szokások ellen, és egy olyasféle törésvonal rajzolódik ki közte és a vízaknai rokonok között, mely egyébként nem jellemző kapcsolatuk ábrázolására. A halálról való gondolkodásban megnyilvánuló differencia az itteni románokat és magyarokat egyaránt szembehelyezi a Budapestről érkező vendéggel: a waldenfelsi terminológiát követve az „idegen rend másságaként” írható le az, ahogy ez a különbség realizálódik számukra.²³³ Libus és a helyiek közössége e tekintetben két, különböző tudásrend birtokosai, melyek összemérhetősége, illetve átjárhatósága, párbeszédbe léptethetősége már nem magától értetődő. Mikor Róza néni és Fira belemerül a halotti tor rítussorozata körüli vitába, ők sem értenek egyet bizonyos pontokon – a vendég viszont be sem vonható az eszmecserebe, eredendően kívül

²³³ WALDENFELS, *i.m.*, 65.

marad a megszólalásra jogosultak körén: „Egy pillanatra lecsúszik a mimika az arcukról. Megfeledkeznek rólam.” (92)

Ezen a ponton visszatérhetünk a recepcióban Libus alakjához társított „részvét” kérdéséhez is, mely a regényben sem mindig feltétlenül pozitív értéként, a tiszta etikum köntösében jelenik meg. Hiszen, ahogy azt Bónus Tibor a *Pacsirta* elemzésében kifejti, a részvét lehetetlenségének és kényszerének paradox együttállásáról, a „részvétben, a szeretetben, a gyászban, s a hasonló emberi relációkban a másik megértése vagy a vele való azonosulás mindig egyben rajta tett erőszak, a másik felszámolása is, s mindezt éppen az én meghaladhatatlansága okozza, melyet, hiszen ez az én meg mindig a másakra utalt, szintén erőszakkal lehet csak stabilizálni.”²³⁴ Az aktív közbelépésként értett részvétel, a kezdeményezőkézség a fenti esetben például a megértés hiányaként és a saját személyiség előtérbe helyezéseként hat. Libus nem jut el annak számba vételéig, hogy a rekkenő melegben az ablakok zárva hagyását más is magyarázhatja, mint a többiek passzivitása, a többes szám első személyben elhangzó (tehát a többiek egyetértését automatikusan tételező, ezzel egyediségüket megint csak zárójelbe helyező) felvetést ráadásul valójában saját diszkomfortérzete motiválja. Egy másik epizódban hasonló tanulságokat hordozva mutatkozik meg az, hogy a vigasztalás alanya miként van ráutalva saját gesztusára. Mikor a regény elején a vele utazó asszony azon aggódik, hogy mért nem vizsgálták át csomagjaikat a vámosok, Libus ekképp igyekszik megnyugtatni:

„Nem tudom. Látták, hogy nem vagyunk gazdagok.”

„De magán nem látszik!”

„Magán sem látszik a szegénység.”

„Nem is vagyok szegény. Engem irigyelni is lehetne.”

Sértett a hangja, nem szól többet. (18)

A sértettség abból a nyilvánvaló belátásból fakad, hogy a „nem gazdag” kifejezésnek nem szinonimája a „szegénység”. Habár Libus szövegét elvileg áthatják a kölcsönösség nyelvi formulái – a többes szám első személyű megfogalmazás, a „látszik” ige megismétlése, a „sem” szócska használata ezt sugározza – a két szó/szókapcsolat közötti cserébe a kettejük közötti különbség, sőt, alá-fölérendeltségi viszony íródik bele. Az egyszerű életkörülményeivel való elégedettséget többször hangoztató útitárs nagyon is pontosan érzékeli, hogy saját pozícióját

²³⁴ BÓNUS Tibor, *A csúf másik – A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról* (Kosztolányi Dezső: Pacsirta), Bp., Ráció, 2006, 51.

hogyan rögzíti, fagyasztja be a szóválasztásban kifejeződő, részvétteljes attitűd. Egy másik epizódban viszont Libus utasítja el a többiek vele való identifikációra irányuló kísérleteit: nem mesél el rokonainak az általa látott első halottal kapcsolatos emlékéről, hiába kéri meg rá, és osztanak meg vele hasonló történeteket. A főszereplő amellet érvel, hogy tapasztalatainak individuális, megoszthatatlan természete másféle tapintatot igényel, mint amit a gyász feldolgozásának közösségi formái nyújtanak: „másképp vagyok közlékeny, mint ők.” (156)

4. A félelem antropológiai mintázatai

„Te biztos azért nem félsz, mert a munkádhoz tartozik. Tudod, hogy mi hol van a szervezetben, melyik szerv mit csinál. [...] A magunkfajtának rettenetes a halott. Pedig már sokat mosdattam” (155) – reflektál Róza néni unokahúga halottas szobában tanúsított viselkedésére. Eszerint ami a hagyományos tudás hiányának tekinthető egyfelől, az másfelől tudástöbbletet jelent, azaz Libus halálhoz való viszonya már medikalizált, és ezért nem kíséri szorongás. A félelem valójában az egyik leggyakrabban emlegetett érzés a szövegben. A „nem félsz?” / „nem fél?” kérdés újra és újra visszatér a szereplői replikákban – mégpedig úgy, hogy több szöveghely esetén nehezen eldönthető, a kérdésfeltétel a társalgási konvenciók része-e, vagy valódi fenyegetettséget, illetve érdeklődést tükröz. Az, hogy Libust egyfajta bátorság jellemzi, nemcsak mások perspektívájából fogalmazódik meg: ő maga is többször elutasítja a „nem fél?” kérdésbe foglalt performatívumot, annak rá kényszerített előfeltevéseit, mégpedig (Róza néni érveléséhez hasonlóan) előzetes tudására hivatkozva. Ahogy egy-egy dialógusban kifejti, az úttesten azért nem tart az autóktól, mert egyszer már elütötték, a vízaknai templomtorony csigalépcsőin pedig azért nem szorong, mert már járt ott korábban: az ő kijelentései is azt implikálják, hogy a félelem érzete az ismeretlennel hozható összefüggésbe. Ennek megfelelően az introspekciót többnyire kerülő elbeszélése ijedséggként az újszerűvel, a váratlannal való találkozás által kiváltott benyomásokra utal. A Matildék udvarán tanyázó galamboktól például saját tanúsága szerint „majdnem megijed”: a hatalmas galambraj képe úgy válik a regény egyik legemlékezetesebb, titokteljes, akár baljóslatú mozzanatává, hogy voltaképp ellenáll a megrögzítését, a narrációba való beillesztését megcélzó leírásnak – ezért is tér hozzá vissza a narrátor újra meg újra. A madarak először láthatatlanok maradnak a megfigyelői tekintet számára – „Biztos a nagy csönd tévesztett meg, egyszerűen átsiklott rajtuk a szemem, úgy beleolvadtak a romos felületekbe.” – utána pedig különféle metonimikus kiterjesztések, a közvetett vizuális észlelet (az árnyék), illetve a hanghatás révén jeleníti meg őket az elbeszélői nyelvhasználat: „Árnyékuk, mint a mozgó rács; lüktető burukkolásuk betölti a levegőt. S ez így már tényleg sok, különösen egy idegen ház udvarán.” (232) Amikor Libus arról számol be,

hogy kilesi a „mocorgásukat”, akkor sem mutatja őket fel spektakulárumként a szöveg, ehelyett csak az egyenkénti megkülönböztetés lehetetlenségéről ad hírt: „De akárhogy hunyorgok, összemosódnak.” (261) Az összemosódás, a felületbe való beolvadás, a raj tagjainak megkülönböztethetlensége mind-mind azzal szembesítik a megfigyelőt, hogy sem a diszkrét elemekre bontás, sem az átfogó egészként való megragadás stratégiai nem működnek ebben az esetben: nem áll rendelkezésére olyan percepció – és egyúttal nyelvi – mintázat, melyben az egység és a sokaság kategóriáit különös módon egybejászató fenomén rögzíthetővé és beazonosíthatóvá válna. Hogy milyen értelemösszefüggés létesülhet a galambok által képviselt megismerési probléma és a velük, sőt belőlük élő emberpár sorsa között, az megint csak kérdésként merül fel az olvasás során – ahogy arra korábban utaltam, talán arra a következtetésre juthatunk, hogy a Matild és fivére által alkotott kétszemélyes kisközösség magárahagyottságában is egymásba csúsznak, elkülöníthetlenné válnak a családi viszonyok tagolódását általában meghatározó testvéri, szülői, házastársi szerepek. Amire mindezen túl felfigyelhetünk, az az, hogy a galambokkal kapcsolatos gyermekkori emlékek, tehát szintén a korábról hozott tudás („Gyermekkoromból emlékszem ilyen galambvárakra.”) oldja valamelyest a főszereplőt átjáró szorongást: „Kezdem megszokni a galambinváziót.” (232)

A regény egy másik pontján a félelem jelentéskörébe tartozó kifejezések az esztétikai tapasztalat nyelvi artikulációjába vonódnak be. Itt is egy váratlan tényező, a nagyszebeni katolikus kápolna szokatlan elrendezése miatt zökkenheti ki nyugalmából a nőt a félhomályból előbukó kő-Krisztus látványa: „Még nemigen jártam így oltárral; érzem, hogy megijedek. Odamegyek alája, és félek.” (339) A szóhasználat ebben a kontextusban előhívhatja a fenséges esztétikai minőségének és a hit „istenfélelemként” megnevezett képzetét is, egybejászátva a vallásos megrendültség és a befogadói katarzisz magatartásmintáit. A megkínzott test ilyen fokú művészi ábrázolásával való találkozás azért is hat megrendítő erővel a nőre, mert kívül esett előzetes várakozásainak körén – ugyanez a tény válthatja ki belőle a saját kicsinyhitűségére rádöbbenő hívő alázatát is.

A rémület és ijedtség fogalmaival körülírható tapasztalatoknak azonban egy további rétege is feltárul a szövegben, melyek éppenséggel átfordítják, vagy legalábbis árnyalják a félelem lélektanának előbbiekben felvázolt szerkezetét: eszerint éppen a már ismert, a már megtapasztalt az, amelynek újbóli felbukkanása szorongással töltheti el a szubjektumot. Itt fontos leszögeznünk azt, hogy a félelem nemi kódoltsággal is bír a szövegben: Libus egy magányos női utazó, márpedig „[n]em jó az, ha a nők éjszaka utazgatnak... A nőknek a saját ágyukban kell aludni” (192), fejt ki az öreg vasutas, akkor, amikor a főszereplő éjjel az állomáson ragad. A nő szólama nem értelmezi, kommentálja vagy egyáltalán nevezi meg az idegen férfiak által kiváltott veszélyérzetét közvetlenül, csak rejtettebb, implicit nyelvi jelzések

révén utal rá. Így mindig regisztrálja azt, ha teste ki van téve a tárgyiasító férfitekintetnek („Mielőtt visszamenne, tetőtől talpig végigmér.” [80]), van, mikor elbeszélte viselkedése is védekezési reflexként értelmezhető („Gyorsan én is magamra csukom az ajtót, de bezárni mégsem akarom. Később veszem csak észre, hogy gondosan körülraktam magamat a csomagjaimmal.” [80]), a kupé zsúfoltságát nyomatékosító, egyszavas „[sz]orongunk” mondata pedig az ige poliszemiája révén a négy férfi útitárs szoros közelsége által felkeltett érzést is előrevetítheti.

Arra, hogy az idegen férfiakat mi teszi fenyegetően ismerőssé Libus számára, az állomáson való éjszakázásról közvetítő szövegrész reflektál a legkifejtettebb módon: „Ugyanakkor rossz érzés is kerülget, nyilván a háború miatt. De most béke van, gondolom, és a négy férfi is szolgálatban. Igaz, a katonák is szolgálatban voltak. [...] Furcsa dolog az ilyen félelem. Tulajdonképpen nem érzem, inkább csak eszembe jut. Az embernek nem jól emlékszik a feje, de a gyomra, az ágyéka, az idegei pontosan.” (191) Valószínűleg az *Asszony a fronton* előzetes olvasása sem szükséges ahhoz, hogy világossá váljon, milyen traumára utal itt vissza az én-elbeszélő. A félelem ebben az értelmezési keretben tehát – szemben Libus gyermekorának hangsúlyosan belsővé tett emlékképeivel – egy irányíthatatlan, mert külsődleges, a test médiumába ágyazott emlékezési folyamatként tárul fel. A folyamat irányíthatatlansága a róla való beszédben nyelvileg is megnyilvánul: az „érzés” és az emlékezés között felállított különbségtétel összeomlik, amikor a testrészek halmozásos megnevezése fizikai fájdalomként prezentálja a múlt elötünését.

Innen válhat beláthatóvá az, hogy szereplők között cirkuláló kérdés a saját félelmet vetíti rá a másikra: ez történik akkor is, amikor Libus azzal fordul Matildhoz, hogy nem fél-e egyedül maradni kietlen lakóhelyén. Az aggodalom tárgyát automatikusan azonosként tételező érdeklődés így tükrözheti a résztvétnak már tárgyalt, a másik fél különbözőségét megvonó működését. Ugyanakkor a másikkal való identifikáció mozzanata is megnyilvánul benne: mintha Libus a gyomorban, ágyékban, idegekben őrzött emlékeknek köszönhetően lenne képes szóra bírni a neki megnyíló, szerencsétlenül járt, bántalmazott, megözvegyült, elhagyott női figurákat.

Valószínűleg ez a közös horizontra irányuló vágy teszi érdekeltté Tusit abban, hogy leleplezze, a látszólag vakmerő Libus is tart valamitől:

„Én szeretek sötétben sétálni.”

„Tudom, te semmitől se... De hát fiatalabb is vagy.” Utána bizonytalanul hallgat. „Te szoktál gyónni?”

„Igen... De nem olyan régóta.”

„Szóval, mégis félsz!”

„Ha elmondja az ember, az még nem félelem...” (266)

A beszélgetésen végigvonuló kihagyás alakzata jelentéstöbbletet eredményez, az elliptikus mondatok (az egyikből a „félsz” ige hiányzik, a másikkól a félelemtől elvileg még független „elmondás” tárgya) arról közölnek valamit, amit nem neveznek meg. Habár Libus a regény kommunikációs terében gyakorta a gyóntatóéhoz hasonló szerepbe helyezkedik, a gyónás beszédműfaja már nem rokonítható saját megnyilatkozásaival: saját története csak töredékes utalások, hiányos szerkezetű kijelentések révén (nem) mondódik el a könyvben. Diskurzusa a félelem nyelvi jegyeit viseli magán – útra kelése viszont ezért tanúskodhat bátorságáról.

5. Utazás és elmúlás

Az előbb idézett párbeszéd folytatásában a félelem és a gyónás szóba hozása a saját elmúlás gondolatához vezet el Tusit. Ahogy az a korábban elemzett szövegrészekből már kitűnhetett, a *Pontos történetek...*-ben sűrűn szövött motívumsort alkotnak a gyással kapcsolatos rítusok és az elhunytakra való visszaemlékezés különböző formái. Tulajdonképpen a regénykompozíciót is egy-egy, az elmúlás jelentésképzetét konnotáló narrátori kijelentés keretezi. A főhősnő a kezdőmondat tanúsága szerint „halottak napjára” látogat haza: utazásai során számtalan ehhez illő történettel találkozik, ezeknek a találkozásoknak a szerepe azonban különösen a könyv utolsó, *Három év múlva* című részében erősödik fel. Ennek első fejezetében a harangozó elbeszélése kelt különös, felforgató hatást, végkifejletének váratlansága miatt: csak miután részletesen ismertette egy, a templomtoronyból lezuhanó kisfiú tragikus balesetének körülményeit, derül ki, hogy az elhunyt nem más, mint a saját gyermeke. Az apa tehát képtelennek mutatkozik a saját gyász nyelvi artikulációjára, a fájdalom szimbolikus figurájaként önmaga helyett a keresztapát lépteti fel visszaemlékezésében. Ezzel szemben a már említett Aranka az utolsó, *Öregek, halottak* című fejezetben a gyász művészeként mutatkozik be: ez egyrészt egyfajta nyelvi tudás, mely egy aprólékosan kidolgozott szókészlet működtetéséből, bizonyos állandósult fordulatok variálásából áll („a négy legkedvesebbemet veszítettem el öt év alatt” [318]). Másrészt pedig egy olyan archaikus cselekvésmintázat, melynek minden egyes eleme – az anyagi javak feláldozása, az étel és az ital felfokozott élvezete, a jótékonykodás – rituális jelentőségre tesz szert. Így fordul át a Libussal elköltött éttermi ebéd is egy halotti torba: Angéla gesztusai folyamatosan az elhunyt férjre való emlékezést performálják. A könyvet lezáró, a „biztos, mint a halál” szólásra is rájátszó utolsó

mondat mégsem Arankára vagy Mitukára, hanem Médire vonatkozik: „s azért már kíváncsi is vagyok, hogy mi történt egész nap Róza néniéknél. Kevés dolog lehet biztosabb, mint az, hogy Médi nem vakkant föl az eresz alatt, mikor benyitok.” (373)

Médi az az idős, betegeskedő kutya Vízaknáról, akinek megmérgezését Róza néni már a fejezet elején eltervezte. „De hát miért éljen tovább Médi?” – teszi fel a kérdést (297), melynek egyik lehetséges olvasata az, hogy a háziállat léte, ha már nem tartható hasznosságáért, felesleges. Libus szólamában azonban nem feltételeződik az emberi és az állati lét közti efféle értékhierarchia, érdeklődésére épp annyira tarthatnak számot az állatok, mint a gazdáik. A legyek, a galambraj vagy a disznók viselkedését pontos, egyúttal talányos módon rögzítő deskriptív szövegrészek minduntalan feldolgozhatatlan, kiismerhetetlen idegenségükkel szembesítenek: „Megszoktuk hízónak, haszonállatnak nézni a disznókat; ez viszont pusztán attól, hogy nem kövér és mozdulatlanul fülel, egyszerűen csak állat. Mikor meglát, egyszerre négy lábbal löki el magát, feje nekicsapódik a deszkafalnak, utána körbe kezd rohanni, elképesztő gyors. Végül háttal nekem egy sarokba húzódik, erősen fújtat. Nem fordul meg, mikor szólítom.” (242) Ez tulajdonképpen azon ritka szöveghelyek egyike, amelyekben a narrátor explicit módon reflektál a „nézés” mikéntjét meghatározó berögzülésekre – jelen esetben a jelentéstulajdonítás automatizmusaira, melyek elfedik a háziállatok lényének eredendő (és domesztikálhatatlan) különbözőségét. Az „egyszerűen csak állat” kijelentés önmagában valami végső lefokozottságot is sugallhatna, ebben az összefüggésben viszont – a disznó nem fordul meg, nem reagál a hívó szóra – sokkal inkább az a jelentésvonatkozás domborodik ki, hogy nem *haszonállat*; leválik az emberi használatról, immár nem annak tárgya. A korai Mészöly-prózával összevetve a *Pontos történetek...* állatfigurái tehát nem a példázatszerűség markereiként tűnnek fel. Libus elbeszélése sokkal inkább a nem-emberi élőlények tekintetének való kitettség tapasztalatára összpontosít, a velük való kapcsolatfelvétel lehetőségeire kérdez rá; arra, hogyha megszólítja, megsimogatja vagy megnézi őket, várhatóan tőlük bármiféle választ. Jacques Derrida eszmefuttatásában éppen ezek a mozzanatok a sarokpontjai annak a viszonyoknak, mely az embert ahhoz az „élő másik”-hoz fűzi, akire máris (tulajdon)jogot formálunk akkor, amikor összefoglaló módon, megfelelkezve a fajok áttekinthetetlen sokféleségéről, „egyszerűen csak” állatnak nevezzük. Derrida szerint az állat az a „teljesen másik”, aki „elviselhetetlenül közel” van hozzánk, és akivel egyvalamiben

biztosan osztozunk: az élet végességében.²³⁵ Ez a – már az Ószövetségben²³⁶ is megfogalmazódó – felismerés hatja át Mészöly művét is, melyben a levágásra szánt, elpusztult, elfogyasztott állatok a halál folytonos közelségét jelzik a szereplők számára. Az animalitás és az elmúlás fogalomkörei minduntalan egymásra montírozódnak a szövegben, mintegy a megértés határait kijelölve. Ezen a ponton Bernhard Waldenfelsre is visszautalhatunk: az ő gondolatmenete szerint a halálban és az állati létben az a közös, hogy mindkettő a saját világunk határait kijelölő idegenségküszöb másik oldalán áll. Mészöly művében az állatok radikális idegenségének domesztikálására irányuló igyekezetet példázzák a nekik adott embernevek vagy az az elképzelés, hogy Róza néniék süldője úgy nevet, mint egy ember. (Libus édesanyja azért jön el Vízaknára, hogy megnézzze ezt a kuriózumot, de csalódnia kell, „mert a süldő nem akarja produkálni magát”. [279]) A halál megszelídítését, kezelhetővé tételét megcélzó kísérletek eszközeivé pedig éppen az állatok válnak. Az animális és az emberi pusztulás közti összefüggés egyrészt metonimikus logikát követ a regény világában, hiszen egyik az előző automatikus velejárója, okozata az utóbbinak: „Vettem két juhot az állatpiacon, és fogtam egy taxit, vittem ki anyámhoz, hogy a nagy gyászt neki is meg tudjuk adni.” (370) Másrészt viszont felfigyelhetünk arra a metaforikus jelentésösszefüggésre is, miszerint Médi végórái a fejezetcímbe emelt „öregék” várható sorsát vetítik előre, és Róza néni fentebb idézett kérdése vonatkoztatható saját, fogyatkozó létének céljára is. A feleslegesnek ítélt öreg kutya idősödő gazdaasszonya supplementumává válik; a mérgezési tervben a halál ismerőssé tételének vágya munkál. Róza néni kegyetlensége így annak a másik kegyetlenségnek az átviteleként funkcionálhat, melyet a saját szervezetét romboló erőkkel kapcsolatban érzékel.

A romlandó testnek való kitettség képezi meg tehát az emberi és állati létforma közötti analógialétesítés alapját, mely az olyan hasonlatokban is tetten érhető, mint az, hogy Vali „szép, mint egy növendék állat”, ám az öregség reprezentációjának esetében különösen szembetűnő. Libus elbeszélése az idős rokonokat a (levágásra szánt) baromfikkal állítja párhuzamba: „Valahogy mindig történik valami, szörtyögés, fulladás, bilikeresés, felváltva álmukban beszélnek. [...] S közben valahányszor kinézek az udvarra, a tyúkok is szünet nélkül megállnak, ürítenek, és tovább verik a csőrükkel a földet.” (295) Derrida fentebb hivatkozott munkájában az európai filozófia azon, sokáig háttérbe szorult irányzatához csatlakozik, mely nem arra kérdez rá, hogy az állat képes-e beszélni, gondolkodni vagy tervezni, hanem arra, amire annak

²³⁵ Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Luise MALLET, ford. David WILLS, Fordham University Press, New York, 2008, 12, 28.

²³⁶ Lásd: GÁNÓCZY Sándor, *Állati ember – emberi állat*, Magyar Tudomány, 2014/5. Web: <http://www.matud.iif.hu/2014/05/05.htm> [Letöltés ideje: 2017. december 12.]

idején Jeremy Bentham: hogy képes-e *szerven*. Azaz, ember és állat kapcsolatát nem bizonyos képességek aktív birtoklása, hanem a passzivitás, a mulandó anyagnak való kiszolgáltatottság, a nem-tudás közös tapasztalata felől gondolhatjuk újra.²³⁷ Mészöly művének olvasása egyrészt arra ébreszthet rá bennünket, hogy az elvileg háziasított, hozzánk szoktatott lények (a disznó, a galambraj, a regényvilágban feltűnő számtalan macska) úgy népesítik be a világunkat, hogy közben a waldenfelsi értelemben vett „rend”-en kívül helyezkednek el. Másrészt, ahogy azt a fizikai szükségleteikkel küzdő, öregedő testek megjelenítése sejteti, mint minden idegenség, az állatoké is a sajátban, azaz az emberiben kezdődik – ami viszont megteremtheti annak a teremtmények közötti „együttérzés”-nek az alapját, amiről Derrida is ír. A két létforma viszonyának bonyolultságát érzékelteti Mészöly prózanyelvének gyakori retorikai effektusa, az emberi és az állati jegyek megcserélése. Az első mondatból, melyben Médi neve felbukkan – „Reggel óta különben Médi is rosszul van, lázas, reszket, csupa csont és bőr.” (296) – nem derül ki, hogy viselője egy kiskutya. A folytatás ezután kisiklatja a női személynév által keltett elvárásokat: ezáltal szembesít a mondat első olvasását vezérlő előfeltevéssel, miszerint a szenvedés emberi állapot. A név antropomorfizmusa mindvégig erős feszültséget generál, hiszen ráirányítja a figyelmet háziállat és gazda kapcsolatának morális vonatkozásaira, az öléshez való jog kérdéskörére, mely a szintén idősödő édesanya és Róza néni szóváltásában csak utalásszerűen sejlik fel. (»Anyám megdöbben. „Meg akarod mérgezni?”« »Az én kutyám, kis szívem, ne akarj te engem fenyegetni. [...]« [305])

Fordított szemantikai műveletek eredménye, ám hasonlóan zavarbaejtő a protagonista-elbeszélő által hordozott becenév, mely szintén ember és állat felcserélhetőségét implikálja. A tulajdonnévvé avanszálódott „Libus” szó olyan köznyelvi asszociációkat hordoz (kislányság, éretlenség), melyek kifejezetten távol esnek a művelt, ötvenéves asszony figurájától, a regényben kiépülő motívumhálóba illeszkedve pedig a baromfiudvar gépiesen táplálkozó és emésztő lakóinak képzetét hívja elő. Ez azért lehet érdekes, mert a protagonista-narrátor részletesen leírja a többi szereplő kinézetét, nemcsak külsejükről, hanem esetlegesen undort keltő fiziológiai működésükről (izzadásukról, lábszagukról) is beszámolva, saját teste azonban mintegy rejtve marad az olvasó előtt. Azáltal, hogy az erőteljes fizikai jelenléttel bíró regényalakok ábrázolását ellenpontozva a szöveg nem közöl semmilyen konkrét információt Libus fizikai megjelenéséről, kívülállóként elfoglalt pozícióját nyomatékosítja, azaz az elbeszélő és az elbeszélte én közötti különbség elmosásához járul hozzá. A furcsa becenév

²³⁷ DERRIDA, *i.m.*, 27-28.

azonban mintha szembemenne ezzel az önreprezentációs stratégiával, azt jelezve, hogy a diegézis világán belül Libus is a romlandó testek közösségéhez tartozik.

Állat és ember egyaránt betölti a hasonló és a hasonlított szerepét abban a szövegrészben, mely voltaképpen a teljes mű kicsinyítő tükreként olvasható: „A bejárat felett halványkék kő dombormű, nehezen lehet kivenni, hogy mit ábrázol. Valószínűleg állatokat, bibliai vonatkozásban. De úgy, ahogy van, magyarázat és megfejtés nélkül is nagyon szép. Állat formájú emberek, ember formájú állatok, lekopva, töredezve.” (132) A vízaknai templom domborművének leírásában az a kettősség tárul fel, mely a *Pontos történetek...* rommetaforáit határozza meg: az egykori alkotás maradványai egyidejűleg válhatnak az emlékez(tet)és és a felejtés közegévé. A mű azonban saját prózapoétikai eljárás módjaira is reflektál azzal, hogy a megfejthető, magyarázattal ellátott példázat helyébe a töredék lezáratlanságát állítja. A fentebb idézett mondatok mindezen túl pedig értelmezhetőek a regénynyelv által az animalitás és az elmúlás között kiépített összefüggésrendszer tükrében is: arra mutatnak rá, hogy abban a soha hozzá nem férhető „máshol”-ban, ami a halál, az ember és az állati másik szembeállítása is érvényét veszti.

A *Pontos történetek útközben* olvasása során nem az válik számunkra nyomon követhetővé, hogy a későmodern elbeszélőpróza hogyan alakította tovább a huszadik század első évtizedeinek útirajzhagyományát; a mű sokkal inkább eme hagyományfolytonosság megszakadásával szembesít. Mészöny regénye ezáltal a kelet-közép-európai történelem azon időszakának állít emléket, melyben az utazás spontaneitása, élményszerűsége elérhetetlenné vált az átlagember számára. A regényszereplők diskurzusában, illetve elbeszélte viselkedésében csak romszerűen, ironikus hatást keltve őrződnek meg a turizmus gyakorlatrendszerére visszautaló gesztusok és nyelvi fordulatok: a mű ezáltal mutat rá arra, hogy a kikapcsolódásként, felüdülésként értett helyváltoztatásra a diegézis világában nem nyílik mód. A protagonista-narrátor ezért utazóként járja be Erdélyt és Magyarországot: utazó-volta pedig azt jelenti, hogy ki van téve a fizikai megterhelésnek és a testi-lelki épségét fenyegető veszélynek is. Amennyiben az 1970-es keletkezésű *Pontos történetek...*-et a (nyugat-)európai utazási irodalom szinkron tendenciáival vetjük össze, azt láthatjuk, hogy a travel writing hetvenes években induló reneszánszának kvázi-autobiografikus művei is olyan én-elbeszélői figurákat szerepeltetnek, akik a turista szerepmintájától való elkülönülésre törekednek. Mészöly regényének esetében azonban az az összefüggés éleződik ki, hogy utazónak lenni nem tudatos döntés eredménye, hiszen Libusnak nincs más választási lehetősége. Éppen ezért bontja le a mű az utazás romantikus eredetű eszményét is: a kalandvágy és a szabadságérzet helyett olyan lélektani fenoméneket rendel hozzá a barangolás tapasztalatához, mint a szorongás és a kiszolgáltatottság, és elbizonytalanít afelől, hogy az útonlét gyakorolható-e bármiféle termékeny

hatást a szubjektumra. Az epizodikus szerkezetű szövegben ugyanis nem épül ki valamilyen fejlődéstörténeti ív, sem az egyes fejezetek, sem a regény egésze nem rendelkezik az út „külső” és „belső” végpontját egymásra vetítő, epifániaszerű belátásokat közvetítő zárlattal. A befejezés, mely a regénycímmel léptethető metaforikus jelentéskapcsolatba, kifejezetten nyitott marad: „Kint valamivel már hűvösebb a hőség, és még világos az alkonyi sötétedés. Valahogy minden félúton, sem itt egészen, sem ott. Lehet, hogy én is? Lehet, hogy ők is? Az utcákon lármás áradat, sok színes ruha, rengeteg fiatal.” (372) Az életút-toposz konnotációit is felidéző utolsó sorokban a „világos” alkonyat és a „félúton” kronotopikus alakzatai – akárcsak számos korábbi passzus – a köztességben jelölik ki az utazó pozícióját. A határozatlan, általános és mutató névmásokkal operáló megszövegezés, a „lehet” szó ismétlődése éppen a címbe emelt „pontos”-ságra vonatkozó elvárások ellenében hat, elbizonytalanítva a kérdések igei állítmányának kiegészítésére, megfejtésére irányuló igyekezetet. A címbe emelt „útközben” kifejezés így egy olyan (lét)helyzetre utalhat, mely éppen pontos lokalizálásának – az „itt” és az „ott” kijelölésének – lehetetlenségével szembesít. Mészöly műve azt sugallja, hogy az utazó éppen rögzítetlen, folytonos elmozdulásban lévő szituáltsága révén válik alkalmassá a másikkal való odafordulásra. Azaz, a *Pontos történetek útközben* is fenntartja annak a lehetőségét, hogy bizonyos értéképzeteket kapcsoljunk az utazáshoz: de nem azért, mert az a személyiség kiteljesedését célozza meg, hanem mert a részvét gyakorlására nyílik benne mód. A szöveg ugyanakkor utal az empátia és a tapintat magatartásformái mögött rejtőző, a másik másságát eltörlő erőszakra, valamint arra is, hogy az együttérzés nem irányulhat tetszőlegesen bárkire. Libus ugyanis mindvégig ismerős tájakon barangol, beszélgetőtársai és közte a korábban átélt történelmi traumák létesítenek közös horizontot.

Mészöly könyve nemcsak a hagyománytörésre világít rá. A pátosz nélküli együttérzésre törekvő, a másik beszédére figyelmes utazó figurájának megalkotásával, aki a csábítóan távoli helyett az éppen olyan nehezen kifürkészhető közelit méri fel, folytatható hagyományt teremtett. Erről a hatástörténeti fejleményről tanúskodik többek között Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regénye is.

IV. Az utazási irodalom újraértett tradíciói (Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*)

1. Bevezetés

Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán* című 1991-es műve a két magnum opus, a *Bevezetés...* és a *Harmonia Caelestis* között meghúzódo, a recepcióban az iránykeresés és kísérletezés attitűdjével, avagy a publicisztikai szövegalkotás hangsúlyosabbá válásával jellemzett alkotói periódus terméke. Mint ilyen, nem tartozik az életmű legtöbbet vizsgált darabjai közé, habár az előtérbe állítására történtek kísérletek: Kulcsár Szabó Ernő például arról ír, hogy a korszakban született művek közül ez a regény viseli magán a „legigényesebb újraértelmezés jegyeit.”²³⁸ Az újraértelmezés, ahogy azt a monográfus is sugalmazza, többirányú: úgy érinti a korábban írott saját szövegeket (lásd a *Termelési regényben* már felbukkanó, a cím által és a szövegtestben is megidézett Heine-mondatot), a *Hrabal* könyvében is középponti szerepet játszó közép/kelet-európaiság toposzát, hogy megcélozza az utazási regény műfaji hagyományait is, olyan világirodalmi mintákhoz kapcsolódva, melyeknek addigi, a hetvenes-nyolcvanas évek magyar elbeszélőprózájára tett hatása csak elenyésző mértékben kimutatható.

A huszadik század második felének világirodalmi tendenciái között ugyanis – ahogy arra a bevezető fejezetben már kitértem – jelentős helyet foglal el az útleírás újrafelfedezése: Esterházy könyve ezen belül ahhoz a *par excellence posztmodern vonulathoz* tartozik, melynek öntükröző, helyenként kifejezetten metafiktív szövegalkotó eljárásai minduntalan írás, olvasás és utazás bonyolult viszonyrendszerére világítanak rá. A szöveg és a földrajzi környezet terében való mozgást összekapcsoló metaforika ennél természetesen jóval régebbi keletű, használata egészen az antikvitásig nyúlik vissza: Horatius, majd később Ovidius úgy játszik rá a befogadás folyamata és a térbeli haladás közötti párhuzamra, hogy már egy kiterjedt hellenisztikus költészeti hagyományra támaszkodik.²³⁹ Ennek az összefüggésnek azonban van egy másik aspektusa is: ahogy például Michel Butor kifejti gyakorta hivatkozott esszéjében, az olvasás

²³⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996, 220.

²³⁹ Timothy M. O. SULLIVAN, *Augustan Literary Tours: Walking and Reading the City = The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, szerk. Ida OSTENBERG, Simon MALMBERG, Jonas BJØRNEBYE, London, New York, Bloomsbury, 2015, 111–122, 112–114. A Sullivan által is hivatkozott Regina Höschele részletesen mutatja be tanulmányában, hogy az utazásmetafora eleinte a szerzőre vagy a szövegre vonatkozott, de az erősen önreflexív hellenisztikus költészetben már kifejezetten gyakori volt a befogadás folyamatának utazásként való megjelenítése. Lásd: Regina HÖSCHELE, *The Traveling Reader: Journeys through Ancient Epigram Books*, Transactions of the American Philological Association, 2007/2, 333–369.

aktusa az imagináriusban lejátszódó folyamatok révén is bír egyfajta utaztató funkcióval.²⁴⁰ A fikciós és autobiografikus olvasási lehetőségeket, elképzelt, illetve valós helyeket és róluk írott szövegeket egymásba játszó, saját nyelvi megelőzöttségükre rámutató posztmodern útirajzok különösen gyakran foglalkoznak a virtuális és a konkrét értelemben vett máshol-lét tapasztalatainak összevethetőségével vagy épp felcserélhetőségével. Az Esterházy-művet átszövő allúziók, utalások és név szerinti hivatkozások jól követhető javaslatokat tesznek arra nézve, hogy milyen művek szerepelhetnének egy ilyen szempontok szerint összeálló utazási irodalmi kánonban: ide sorolható többek között a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, mely különösen emlékezetes módon aknázza ki az olvasás/utazás-analógiában rejlő poétikai potenciált; egy másik Calvino-mű, a Marco Polo-történetet felidéző *A láthatatlan városok*, a nomád létmódot vizsgáló, rizomatikus szerveződésű *The Songlines* Bruce Chatwintól és Christoph Ransmayr fiktív és valóságos világokat egymásba játszó *Die letzte Weltje*. A sor még folytatható, a kelet-közép-európai térség irodalmi reprezentációját tekintve a *Hahn-Hahn...* legfontosabb előképe azonban minden bizonnyal Claudio Magris *Duna* című műve, melytől Esterházy könyve magát az alapötletét is kölcsönzi.²⁴¹ A trieszti illetőségű szerző művében én-elbeszélői alakmása, a lenyűgöző olvasottságú germanista a „Közép-Európát megteremtő és összefogó folyó”²⁴² útját követi végig, elsősorban kultúr-antropológiai szemszögből vizsgálva azokat a rendkívül bonyolult egyéni és közösségi identitásalakzatokat, melyeket a terület etnikai sokszínűsége és majdhogynem átláthatatlan történelmi múltja miatt érezhetik sajátjuknak az itt lakók. A tudományos és szépirodalmi diskurzusformákat invenciózus módon vegyítő, lírai hangvételű leírásokat, történelemfilozófiai eszmefuttatásokat, Goethe- és Kafka-kommentárokat ötvöző szöveg leginkább az irónia fogalmának segítségével találja megragadhatónak a Duna-menti vidék kulturális klímáját. Ez a belátás alapjaiban határozza meg Esterházy szövegének retorikai gyakorlatát, melynek „egyik legfontosabb hozzájárulása a Monarchia-irodalomhoz annak a csapdahelyzetnek a felmutatása, amelybe ez az irodalom a Monarchia-ipar felvirágzásával került.”²⁴³ A 2010-es évek távlatából azonban már nem a fel-, hanem az elvirágzást regisztrálja az olvasó, akit a regény paradox módon azzal szembesít, hogy a geopolitikai átrendeződések és a kulturális sokszínűség új formációinak megjelenése miatt az egykori Monarchia népeinek közös örökségére, a közép-európaiság

²⁴⁰ Michel BUTOR, *Travel and Writing = Defining Travel: Diverse Visions*, szerk. Susan L. ROBINSON, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, 69 – 87, 70.

²⁴¹ Claudio MAGRIS, *Duna*, Bp., Európa, 1992. A könyv magyarul tehát csak a *Hahn-Hahn grófnő...* kiadása utáni esztendőben jelent meg.

²⁴² *Uo.*, 17.

²⁴³ GÁNGÓ Gábor, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája: Gondviselés a kettős veszteségben*, Lettre, 2005/tavaszi, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00040/gango.htm> [Letöltés ideje: 2016. március 31.]

mibenlétére vonatkozó felvetések mennyire kikoptak a közbeszédéből. Az újraolvasás során tehát automatikusan felmerül az a kérdés, hogy a közép-európaiság diskurzusának egyidejű megidézésén és lebontásán túl (dolgozatomban ennek is figyelmet szentelek) miben nyilvánulhat meg számunkra az Esterházy-mű irodalmi teljesítőképessége. Mindezzel kapcsolatban azt érdemes előrebecsíteni, hogy miközben a szöveg kijelöl magának egy pozíciót a „regionális posztmodernség”²⁴⁴ belül, értékelhető annak a hagyománynak a feltámasztásaként is, mely korábban évtizedekre megszakadt a magyar irodalomban. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* olyan könyvként született meg, mely immár egy másik értelmezői horizont felől, de a Kosztolányi²⁴⁵ és Márai útirajzaihoz hasonló igénnyel kérdez rá az utazás jelentésére. Vizsgálódásaim éppen ezért ennek a rákérdésnek a mikéntjére irányulnak, kiegészülve azzal az értelmezési szemponttal, hogy az irodalmi útirajz műfaji mintázatai hogyan határozzák meg az utazás-tapasztalat színrevitelét Esterházy művében – avagy hogyan tesznek szert ebben a kontextusban új funkciókra.

2. Utazás és önreflexió

Az utazás és szövegformálás folyamatát egymásra vonatkoztató, az utazás képzetköréhez tartozó kifejezéseket a metafiktív alakzatok játékterébe bevonó regénynyelv működése a *Hahn-Hahn...-ban* nemcsak írás és utazás metaforikus azonosíthatóságára, de egyidejűleg összeférhetetlenségükre is rámutat. „A lelkipurdalás tehát onnét adódott, hogy az írásban soha nem korlátoztam magam (magától természetesen korlátozódott), az utazásban viszont igen, minthogy csak úgy tettem, mintha utaznék – és valójában csupán csak írtam. [...] Mindeközben a könyvvel jól haladtam, leértem Budapestre, azaz abszolváltam a Gazdag Dunát, s következhetett a Szegény Duna”²⁴⁶ (183) – olvashatjuk a regény azon pontján, melyen a Duna szegényebbik tájékára való átéréssel együtt egy, az elbeszélői modalitás szintjén is érzékelhető (később szorosabban vizsgált) átrendeződés is végbe megy. Az elbeszélő itt az angolszász kultúrában „armchair/fireside traveler”-nek nevezett figura szerepkörét ölti magára (csak úgy tettem, *mintha* utaznék – és valójában csupán csak írtam” [183]), s így ebben a kontextusban a mozgást jelölő igék a kalandok imaginárius kitermelődését jelölik, ám a szöveg egészének tekintetében egy ilyen olvasat már igencsak rövidre zártnak bizonyulna. A valós és az

²⁴⁴ KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 229.

²⁴⁵ SZIRÁK Péter, *Irodalmi utazások: Megértésteljesítmények a két világháború közötti irodalmi útirajzokban*, Irodalomtörténet, 2012/1, 27–32, 32.

²⁴⁶ ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása: Lefelé a Dunán*, Bp., Magvető, 1991. A főszövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

irodalmilag konstruált, a jelenlét és különböző közvetítőrendszerekben forgalmazódó jelentés, az egyszeri, felcserélhetetlen empirikus tapasztalat és eme tapasztalat előzetes kondicionáltsága között meghúzódó, feloldhatatlan feszültség valójában a regény legizgalmasabb problémakörét képezi. A *Hahn-Hahn*.... ezáltal – csatlakozva a Chatwin és Calvino nevével fémjelzett tendenciákhoz – azokat az útirajz befogadását hagyományosan meghatározó elvárásokat (autobiografikusság, vissza-igazolhatóság, tényyszerűség, non-fiction jelleg) is kimozdítja, amelyek – ahogy arra a bevezetőben kitértem – a műfajcsoporttal foglalkozó kurrens irodalomtudományos diskurzust is gyakorta foglalkoztatják.

Mindennek megfelelően a *Hahn-Hahn*... legfontosabb vállalása, hogy a Duna vidékét nem pusztán mint bejárható, szemrevételezhető geográfiai régiót jeleníti meg. Az anekdotafüzérekből, elbeszélés-töredékekből, fiktív levelekből úgy bomlik ki két (vagy inkább számtalan) Duna-kaland története, hogy az útleírás más szövegek, beszédmodok, hagyományrendszerek, kultúraváltozatok, történelmi korok közti barangolássá válik. Arra, hogy a Duna-toposz görcső alá vételekor egy különösen gazdag és kiterjedt hagyományrendszer mozgósítására vállalkozik, az elbeszélő maga is többször reflektál:

Ekkor megértettem, hogy én mindent meg fogok ettől a folyótól kapni, hegy- s vízrajzot, történelmet, néprajzot, idegenfogalmat, anekdotákkal, reményekkel, halottakkal együtt, lesz minden, múlt, jelen, jövő, árvíz és aszály, lesz buzgár és halászlé, és lesznek emberek – egyvalami nem lesz magától, az egyetlen, amire igazán szükségem volna, arról nem tudtam, hogyan lesz, hogyan lesz itt mondat. „Akkor igaz könnyekkel kértem az Urat...” (28)

Az igencsak széttartó, szerteágazó fogalmak egymás mellé rendeződése mintegy kicsinyítő tükörként képezi le a mű kaleidoszkópszerű nyelvi szerveződését. A narrátor voltaképp azokat a diskurzív stratégiákat számlálja elő, melyeket szövege játékba hoz: így először a természet-, aztán a társadalomtudományos diszciplínákat nevezi meg, majd az „anekdoták” kifejezés már a fikcióképzés irányába mutat, a „remények” és „halottak” pedig így a Duna köré szövődő történetek szereplőiként, motívumaiként, tematikus csomópontjaiként értelmezhetőek. A „lesz minden” kijelentés folytatása a folyó által felkínált tudás mindent átfogó jellegét az időre vonatkoztatja egy (nem teljesen szöveghű) József Attila-idézet formájában, de ebben a kontextusban különösen szembeötlő az is, hogy *A Dunánál*ba a „múlt” és a „jövő” szóalakok használata révén átsugárzik a *Himnusz* záró sorának emlékezete. A többszörös intertextuális áttételek érzékeltethetik azt, hogy történelmünk során a nemzeti identitás kialakításában milyen fontos szerepe volt a Duna szimbolikus jelentésekkel való

felruházásának, de utalhatnak a „forrás”, az eredetpont rögzíthetetlenségére és a szöveghatárok folyékony voltára is. A mondat második fele mintha a korábban említett tudományterületek vizsgálati tárgyait sorolná fel: az elvont, fogalmi jelentéssíkról átkerültünk a konkrét jelenségek közé, melyek egymás mellé kerülése a negyedik elem („halászlé”) miatt kelt humoros hatást. A jelentéstani kapcsolódások ezen a ponton ugyanis sokrétűvé válnak: az „árvíz” és az „aszály” között még csak egyszerű ellentét feszül, de a „buzgár” és a „halászlé” egymás mellettiségében különemű dolgok között létesül metonimikus (hisz fennállhat köztük például térbeli érintkezés) és metaforikus összefüggés (a hasonlítás alapja a folyékony halmazállapot), ráadásul a halászlé egyúttal egy gasztronómiai tradíciót is szimbolizál az étkezés kultúráját gyakran vizsgáló regényben, és előrevetíti a hosszú katalógus utolsó tagjának felbukkanását, hiszen maga is hozzátartozik a Duna-tájékat benépesítő „emberek” világához. Habár a beszélő a folyamatos késleltetésekkel operáló megnyilatkozást végül annak a problémának a rögzítésével zárja, miszerint „nem tudtam [...] hogyan lesz itt mondat”, az olvasás során épp azt követhetjük figyelemmel, hogy milyen áthallások, gondolattársítások, logikai-szemantikai összefüggések révén bővül, alakul, „lesz magától” (a „nyelv beszél minket” gadameri meglátása értelmében) ez a bizonyos mondat. Vagyis, az az önreflexív felvetés, hogy a „[...] a Duna egy fikció. Költészet.” (19) nem valóságos és költött szembeállítás miatt lehet számunkra érdekes, hanem inkább azért, mert a Dunához kapcsolódó értelemléhetőségek nem előre adott, hanem mindig keletkezésben lévő természetére világít rá.

A mű, mely a folyót egyfajta mindig továbbírandó textusként mutatja be, a szövegszerűség egy másik aspektusát helyezi előtérbe akkor, amikor saját materialitásával szembesít. Donaueschingennél a narrátor előbb idéz a feljegyzéseiből – „Ezt írtam a füzetembe ott a két folyócska egybetorkollásánál, ahonnét kezdve Dunának neveztetik *a dolog*.”²⁴⁷ (27), majd beszámol a parton megtett sétájáról. „Lefutottam a rövid, meredek parton, és kísétáltam az Y tövéig.” (27 – 28) Az „írás” gesztusát hangsúlyozó kontextusban úgy lepleződik le a betű és a természeti képződmény hasonlóságán alapuló katakrézis, hogy a látványleírás nem csupán egy, az olvasásban imaginált tájra vonatkozatható, de önnön vizuálisan érzékelhető anyagiságára is: hisz az Y egyúttal továbbra is a „folyó” szó középső betűje, melyen a saját feljegyzéseit olvasó narrátornak, és a beleértett olvasónak is átfut a tekintete. A folytatás aztán József Attila-allúziók összjátékának termékeként mutatja fel a szemlélődést, tovább bonyolítva az útirajzok egyik jellegzetes szituációjának színre vitelét: „Üldögéltem. A keveredő vizet fürkészttem, próbáltam lebontani, kis túlzással a vízmolekulákat meglátni, ez a Brigé, ez még

²⁴⁷ A főszövegben szereplő Esterházy-idézetek esetében kiemelés mindig az eredetiben.

bizonyosan a Brigaché, ott! ott az már a Duna!” (28) A scenika természetesen *A Dunánált* idézi, a „vízmolekula” kifejezés utótagja *A téli éjszakát*: a narrátor egy antropomorfizálhatatlan, optikai műszerek technikáját imitáló tekintet birtokában szemléli a vizet, melyben a Breg- és Brigach-cseppek Dunává olvadnak össze. Míg azonban a József Attila-vers Duna-allegóriájában a „zavaros, bölcs és nagy” folyó képe egyén és közösség harmonikus egységének ígéretét hordozza, itt a Dunával (s a rajta keresztül megidézett hagyománnyal) való találkozás már nem garantálja a szubjektum integritását, hisz a találkozás is csak retorikai effektusok függvényének minősül: „Állítólag – már nem is tudom, hol olvastam – úgy kell a Duna-forrást megtalálni, hogy keresni kell egy folyót, amely hitelt érdemlően a Duna, s menni-menni a partja mellett, folyamatosan morogva: ez a Duna, ez a Duna.” (28)

Azt, hogy a Duna és róla való beszéd hogyan kerül tükrös viszonyba, a regény narratív működése is jól példázza. A szöveg az elbeszélői pozíciók igencsak elbonyolított összjátékának terméke. Amennyiben szeretnénk megadni egy, a narrációs mozgásokat leképező sémát, azt állapíthatjuk meg, hogy két, majdnem harmincévnyi távolságban lezajló Duna-út történetét követhetjük végig a regényben: az összevágó utalások alapján akár azonosnak is tekinthetjük a Roberto-kalandról szóló retrospektív beszámoló és a felnőttkori utazás elbeszélőjét, illetve az Utazót. Az önéletrajzi olvasást (melyet a dominánsan egyes szám első személyű elbeszélésmód hív elő) azonban természetesen elbizonytalanítja a szöveg rendkívül változatos, az állandó modális és perspektívaváltásoknak köszönhetően rögzíthetetlen én-alakzatokkal játszó természete. Az Utazó ráadásul folyamatos dialógust folytat rejtélyes Megbízójával is. Bemutatkozásában nemcsak egy Batsányi-allúzió rejlik – „Utazó utazni kezdett. Álmos tekintetét Donaueschinginre vetette.” (33), hanem a Roberto meséjéből ismerős sor: „ez nem mese, berzenkedtem, hiszen ez rólunk szól, mert egy utazóról szólt, »aki álmos tekintetét ismét Donaueschinginre vetette«.” (32) Az intratextus által létrejövő távlatból annak a viszonynak a leírása, mely a gyermeket Roberto, illetve édesanyja történeteire fűzi („ott is azt a kérdést tettem fel, hogy ki kicsoda, hogy én most melyik vagyok, Röfi malac-e vagy Koca coca?” [33]) Utazó és Megbízó viszonyát is értelmezi. Ahogy arra Fodor Péter rámutat, relációjuk interpretálható „történetmondó és fiktív befogadó” kapcsolataként²⁴⁸, melyet egyik oldalról a meghatározott ízlést tükröző elvárások („valószerűsítse a valóságot” [98]), a beleélő azonosulás mozzanata, a stabil, körülhatárolt identitás iránti preferencia jellemez, másik oldalról a „who is who” (33) elutasítása egy olyan széttartó, heterogén szubjektum nevében, melyet a nyelv performatív hatóereje, „a *van* teremtett” (33). Az önidézet egyúttal tovább is alakítja a narratív

²⁴⁸ FODOR Péter, *A közvetítés kódjai* (Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása), Alföld, 2003/3, 54–59, 55.

viszonyokat, hiszen a Robertóról mesélő Utazót Roberto meséjének szereplőjeként lépteti fel, ezzel a végtelen tükröződés alakzatát beleírva a történetmondásba. Az eredet metafizikus fogalmát tehát a narratív működés is kikezdi, viszonylagosítja: Fodor Péter tér ki arra, hogy a forrás szó kettős, „természeti és filológusi” jelentésével való játék hogyan vonódik be ebbe a folyamatba.²⁴⁹ A forrás keresésének motívumával Esterházy gyakorlatilag átveszi Magris könyvének egyik legszellemesebben kibontott megfigyelését, miszerint még az sem határozható meg pontosan, hogy valójában honnan is ered a Duna.²⁵⁰ Ahogy azt a Magris-művet parafrázáló bekezdésben Roberto elmeséli, „beszél *avval* az asszonnyal, akinek sötét, savanyú konyhájából *ered* a, mondjuk így, Duna, bár nem kizárt, hogy az alacsony ereszről lecsorgó víz táplálja azt a forrást, melyből az eresz a vizét veszi, itt tehát rögvest volna egy végtelen ciklus”. (21) Ez a *circulus vitiosus* a közös dunai (sőt, európai) kultúra szilárd alapjainak hiányát allegorizálja Magrisnál („a bonyolult építmény légvár csupán”²⁵¹), míg Esterházy regényében a forrás megsokszorozódásával párhuzamosan az egyetlen, önazonos elbeszélői szubjektum képzete számolódik fel: a folyónak forrás helyett körforgást tulajdonító szövegrészlet a mű narratív szerveződésére vonatkoztatva is értelmezhető. (Ezzel a regény tulajdonképpen kritika alá vonja a Magris-szöveget is, mely úgy mutatja be az esetlegesség, az irónia és a többértelműség tájkaként az egykori Monarchia térségét, hogy az olykor-olykor kifejezetten szentenciózus kijelentésekkel élő elbeszélő autoritása mindeközben nem kérdőjeleződik meg.)

Ahogy azt a Duna forrására való vadászat is mutatja, a keresés mozzanata kitüntetett szereppel bír a regényben, s ennek szintén megvannak a maga műfaji, illetve utazástörténeti előzményei is. A kora újkor felfedezőit még a meghódíthatatlan területek és a fellelhető kincsek reménye motiválta, később a Bildungsromannal összeérő utazási regény tétje már valamilyen (ön)ismeretre való eljutás, avagy a saját lét értelmére való rátalálás lesz, ezt a tendenciát a *Hahn-Hahn...* nyelvébe bevont különböző stílus- és műfaji regiszterek azonban meglehetősen ironikusan értelmezik át. A történetmondást például átszövik a detektív- és kémtörténetekből kölcsönzött fordulatok: „nem is sugallom, [...] hogy ők a Rosenberg-házaspár volnának menekülőben a CIA-kopók elől”. (46) (A Roberto alakja köré sűrűsödő motívumok – titok, árulás, ügynökszerep – a *Harmonia Caelestis* és a *Javított kiadás* utólagos távlatából különösen ismerősek lehetnek.) Roberto eltűnése után, immár ismét a magyar határon, a megrémült

²⁴⁹ *Uo.*, 57.

²⁵⁰ Ez a gondolat egyébként már Szabó Lőrinc egyik tárcájában is megjelenik, mely egy, a Fekete-erdőbe tett kirándulás emlékét eleveníti fel: „A sok részlet megismerése után látni akartam a nagy folyam születését, a forrását is. Mondjam el, hogy nem találtam meg? Azt hiszem, a Dunának csakugyan nincs forrása. Vagy pedig sok van.” SZABÓ Lőrinc, *A magyar Dunán* = Sz. L., *Emlékezések...*, i.m., 653 – 658, 653.

²⁵¹ MAGRIS, *Duna*, i.m., 26.

unokaöcs lenyeli rokona utolsó levelét, mielőtt az a hatóság kezébe kerülne. Selyem Zsuzsa²⁵² hívja fel a figyelmet a Jelenések könyvének egyik részletével való összefüggésre (mely egyébként pedig egy ószövetségi szöveghelyre, az Ezékiel 3:1-2-re utal vissza): „Elvevém azért a könyvecskét az angyal kezéből, és megevém azt; és az én számban édes vala, mint a méz; és mikor megettem azt, megkeseredék a gyomrom. És mondta nékem: Ismét prófétálnod kell” (Jel 10:10-11). A papír lenyelése a bibliai kontextusban egy olyan tudás sajátjává tételét szimbolizálja, melynek megosztására szólíttatik fel a próféta, a bűnügyi történet kódjai szerint áthangolt szituációban azonban a vallomástételre felszólító külső instancia már a rendőrség. Az elbeszélő csak nem-tudásáról vall, de vallomásával is eldönthetetlenséget szülve: a szöveggörnyezetből nem derül ki, hogy a „nem tudom, drága barátaim” (126) Roberto titkára, vagy egyszerűen a levél kiköpésére vonatkozik.

A „nyomkövetés” képzete mindezen túl a szöveggörnyezet jelenlétével kapcsolódik össze a regény tropikus hálózatában: „A következő fáig eljutni, vallotta az Utazó, már nem is tudja, ki nyomán.” (67) Az utolsó tagmondat „valaki nyomán” idiómája a kontextusban visszanyeri szó szerinti, térbeli mozgáshoz kapcsolódó jelentését, egyúttal azonban metafiktív alakzattá fordul át, hiszen a befogadó felismerni véli a megnyilatkozásban Kányádi Sándor *Fától fáig* című versének „nyomát”.

A Duna titkának megfejtése érdekében a progonista-narrátor mozgósítja a természettudományos világmagyarázatok eszköztárát is, így például a kísérletet: „bedobtam a falevelet, a lehető legmesszebb (fősodor!) mértem az időt, 10 másodperc, az akkor 1 perc alatt mondjuk húsz méter”. (28) Ez a jelenség a felvilágosodás tudományos igénnyel bíró útirajzainak emlékezetét hívja elő: Götz Großklaus számol be arról, hogy az idegen tér és az ahhoz kapcsolódó, érzékeken nyugvó idegenségtapasztalat „kiegyenlítésének”, közömbösítésének egyik, a tizennyolcadik századi úti beszámolókból elterjedté vált stratégiája a megtett távolságok számszerűsítése, a vad természet mértani-matematikai kategóriákhoz igazodó leírása, ezzel megszelídítése. A természeti terek feltérképezése átvezeti azok „konkrét, érzéki valóságát a mennyiségviszonyok absztrakt világába”.²⁵³ Magris művébe ennek az attitűdnek a megkésett, voltaképpen anakronisztikus megtestesítőjeként vonul be Ernst Neweklowsky mérnök, aki a huszadik század első felében hatalmas terjedelmű, enciklopédikus,

²⁵² SELYEM Zsuzsa, 768 = 186: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Jelenkor, 1999/4, 414 – 422, 419.

²⁵³ [Saját fordításom – B.Á.] „Dieser schon verwertende, instrumelle Zugang zum fremden Natur-Raum überführt dessen sinnliche und gegenständliche Wirklichkeit ins Abstrakte von Maß-Relationen.” Götz GROBKLAUS, *Reise in die Fremde Natur: Zur Fremdwahrnehmung im Kontext der bürgerlichen Aufstiegesgeschichte* (1982) = Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER (Hrsg.), *Hermeneutik der Fremde*, München, Iudicium, 1990, 218–234, 224.

sőt univerzalista igénnyel összeállított köteteket jelentetett meg a folyóról. Esterházy szövege gyakran idézi fel az idegenséghez való viszonyulásnak ezt a „Felső-Duna Hegelje” által megtestesített hagyományát, az az egyértelműség viszont, mely az egzakt tudományok előfeltétele, felszámolódik a regénynyelv közegében. A számok vagy használhatatlan/felesleges információként lepleződnek le (az elbeszélő is „számárnak” minősíti magát a falevél-kísérlet végén), vagy másféle, nem racionalizálható belátásokat közvetítenek – „ez a 186 ugyanaz, mint az a 768” (90), ha az ulmi templomtorony, s mauthauseni kőbánya lépcsőinek számáról van szó. „[A] természeti törvényeket nem az Úr, nem az angyalok, nem is a természet – az ember! csak ő fúr-farag itten! (76) – összegződik a *Hahn-Hahn...*-ban a „kemény tudományok” doktrínáinak igazságértékére irányuló szkepszis. Míg a méretekkel és mértékegységekkel operáló leírásban eredetileg a tapasztalat absztrahálása volt a cél, addig itt ezt az igyekezetet folyamatosan kizökkenti a „mérés” során érzékelhető materialitás jelenléte: az 1838-as vízszintet „maszatos vérnyom” jelzi az ablaküvegen (176), a fedélzetmester Hegedűs Hubert merőléc nélkül csak annyit tud a vízállásról, hogy „nincs léc!” (95)

A keresés motívuma mindezen túl felidézi annak az útnak a toposzát is, mely nem külső, kézzelfogható végcél, hanem a lélek belső tájai felé vezet. „Önmagad beutazása: a mindenség beutazása.”²⁵⁴ – olvasható az aforizma *A teljesség felé*ben, de Weöres mellett Márai írásaiban is gyakran visszatér ez az allegorikus értelmezés: ahogy a *Füveskönyv*ben állapítja meg, „önmagunk megismerése a legnagyobb utazás”.²⁵⁵ Mintha ennek a szövegrészletnek a parafrázisaként tűnne fel egy mondat a regényben, melynek folytatásában aztán épp a külső világgal szembehelyezett, magasabb szintű valóságként felfogott szubjektum képzele destabilizálódik. Esterházynál az utazó-én létmódja az átmenetiségben, a köztességben, a folyamatos (meg)történelemben lelhető fel: „Minden utazás belső utazás, azaz az Utazó önmagát keresi. Nem mintha volna valaki, akit keresni lehetne. Utazó köteles nem egyéniség lenni, lenni akárki, azaz tartozik bóklászni a valaki és a senki között”. (37–38) A regény önreflexív rétege saját létrehozásának összetevőjeként is olyan olvasást tételez, mely „bóklászásként”, valamilyen külső instancia által biztosított útvonal és végcél nélküli keresésként írható le.

3. Útirajz és természetleírás

Az utazási irodalom Esterházy-regény által megidézett műfaji jegyei között kitüntetett helyet foglal el a tájleírás. Habár, ahogy fentebb láthattuk, a megismerés természettudományos

²⁵⁴ WEÖRES Sándor, *A mozdulatlan utazás = W. S., A teljesség felé*, Bp., Tericum, 2010, 13.

²⁵⁵ MÁRAI Sándor, *Arról, mi az élet igazi élménye = M. S., Füveskönyv*, Bp., Helikon Kiadó, 2006, 10.

eszköztárának ironikus prezentálása visszautalhat arra is, hogy a felvilágosodás objektív hangvételi, tudományos érdekltségű útirajzai hogyan járultak hozzá a természet mint absztrakt térbeliség elképzelésének elterjedéséhez,²⁵⁶ jóval több reflexió értelmezi a műnek a romantikus útirajz tájbárázolásához fűződő viszonyát. Egy olyan irodalmi konvenciórendszer kerül ezáltal górcső alá, melyet éppúgy működtettek a gyakran emlegetett Heine *Reisebilder*-jei, mint a címszereplő, Ida von Hahn-Hahn művei, s melynek középpontjában a természet esztétikai szféraként való elgondolása áll. Heine például egy költőhöz hasonlítja a természetet, mely a lehető legkevesebb eszközzel a lehető legerősebb effektust tudja kiváltani a befogadóból.²⁵⁷ A *Hahn-Hahn...*-ban is feltárul a par excellence romantikus táj, a fenséges kategóriájával illetett hegyvidék,²⁵⁸ legyen szó azonban akár Knopfmacherfelsenről, akár Tordáról, leírásuk az utazó részéről nem megrendültséget, hanem irritációt tükröz. („[F]ogcsikorgatva abszolváltam volna az úgynevezett szépségeket [...] a táj giccset súroló *tágasságát*” (56), illetve: „[M]ár megint a természet *idegesítő* szépsége, hegyi csermely, égigérő sziklafal plusz ősmagyar monda.” (220) A természetjárás során felgyülemelő frusztráció kiemelése többszörös funkcióval bírhat. A már idézett Großklaus egy 1770-es években keletkezett útirajzot elemezve állapítja meg, hogy az idegesség és a félelem jellegzetes velejárója annak a határhelyzetnek, melyben a szubjektum védtelennek és kiszolgáltatottnak érzi magát a természet rátörő idegenséggel szemben.²⁵⁹ Ez az antropológiai vonatkozás is megjelenik Esterházy művében, de annak az ingerültségnek a színrevitele, melyet a megemészthetetlen idegenség vált ki az Utazóból, egyúttal meglehetősen parodisztikus megvilágításba kerül: az „abszolváltam” szó a bizonyos látnivalók megtekintését szent kötelességnek tekintő turista-attitűdre utal, az „úgynevezett szépség” és a „giccset súroló tágasság” kifejezések a pusztá vadont esztétikai tárgyá átszűrő nyelvi-kulturális stratégiákra mutatnak rá. A természetleírás eme ironikus változatában a „valóságos” természeti látvány és reprezentációja közti viszony megcserélődik: mikor a Duna vidékéről mint „drabális operadísztlet”-ről (83) esik szó, a metaforában az – egyébként a táj ikonikus jeleként funkcionáló – díszlet tölti be a hasonlító, s a táj a hasonlított szerepét. A vadont azonnal a kultúra világa felől láttató szóképek mellett a *Hahn-Hahn...* ingerült elbeszélője gyakran él a romantikus útirajzok kliséinek sűrített felsorolásával is: „szikla, vár, fahíd, ősfá”. (53) Míg a jellegzetes

²⁵⁶ Paul SMETHURST, *Travel Writing and the Natural World*, i.m., 14–15.

²⁵⁷ „Eben wie ein großer Dichter, weiß die Natur auch mit den wenigsten Mitteln die größten Effekte hervorzubringen. Da sind nur eine Sonne, Bäume, Blumen, Wasser und Liebe.” Heinrich HEINE, *Reisebilder*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/reisebilder-393/3> [Letöltés ideje: 2016. március 30.]

²⁵⁸ Roger CARDINAL, *Romantic Travel*, i.m., 138.

²⁵⁹ Lásd: GROßKLAUSS, i.m., 222.

látványelemek kitüntetettsége eredetileg azzal a törekvéssel függött össze, mely az idegenség-tapasztalatnak egy megnyugtatóan ismerős mintázatot kívánt biztosítani, addig itt a kivonatos leírásmód az érzékelés (és az imagináció) előzetes kondicionáltságát feltételezi: nincs szükség a szavak kontextusba helyezésére, ennyi is elég a romantikus táj berögzült képének felelevenítéséhez. (Ezáltal a romantika utazáseszmenye és a belőle táplálkozó turizmus közötti összefüggés is felsejlik a könyvben.) Azt a kellemesen borzongató élményt, melyben az esztétizáló tekintet részesítette hegycsúcsokról vagy folyópartról körbetekintő gazdáját, a *Hahn-Hahn...* szövegében az ismétlődés és a kiszámíthatóság közbejötté korrodálja – mindezt az is tükrözi, hogy a táj referenciálisnak tűnő ábrázolása gyakran intertextusok összjátékának bizonyul. A tordai hasadékba érve például az Utazó azonnal egy tizenkilencedik századi „utazási rajzból” idéz (Köváry László *Tájképek utazási rajzokban* című művéből), mely már maga is reflexszerűen utal a nyelv teljesítőképeségének hatáira („erőtlen a szó e pont leírására” [220]), s melynek leíró stratégiáját az épített emberi környezet elemeivel párhuzamot teremtő hasonlatok határozzák meg: „Egyszerre mintha Egyiptom ezer gúláját vihar sodorta volna egymásra; vagy mintha egy sereg templom és torony állana előttünk”. (220) A természetről való beszéd kettős – referenciális vagy performatív nyelvi működésként való – olvashatóságát inszcenírozzák azok a szövegrészletek, melyekben a különböző frazémák figuratív és szó szerinti jelentése közt oszcillál az olvasás: „vékony jégen járunk, s alattunk dühösen morog a sértett folyó.” (14)

A megelőzőtség tapasztalata ezúttal tehát úgy épül be Esterházy szövegébe, hogy a „ha olyan helyen vagyok, ahol embernek nyoma is alig” értelemben vett természet elbeszélhetetlenségének, nyelvi hozzáférhetetlenségének problémája éleződik ki. „Mivel erre nincsenek szavaim, saját szavaim, kapcsolatokat primitíven antropomorfizálom.” (53) – jegyzi meg a narrátor arra vonatkozóan, hogy miként is kezeli ezt a természethez fűződő „közvetlen, sőt durva viszony”-t. (53) Elbeszélői tevékenysége során nemcsak a hétköznapi beszédben működő, a földrajzi környezetet emberiesítő figuráció kiterjesztésével él („Zágráb, mint Közép-Európa csecse? Bécs meg a fülcimpája? [135]), ezek a viszonyok meg is cserélődnek a metaforizációban: „Az arc is táj.” (127) Ennek a szövegműködésnek talán legszebb példája az a részlet, melyben az önmagát simogató, ám Robertóról fantáziáló Dalma érintése nyomán a Duna vidéke mintegy ráíródik az imaginárius férfitestre: „sajátos ösvényei vannak a testnek, és ez utak kacskaringósak, Szilisztránál, a 375,1 folyamkilométernél intünk búcsút Bulgáriának; a herék, a far két dombja, a sötét, a Cernavodai híd; igaz az, hogy lelkecskémnek szólítasz, és azt mondd, én vagyok neked a tenger?” (239) A jelenetet az *Iskola a határon* szó szerint átvett befejezésének kétszeres megismétlése keretezi: „Lassan méltóságteljes nyugalommal úszott velünk a hajó a csillagos nyári éjszakában. A bordái, palánkjai, kajütje, valamennyi fa, vas, réz

és kóc alkatrészé, egész teste finoman, szakadatlanul, tettet nem érhetően remegett.” (240) A hajótest, mely az eredeti szövegkörnyezetben „a hívők közösségét és az ebben megtestesülő Istent jelképezi”,²⁶⁰ az áterotizált kontextusban sokkal inkább a szeretők egyesülését jelöli metonimikusan – a fantáziajátéknak, és a test és a tér leírását egymásra vetítő nyelvi működésnek Dalma pofonja vet véget.

4. A látvány szétíródása

A természetleírás problémája már jelzi, hogy a vizuális kód szövegszervező funkciója kiemelkedő jelentőséggel bír az utazási epikában. Hiszen, ahogy azt Judith Adlerre hivatkozva korábban már érintettem, az utazás az idők során ugyanis egy olyan gyakorlathoz intézményesült, melyben az érzékelési mechanizmusok között kitüntetett szerepe van a vizuális percepciónak: a tizenhetedik és a tizenkilencedik század között a hangsúly az utazó hallásáról és ízleléséről annak látására helyeződött, szabályozva és megszervezve tekintetének mozgását.²⁶¹ Ezzel együtt bekövetkezett az utazásdiskurzusban az optikai médiumok fokozatos térhódítása, hisz, ahogy azt Peter D. Osborne vázolja fel kitűnő könyvében, az utazás népszerűsödése és a különböző mediális feltételekhez kötött vizuális ábrázolásmódok elterjedése összefonódott a modernség történetében.²⁶² A tekintet azóta is központi jelentőséggel bír az utazás kultúrájában, percepciós működésének megítélésében azonban már nem annyira a „valóság” való közvetlen hozzáférése hangsúlyozott, inkább a szimulákrumok világába való bevonódása.

Esterházy regénye olvasható látás és utazás eme történetileg változó, rendkívül összetett viszonyának reflexiójaként, egyúttal a más érzékterületekről érkező benyomások irodalmi „rehabilitására” tett kísérletként is. Ahogy az már a természetábrázolásról is kiderült, a *Hahn-Hahn...* szövege folyamatosan aláássa a deskriptív nyelvhasználat transzparenciáját, szövegközi viszonylatok összjátékaként feltüntetve azt. Továbbá jellemző rá az is, hogy össze

²⁶⁰ SZÁNTÓ Gábor András, *A regény mint „új, s inkább újszövetségi műfaj”*: Ottlik Géza: Iskola a határon, ItK, 1998/1–2, 67–90, 72.

²⁶¹ ADLER, *Origins of Sightseeing*, i.m., 7 – 29.

²⁶² Peter D. OSBORN, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, 2000, Manchester, Manchester University Press, 3.

nem illő látványelemeket vonultat fel egy-egy, elvileg a protagonista-elbeszélő által látottakat leíró passzusban. Ez a rendezetlenség könnyen felfejthető allegorikus értelmet nyer, mikor egy hasonlat a Monarchia testével állítja párhuzamba Nelly nénit, ezzel ismét a Duna által szimbolizált képzeteket bevonva az interpretációba: „Nellike maga is hasonlított a Monarchiához, amennyiben különböző, egymásnak ellentmondó részekből volt összerakva: nagy debella asszony, egy szekrény, akkora, viszont kicsi, finom keze könnyű, selymes tapintású”. (11–12) Egy másik idős asszony külsejének megjelenítésénél azonban nincs olyan hasonlat, mely valamilyen egységet biztosítana a fragmentált látványnak: „Az öregasszonyt, aki élém kanyarodott, elébb kislánynak néztem. Mindene vékony volt és fehér, áttetsző, testetlen, féltetni lehetett, félttem is, lábai összetörnek, az arca púdertől nehezedett, rövid, selymes haja fátyolszerűen meg-meglebbent, de a szeme alatti sötét árok egy halálfejhez tette hasonlónak, tekintete hol egy gyereké, hol egy örülté. Kedvesen rám biccentett.” (49) Amit a leírás nyelvileg létrehoz, az aligha fenomenalizálható, a részletek közti diszkrepancia szétfeszíti a normál percepció kereteit. A gyermek-öregasszony groteszk alakja a később megismert Hindemith-történet tükrében a különböző időrétegek együttes jelenléteként értelmezhető, szembeszegülve azzal a kurzivált „volt”-tal (52), mely a múltat lezártnak tünteti fel egy másik szereplő szólamában.

Esterházy regényében nemcsak a látványleírás működése írja felül a látás képességének mint a világmegismerés eszközének képzetét, de megbomlik a látás/vakság – tudás/nem-tudás oppozíció is, bevonva a jelentésképződésbe egyúttal egy másik toposzt, melyben a vaksághoz a bölcsesség, a belső szem aktivitása társul (ezt példázza a görög mitológiában Teiresziász alakja.) A látás és vakság képzetköréhez tartozó szavakat játékba hozó figuratív nyelv olyan kontextust teremt az egyébként is meglehetősen enigmatikus regénycím számára, melyben sokfelé mozdulhat az értelmezés. A címet a határozói bővítményként szolgáló alcímmel összeolvasva – „Hahn-Hahn grófnő pillantása lefelé a Dunán” – a Duna-tematika kerül fókuszba, és a „pillantás” a felfedező, ismeretszerző utazás konvencionális metaforájaként azonosítható. A címben szereplő birtokos jelzős szerkezet önmagában viszont annyit sugall, hogy a szöveg önmagát lépteti fel Hahn-Hahn grófnő pillantásaként, ezáltal tekintetek találkozásaként, azaz egy kétirányú, dialógus-jellegű folyamatként prezentálva saját olvasását. (Ez a jelentéslehetőséget erősíti fel a regény első, 1991-es kiadás borítója, melyet egy, a rávetődő pillantás felé irányzott lornyon rajza díszít.)

A regény szövegterén belül a grófnő neve először egy, már a *Termelési regény*ben is citált Heine-idézetben tűnik fel: „Lassacsán olyan leszek, mint egy nőíró. Ismeri?! Egyik szemük a papírra függesztve, a másik mindig egy férfiúra. Kivétel Hahn-Hahn grófnő, aki félszemű.” (20) A kérdés csak az, hogy hova tekint Hahn-Hahn grófnő a félszemével. Egy férfiúra, s így a

tekintet kontrollja nélkül futó toll nyomán egymásra csúsznak, íródnak sorai? Vagy a papírra, a grófnő a dialógus közvetett formáját választja a pillantások találkozásának közvetlenséggel kecsegtető lehetőségét elutasítva? (S egyáltalán: miért pont egy férfiúra? – tehetnénk fel a kérdést, mely a regényszöveg nem irányoz elő. A bonmot-ba rejtett előítéletet – egy tizenkilencedik századi német nőírókról szóló monográfia Hahn-Hahn-fejezete már a korabeli szexista humor tipikus megnyilvánulásaként idézi²⁶³ – az elbeszélés gyakorlatilag nem kommentálja, pedig a grófnő furcsa, „kakas” jelentésű családneve is ráirányíthatja a figyelmet a férfi és női szerepek között fennálló konfliktushelyzetre. Lady Mary Montagu, a tizennyolcadik század egyik leghíresebb angol utazónője és lebilincselő úti levelek szerzője szintén egy olyan stilizált nőalakként bukkan fel a regényben, akinek egyetlen meghatározó vonása a feminimitása, „lady”-volta. Az Esterházy-mű szemhatára felől egyszerűen megkerülhetőnek tűnik az utazás nemi kódoltságának problémája, így viszont kiaknázatlanul maradnak azok az igencsak izgalmas értelemlehetőségek, melyek az utazási irodalom eme női hagyományával folytatott, kidolgozottabb szerkezetű dialógusban nyílhattak volna meg.)

Később az Utazó nem tud megállni a „beuroni kolostornál, a tudós atyáknál, kik a régi pergamenek titkait kutatják, azt az írást, amit már lekapartak, leáztattak onnét (ha akarom, ez is Hahn-Hahn grófnő vak szemének pillantása)” (55). A palimpszesztus-technikára utaló önreflexióban – amennyiben az „ez” mutató névmást az atyák tevékenységére vonatkoztatjuk – Hahn-Hahn grófnő pillantása egy olyan olvasásmódot jelöl, mely figyelmet szentel a szöveg mögött rejlő többi szövegnek. Mindeközben a „leáztatott írást” is azonosíthatjuk a grófnő tekintetével, a grammatikai viszonyokon túl összeköti őket a hiány képzelete: csak helyük maradt meg, melynek kitöltése épp a Hahn-Hahn-féle olvasás feladata: a grófnő mintha önmagát pillantaná meg, a regény öntükröző működésének példázataként.

5. Utazó és turista

Az utazó és a turista szerepkörének – látszólag – egymást kizáró jellege Esterházy regényében is gyakran szóba kerül. Utazónk szórólapja az arisztokratikus elkülönülés hangján szólítja meg olvasóját: *„E század nem kedvez az utazóknak. A turisták százada vagyunk. A turista nem utazik: helyet változtat. [...] Ő a század korcs utazója, ki gyáván a jövőbe menekül. Ha pedig kipakolt a mindenhol egyforma hotelek valamelyikében, s leheveredik az ilyenhez rendszeresített*

²⁶³ Carol DIETHE, *Towards Emancipation: German Women Writers of the Nineteenth Century*, New York, Oxford, Berghahn Books, 1998, 114.

tengerparton, így szól dőlyfősen: »Jövőre is idejövünk.«” (35) Miközben a hirdetés magán viseli néhány bevett, Jonathan Culler tanulmányában is szemrevételezett oppozíció nyomát (lásd például az egyedi-uniformizált ellentétpárt), az önironia modalitásának állandó jelenlétéből fakadóan, a szöveg egészének tükrében a turista és utazó szétválasztása nehezebb vállalkozásnak mutatkozik. Az ellentétre vonatkozó reflexiók mindezen túl azért válnak igazán érdekessé, mert az rajzolódik ki belőlük, hogy milyen *saját* utazás-fogalmat ajánl fel a szöveg.

Az Utazó hirdetésében a szubjektumot kimozdítani nem képes, uniformizált turistautak unalmával szemben kínálja fel az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság, a folyamatosan létesülő értelem varázsával csábító utazást. A szórólapp beszélője kategorikusan elutasítja azt a szerepmodellt, mellyel csak a „helyváltoztatás” jár együtt: az idézet tárgyias igei szerkezete olyan tevékenységet implicál, melynek elvégzője irányítja az eseményeket, ám nem kerül identitásformáló hatásuk alá. Ez az elválasztottságon alapuló reláció felbomlik a *Hahn-Hahn...*-ban – itt az utazás megértésként, az én határait felnyitó, lezáratlan történésként tételeződik. Az Utazó hirdetése kulcsfontosságúként tünteti fel az időhöz fűződő viszonyt: a turista balgasága abban áll, hogy elzárkózik bármiféle prezencia-élmény elől. Felszínes elvárásaihoz híven azonnal saját jelene jövőbeli megismételhetőségére fókuszál, azaz megmerevedett, lezárt entitásként kezeli azt – paradox módon múlttá avatja ezzel.

Az a múlt azonban, mely az Utazót tartja bűvöletében, igencsak más természetű. „*Időjáték-térjáték!*” – hirdeti a reklámszöveg (37), így utalva ezzel az utazás során bekövetkező idegenség-tapasztalat nem csupán földrajzi-kulturális, de időbeli távolságot feltételező jellegére. Az '56-os forradalom, a kiegyezés, a zsidóüldözés, vagy épp a Rákóczi-szabadságharc pillanatait bármiféle rendszerszerűség nélkül, kiszámíthatatlan sorrendiségben felelevenítő történetmondás a történelmet viszont heterogén, egyneműsíthetetlen – ha úgy tetszik, „kaotikus” – jelenségként viszi színre. A *Hahn-Hahn...* által felkínált időutazás dinamizmusát az biztosítja, hogy a múlt dolgai nem bírnak valamilyen rögzített önazonossággal, létezésük elválaszthatatlan értelmezőjük távlatától. Az időrend linearitását felbontó nyelvhasználatban a múltbéli események közti közvetítés dominál, azok egymáshoz való viszonyukban válnak jelentéssé: „Ilyenkor apámnak három gyereke volt. Most annyi vagyok, mint amikor őt megverték az ávosok. Mozart meg már halott.” (116)

A turista és utazó közti különbségtétel azonban mindebben nem merül ki. Ahogy azt a bevezetőben hivatkozott John Urry leszögezi, a turizmus elsősorban kikapcsolódás, olyan szabadidős tevékenység, mely előfeltételezi ellentétét, azaz a „szervezett és irányított

munkát”.²⁶⁴ Esterházy szövege erre a különbségtételre is reflektál: „A turista fitt, az utazó él” (68) – így a szentenciózus megfogalmazás. Míg a turista számára a nyaralás a munkamentes pihenést ígéri, addig az Utazó a Megbízónak dolgozik, az ő utasításait („Nézzen utána karlócai békének!” [36]) követi – vagy épp lázadozik ellenük. Kulcsár Szabó Ernő mutat rá arra az interpretációs lehetőségre, hogy ennek a „szolgáltató irodalomnak” a létrejötte szándékolatlan parodisztikus jellegű, a „szolgálatirodalom”, azaz a „Duna-jelképhez tartozó szerepkonvenció”²⁶⁵ elutasítását jelzi. A turista „fittségétől”, a szervezett üdülés által garantált komfortérzéstől való elkülönülés más következményekkel is jár: „És a fáradtság, pupák, hozzátartozik az utazáshoz” (68) – jelenti ki unokaöccsének Roberto. A *Hahn-Hahn...*-ban a munkaként felfogott utazás fontos részét képezik azok a fizikális-érzékszervi tapasztalatok, melyek nem nevezhetőek kellemesnek vagy felüdítőnek, viszont olyasféle nem-metafizikai teljességérzetben részesítik a szubjektumot, melyet a „fittséggel” szembeállított „él” ige jelöl. A testi észleleteknek, benyomásoknak ez a rétege egyszerűen nem olvasható a turizmus diskurzusa által implikált szemiotikai keretben.

Miközben Esterházy szövege maga is kiaknázza a turista és az „igazi” utazó szembeállításának toposzában rejlő lehetőségeket, poétikai-retorikai megalkotottsága révén azonban egy olyan modernség utáni világszemléletet feltételez, melyben az autentikus és a felszínes tapasztalat közötti különbségtétel érvényét veszti. A Megbízó kétségbeesett utasításait még az a meggyőződés vezérli, mely szerint az autentikus tapasztalat közvetlenül, problémamentesen visszaíródhat a nyelvbe: „Még egyszer! Érzékletesebben! Tudni akarom, hogy mit éreztem a forrásnál! [...] Álljon a Fürstenberg-parkban, a márványtáblánál és rendüljön meg, majd pedig öltse szavakba!!” (45) A regényszöveg azonban felülírja ezeket az elvárásokat. A Duna forrásánál, a mitologikus eredetpontnál a kavicsokat tapodva így mélézik el az Utazó: „Te ez meg az vagy, és én erre a kavicsra építem satöbbi. Duna-kavics, tréfáztam magamban.” (46) A „megrendülés” mint érzelmi érintettség helyét a tréfa veszi át, melynek forrása éppen a dolgok nem-identikus megismételhetősége lesz. A kavics ugyanis metonimikusan felidézi a szikla képzetét, s ezzel együtt a mondat a Biblia egyik híres igehelyét: „De én is mondom néked, hogy te Péter vagy, és én ezen a kősziklán építem fel az én anyaszentegyházamat” (Máté 16:18). A bibliai pillanat a katolikus értelmezésben maga is kezdőpont, melyben azért nyerheti el az apostol identitását az egyház kősziklájaként, mert ő maga is felismerte Jézus igazi valóját: „[...] Te vagy a Krisztus, az élő Istennek fia.” (Mt 16:16). Az Esterházy-szövegben megjelenő változatban a személyviszonyok már nem világosak: sem

²⁶⁴ URRY, *A turistatekintet, i.m.*, 43.

²⁶⁵ KULCSÁR SZABÓ, *Esterházy Péter, i.m.*, 225.

a „te”, sem az „én” jelöltje nem derül ki egyértelműen a kontextusból, az apostol és a szerző/elbeszélő keresztnévének egybeeséséből adódó metafiktív játék sajátos feszültséget biztosít az aposztrophé diszkurzív eseményének. Ezúttal nincs olyan külső instancia, mely tartalommal töltené meg a neveket: csak a határozatlan névmások („ez meg az”) sugallta eldönthetetlenség.

Korunk utazási szokásaihoz kapcsolódva alkotta meg Maxine Feifer a „posztturista” fogalmát, aki tudatában van önnön „turistaságának”, s az autentikus élmény megszerzésének meddő igyekezete helyett a jelölők játékába való bevonódásként tekint útjára.²⁶⁶ Az Utazó szólamában gyakran munkálnak a Feifer „posztturistájához” hasonló belátások: „próbáltam visszaemlékezni útjelző táblákra, elővettem a térképet is, evvel mindent akkurátusan össze is kevertem, valóságot, tervet, emléket.” (57) A turizmus praxisának kétségtelen kritikája mellett tehát az utazás mítosza is leépül a műben – hangsúlyossá válik az idegen környezetben való tájékozódás külső, technikai apparátustól való függése, s az, hogy az utazó megismerő tevékenysége elválaszthatatlan az azt lehetővé tevő kódrendszertől. A szöveg mégis fenntartja valamilyen „valóság” megtapasztalásának esélyét: „A térképre pillantva izgalom fogott el. Ez az izgalom maradt aztán az egyetlen valóságos esemény Budapeستől idáig.” (26) Az izgalom az a felfokozott, egyszerre mentális és testi állapot, mely a várakozásból, a még-nem-tudásból, a jelenből kiágazó lehetséges történetek sokféleségéből fakad – a *Hahn-Hahn...* tanulsága szerint talán ez a legtöbb, melyben az utazás részesíthet bennünket.

6. A szöveg mint gyűjtemény – klisék, toposzok, sztereotípiák

Az eddigiekben elsősorban azt vizsgáltuk, hogy Esterházy regénye miként rendezi újra az útirajz műfaji mintázatait és hogyan reflektál utazás és turizmus, vagy épp utazás és irodalom paradox módon egymás kizáró és egymást feltételező viszonyára. A mű azonban – ahogy arra az első szövegrészben többször is utaltam – természetesen nemcsak saját műfaj történeti beágyazottságával vet számot, hanem folyamatosan megidézi az (egyébként rendkívül heterogénnek és széttartónak mutatkozó) szöveghagyományt is, mely a Duna menti vidéket mint egy sajátos karakterrel bíró szociokulturális teret hozza létre, beszéli el. Manfred Pfister az útirajz „posztmodernizálásáról” szóló tanulmányában ír Bruce Chatwin műveinek „omnium gatherum” -jellegéről:²⁶⁷ a gyűjteményszerűség hasonlóképp jellemző Esterházy regényére is, mely nem is annyira ábrázolt tárgyiasságok révén funkcionál egyfajta

²⁶⁶ Maxine FEIFER, *Tourism in History: From Imperial Rome to the Present*, New York, Stein & Day, 270–271.

²⁶⁷ PFISTER, *Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue*, i.m., 260.

gyűjtőhelyként, mint inkább azáltal, ahogy a Dunáról folyó diskurzus részét képező narratívákat, kliséket, toposzokat archiválja.

Az összegyűjtés aktusára a szöveg több helyütt is reflektál; az Utazó önmagához való viszonyában a „bécsi fordulat” után beálló változás, az emlékek keresésével összekapcsolódó identitáslétesítés folyamatát például „gyűjtögetésként” írja le a szöveg:

Emlékezni kezdett. Gyűjtögetni kezdte az időt, sőt koldulni, kukákban kaparászott, szemétben matatott. Azt mondta például: Most éppen annyi esztendő vagyok, mint apám a deportálásunkkor. [...] Van egy al-dunai mondás arra, ha valaki figyelmetlen, elbambul: *magadat halászod!* (ez lipován eredetű, a román variáns így szól: *magadra veted hálódát!*, valamelyes kritikaibb, keményebb nézetet tükröz; Utazó ezt Constanzában hallotta egy K. u. K.-s tiszt özvegyétől, parányi, lezüllött öregasszonytól, aki bugyi nélkül sétált, ő maga mondta, fiam, én római asszony vagyok! én levonom a melegből a konzekvenciákat! én római asszony vagyok, azzal nevetve, táncolva pördült egyet, a szoknya meg a nyakába, hogy Utazónak leesett az álla, ott állt a forró Constanzában, és épp egy idős asszony szavainak igazságáról győződött meg, állt és győződött), valóban magát halászta, próbálta összeállítani magát az elmúlt idő szemetjéből, mert ez most fontosnak és véghezvihetetlennek tűnt föl. (116)

Az al-dunai szólás bevonása ebbe a gondolatmenetbe nem evidens, különösen hat: hiszen, habár a halászat és a gyűjtögetés közötti jelentéstani kapcsolódás nem szorul magyarázatra, maga a szófordulat mint átvitt értelmű kifejezés (legalábbis a narrátor fordítása szerint) figyelmeztetésként annak szolgál, aki *figyelmetlen*, aki nincs jelen az adott szituációban. A Péter név bibliai konnotációit más ponton is játékba hozó szöveg – lásd a korábban elemzett 45. oldalt – itt feleleveníti az „emberhalászat” képzetét és a csodálatos halfogás történetében elhangzó jézusi felszólítást („Evezz a mélyre, és vessétek ki hálóitokat fogásra!”, Lk 5:4) is. Az Utazó halászata azonban már nem másra, hanem önmagára irányul: az újszövetségi pretextusokkal összhangban a „magát halászta” megállapítás jelezheti elmélyedését, befelé fordulását, viszont egyúttal komikus megvilágításba is helyezheti magatartását, ha a fentebb megadott „bambaság” jelentésre gondolunk vissza. A szöveg ezen a ponton így arra is rámutathat, hogy az elbeszélői megnyilatkozás értelemlehetőségei annak függvényében alakulnak, hogy miként aktivizálódik vagy épp felejtődik el az olvasásban más szöveghelyek emlékezete.

Az idő gyűjtögetésének trópusai Esterháznál egy olyan hasonlatot bontanak ki, mely a kognitív pszichológia egyes memória-elméleteinek is kiindulópontjaként szolgál, de irodalmi vonatkozásai jóval korábbra nyúlnak vissza. A *Funes, az emlékező* címszereplője jelenti ki

magáról, hogy: „Uram, az én emlékezetem olyan, mint egy szeméttároló.”²⁶⁸ A Borges-novella figurájának sorsa azért tragikus, mert memóriája mindent magába gyűjt, viszont hiányzik belőle az elraktározott emlékeket strukturáló, köztük fontossági sorrendet kialakító rendezőelv. Lévi-Strauss a *Szomorú trópusok* híres nyitányában, melyben leszögezi, hogy ki nem állhatja az útirajzokat, a műfajnak pont azt rója fel – szintén a hulladék-metaforát használva –, hogy bejáratott narratív sémái jórészt feledésre méltó, jelentéktelen információk hadának megörökítésére alkalmasak. Ahogy azt nála olvashatjuk:

„Kétségtelen, áldozhatunk nélkülözésekkel, elcsüggesztő kimerültséggel járó féléves utazást egy ismeretlen mítosz, egy új házassági metódus, egy teljes nemzeti névjegyzék felderítésére (ami néhány napot, olykor csak néhány órát vesz igénybe), de az emlékezetnek ez a salakja: »Reggel fél hatkor érkezünk a recifei kikötőbe, közben csivitoltak a sirályok, és déligyümölcs-kereskedők csónakjainak raja nyüzsgött a hajó körül«, az efféle szegényes emlék megérdemli-e, hogy tollat fogjak és megörökítsem?»²⁶⁹

Az Utazó célja az Esterházy-regényben viszont épp az elfeledett, azaz korábban feleslegesnek vélt pillanatok visszanyerése, az emlékezet „salakjának” visszaszerzése. Az identitáslétesítést tehát afféle újrahasznosításként ábrázolja a szöveg, de a múlt (s ezáltal a személyiség) újraértésére irányuló igyekezetet egyúttal ironikus fénytörésbe is helyezi. Ezt a megközelítésmódot példázza az, ahogy „eltűnt idő nyomában” szókapcsolat emléke (és vele asszociált gyönyörteljes érzékiség képze) maga is nyomszerűen, lefokozva köszön vissza az „elmúlt idő szemetje” szóképből. Ebben a kifordításban az a különbség is megnyilvánulhat, mely az „akaratlan emlékezet”²⁷⁰ szubjektumon túlmutató hatalma és a múlt minden darabkáját birtokolni próbáló gyűjtőmánia között feszül. Ez az összefüggés egyúttal arra is rávilágít, hogy a recycling nemcsak a regényalak múlthoz való viszonyának, de a regényben végbemenő szemiozsis folyamatának is kézre álló (persze az Esterházy-recepció által egyébként is gyakran használatba vett) metaforája.

A regény egy másik epizódjában a „gyűjtés” folyamatának ábrázolása úgy hívja elő a turizmus kontextusát, hogy közben öntükröző jelleggel bír:

²⁶⁸ Jorge Luis BORGES, *Funes, az emlékező*, ford. BENYHE János = *Jorge Luis Borges válogatott művei I: A halál és az iránytű (Elbeszélések)*, Bp., Európa, 2008, 99–109, 106.

²⁶⁹ Az eredeti francia szövegben is a „salak, szemét” jelentésű „scorie” szóalak szerepel. Claude LÉVI-STRAUSS, *Szomorú trópusok*, ford. ÖRVÖS Lajos, Bp., Európa, 1994, 9.

²⁷⁰ BÓNUS Tibor, *Szinkópa – szív, olvasás és emlékezet: Egy rövid fejezetről az À la recherche du temps perdu szívében*, Tiszatáj, 2012/7, 94–109, 95.

Akkor, amikor a Lenin körútból Teréz lett és élelmes diákok „A szocializmus utolsó lehelete” föliratú konzervdobozokból csináltak pénzt, élt akkoriban egy asszony a Majakovszkij (akkor már ismét Király) utca 13-ban, a Gozsdu-udvarban [...] Az asszony, aki amúgy egyedül élt, kis fiolákba gyűjtötte a Dunát. Volt neki esti Dunája, hajnali Dunája, tavaszi Dunája, haragos Dunája, zajló Dunája (ezt a jégszekrényben tartotta), volt zöld Dunája, szőke, szürke és kék Dunája, és ki tudná mind felsorolni; ott sorakoztak az ágya fölött egy kézzel faragott polcon, és aki ott járt, az asszony minden tisztelőjének végig kellett nézni a kollekción.

Ez a Duna, morogták a férfiak. (150)

A mesei formulákkal nyitó anekdota az elbeszélte események idejét a rendszerváltás egyik jellegzetes (gyakorlatilag a keleti blokk minden nagyvárosában felbukkanó) emléktárgyának segítségével jelöli ki, mely azt a belátást testesíti meg, hogy a turizmus diskurzusában a „jelölő önmagában is jelöltként funkcionálhat”,²⁷¹ azaz a turista sosem csak a tárgyat magát (mint használati eszközt vagy díszítőelemet), hanem a hozzá társított jelentéseket kívánja megvásárolni. A levegőt tartalmazó konzervdoboz árusítása egyúttal ironikus kifordítása annak a hosszú időre visszatekintő gyakorlatnak, miszerint a kiránduló az általa felkeresett természeti vagy akár épített látványosságokból fizikai voltában is megőriz egy darabkát: eltesz (vagy akár megvásárol) egy kavicsot, egy kagylót, egy szál virágot. A modern turizmus és a zarándokút kapcsolatát már alaposan feltáró utazástörténeti kutatások szerint a „szuvenír” kialakulása is a zarándoklatokhoz köthető,²⁷² eredete abban a szokásban rejlik, hogy a középkor Szentföldre látogató utazói lepecsételt dobozokba, üvegcsékbe zárva egy-egy marék megáldott földet, köveket, vagy vizet vittek magukkal haza. (A 19. század immár szekuláris kultuszainak kvázi-vallásos mozzanatai – pl. földet hozni Shakespeare sírjáról – is ide mutatnak vissza.) A Dunából kinyert, fiolába zárt, majd megtekintésre kiállított vízcseppek motívuma tehát itt egy olyan utalássorba rendeződik, melyben összefüggés rajzolódik ki a szakrális relikviák, a turista

²⁷¹ CULLER, *i. m.*, 37.

²⁷² Dallen J. TIMOTHY, *Shopping Tourism, Retailing, and Leisure*, Channel View Publications, Clevedon, Buffalo, Toronto, 2005, 99.

gyűjtő-fogyasztó attitűdje és a múzeumot létrehozó archiváló szándék között,²⁷³ miközben az „eszencia”²⁷⁴ fogalmának kettős – ’tömény kivonat’, illetve ’lényeg’ – jelentéseire is rájátszik.

A Duna lényegének kivonatolhatóságát vizsgálva arra juthatunk, hogy ez a gyűjtemény felszámolja önmagát, hiszen a változékony folyó egy-egy arca („hajnali Duna”, „haragos Duna”) mindig a szituációtól és a perspektívától függ, a különbségtétel eme feltételei a fiolába zárt víz esetén, az eredeti kontextus hiányában pedig már eltűnnek. A fenti epizód így metaforikusan értelmezi a regény egyik jellegzetes, a fenti idézetben is megfigyelhető retorikai eljárását: az asszony itt bemutatott tevékenységével a katalógus alakzatának használata, a felsorolással, illetve halmozással élő szövegformálás állítható párhuzamba. Az ilyen módon felépülő szöveghelyek a regényben többnyire azzal szembesítenek, hogy a Dunával asszociált szimbolikus jelentések miként oltják ki, függesztik fel egymás hatóerejét: a kiszámítható sémát követő metaforák („Kultúrfolyó. Szerelemfolyó. A népeket összekötő béklyó. Szabadságbilincs.” [67]) végtelen variálhatósága a név teljes kiüresedésébe – avagy pusztá materialitásának újrafelfedezésébe – torkollik, ahogy azt a Gertrude Steint parafrázáló tautologikus (ál)definíció sugallja: „[a] Duna az Duna az Duna...” (186) Tovább firtatva azonban a fentebbi epizód példaértékét, egy másik kérdésirányból az tűnhet fel, hogy az asszony Duna-kollekciójának archívum-jellegét nem a fiolák pusztá összessége, hanem a hozzájuk társított nyelvi címkék, illetve gesztusok (lásd a jégszekrénybe zárt zajló Dunát) teremtik meg. Az, ahogy a felsorolás látszólag nem-metaforikus, tisztán leíró elemei („zöld”, „esti”) közé beszüremkednek a képes beszéd kifejezései („haragos”, „szőke”), ráirányítja figyelmünket a természetleírás nyelvhasználatának eredendő figurativitására, antropomorfizáló tendenciáira, s így arra is, hogy a különbség a szőke és a zöld Duna között voltaképpen a *megnevezésben* áll elő, és nem előzetesen adott. Eszerint a Duna „eszenciája” folytonosan (és nyelvileg) keletkező, s már eleve az adott keretezés függvénye, hasonlóképpen ahhoz, ahogy a ready-made műtárgyat a kiállítótér és a cím által teremtett kontextus, az utazásokról megőrzött szuveníreket pedig a hozzájuk kapcsolódó emlékek narratívája teszi jelentéssé.

Ezeket a belátásokat a szöveg elemzésébe visszaforgatva azt láthatjuk, hogy a mű teljesítőképesége sem merül ki az egybegyűjtött részekből összeálló totalitás illúzió-voltának beláttatásában, avagy a kiüresedettség regisztrálásában. Ennél sokkal izgalmasabb az, hogy milyen új (de hangsúlyosan partikuláris érvényűnek tekintett) értelemlehetőségek nyílnak meg

²⁷³ Lásd pl. David L. Hume 2014-es könyvét, mely azt tárja fel, hogy a Wunderkammerek, majd a múzeumok kialakulása hogyan kapcsolódott össze az újkori felfedezők, diplomaták, kereskedők azon szokásával, hogy egzotikus emléktárgyakat hoztak vissza utazásaikról. Lásd: *Tourism Art and Souvenirs: The material cultural of tourism*, Oxon, New York, Routledge, 2014.

²⁷⁴ Köszönet Szirák Péternek ezért az észrevételért.

akkor, amikor a Dunához kapcsolódó szöveghagyomány különböző fragmentumai emelődnek be a szövegbe. Ahogy arra korábban már utaltam, figyelemreméltó összetettséggel vonódik be például a regény allúziórendszerébe egyik legfontosabb pretextusa, *A Dunánál*. A recepcióban többen kiemelték, hogy a *Hahn-Hahn...* a napnyugati kultúra jellegzetes dichotómiáinak kimozdítására tesz kísérletet; Borbély Szilárd például ezt írta recenziójában: „Paradoxonokba sűrűsödő kettősségek adják meg ennek a regénynek a problematikáját, de veszélyeit is, amelyeket Esterházy érzékel és megpróbál elkerülni regénytechnikájának – a korábbiakhoz képest gazdagodó – sokrétűségével.”²⁷⁵ Ez a tendencia gyakorta éppen az „ellentmondó és összetartozó kettősségek”²⁷⁶ költeményére tett utalások révén bontakozik ki. Így a *Hahn-Hahn...* reflexiós mezejének visszatérő ellentétpárja *A Dunánál* gondolati szerveződését is meghatározó káosz-rend oppozíció: „Ne csácsogj. Növeled a káoszt.” (6) – hangzik el a regény elején az utasítás az édesapa szájából, melyben a káosz fogalma azonnal a diszkurzivitással kapcsolódik össze. Az atyai parancs értelmezhető a „csácsogással” szembenálló értelmes, rendezett beszédre való felszólításként vagy a csend, a némaság jelentéssel, sőt jelentőséggel bíró kommunikációs egységként való felértékeléseként is, a „fecseg a felszín, hallgat a mély” sor tanulságához híven. A következő elbeszélői megjegyzés azonban – „ez apámnak kedvenc mondása” (6) – a megnyilatkozás „mondottságának” hangsúlyozásával, nem racionális, inkább érzelmi-hangulati tényezőktől függő használatának jelzésével mintha kizárná a lehetőségét egy nem „csácsogásként” működő kommunikációnak: az utasítás diszkurzív voltánál fogva, szándékolt jelentéstartalma ellenére sem tudja magát kivonni a nyelvben munkáló „kaotikus”, irányíthatatlan folyamatokból. A narrátor sem fogadja meg az édesapa intelmét, hisz minden egyes mondatával tovább „növeli a káoszt”: az öntükröző mozzanat a szöveg írásának/olvasásának során bekövetkező értelemlelésülés folyamatát is a káosz-metaphora érvényességi körébe vonja.

Ez a metafora tér vissza az Utazó programjában is: ahogy szórólapján olvasható, „[a]z ön tragikus létélménye nem lesz korlátozva, a középpontban – Van Cha szavai – továbbra sem az ellentéteket feloldó Eggyel, hanem a káosszal fog találkozni, a hiánnyal, a szakadékszerűséggel”. (36) A nagybetűs „Egy”, a „felold” szó töve ismét *A Dunánál* kontextusát idézi meg, a minden bizonnyal fiktív kínai név és a „nyugati ember” későbbi említése egyúttal utal arra a keleti gondolkodási hagyományra is, mely, ahogy Németh G. Béla

²⁷⁵ BORBÉLY Szilárd, *A stílus és a diktatúra (Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása)*, Magyar Napló, 1992. július 10., 36–37, 36.

²⁷⁶ NÉMETH G. Béla, *A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: A Dunánál) = N. G., 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 207 – 228, 218.

klasszikus tanulmánya kimutatta, József Attila költészetére is hatott. Eggyé válás és sokasodás bonyolult mozgásából azonban itt az eggyé oldódás, a szintézis végső mozzanata hiányzik, és ez a hiány a szubjektumfelfogás különbségéből fakad: hiszen „[m]inden azon múlik, hogy mit kezdünk az énnel.” (36) Az ellentétpáros által konnotált értékviszonyok is módosulnak: „Üldögélve a Burggartenben, nem kétséges, hogy a világ nem kaotikus, nem töredékes, éppen hogy rendezett, kicsinyke, átlátható.” (118) A káosz hiánya itt veszteségként, az öregedő, „másként ébredő” Utazó világtapasztalatának kiüresedéseként értelmezhető.

„– Látom, Ön igazi utazó. Az utazó él-hal a klisékért...” fejt ki egy ponton az angol hajóskapitány, akinek „ars poeticájában” a klisék iránti rajongás egyenesen a „megismerés szenvedélyé”-vel (96) kapcsolódik össze. Ez a (persze egyúttal szintén klisészerű elemekből felépülő) ars poetica nem áll távol a regény jelentésintencióitól sem, mely nem pusztán egy-egy, a József Attila-vershez hasonló magasirodalmi alkotással lép dialógusba, hanem előszeretettel fordul oda a Duna-vidék ábrázolását meghatározó (természetesen sokszor szépirodalmi művekből eredeztethető) klisékhez és közhelyekhez is, melyek többnyire a nemzetkarakterológia diskurzusát hívják elő. (Nyilván az az összefüggés sem elhanyagolható itt, hogy a megörökölt nemzeti és etnikai sztereotípiák cáfolása, megerősítése vagy transzformálása az útirajz műfajának egyik jellegzetes hatáseleme.) A Duna nyugati vidékének bebarangolása során a magyar utazót sztereotípiák sűrűn szőtt hálója veszi körbe: a radikális idegenség vagy annak „egzotikusként” domesztikált tapasztalata helyett annak van kitéve, amit Jauss nyomán „másodlagos ismerősség”-nek²⁷⁷ nevezhetünk. *A bécsi fordulat* című fejezetet bevezető, bédekkerek módjára felsorakoztatott képek és frázisok az egykori Monarchia szociokulturális kontextusát idézik meg (avagy sokkal inkább azt példázzák, hogy miként áll össze efféle citátumokból a város turisztikai imázsa): „Ach, Bécs... valcer... kávéház... könnyű lány... rántott csirke... fiáker... parlamenti botrány. Bécsbe a magyarok valamelyest kevélyen érkeznek.” (103) A „Gazdag-” és a „Szegény-Duna” között álló főváros a köztesség szimbolikus helyeként mutatkozik meg a regényben, kettősége a saját, az ismerős és a másik kategóriáinak felülvizsgálatára készíti az elbeszélőt: „az otthonosság unheimlich érzése ez, arra kell gondolnom, hogy ez az ország meg az én országom régebben egy ország voltak.” (104) Michael Harbsmeier gyakran idézett megállapítása szerint az útleírásokat mindig is a „kiindulási kultúra egyfajta önkéntelen kulturális önfelmutatásaiként értelmezhetjük”,²⁷⁸ és ez

²⁷⁷ Hans Robert JAUSS, *Jónás könyve - az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája* = H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 373–395, 376.

²⁷⁸ Michael HARBSMEIER, *Az útleírások mint a mentalitástörténet forrásai: Gondolatok a kora újkori német útleírások történeti antropológiai elemzése kapcsán*, ford. KÁRMÁN Gábor, KLEMENT Judit, *Korall* 26 (2006), 25–53, 25.

az „önkéntelen” működésmód folyamatos reflexió tárgyává válik a *Hahn-Hahn...*-ban. A mű a saját kultúra ilyesféle önfelmutatásának részeként vonultatja fel a szomszéd népet érintő nyelvi-gondolkodási sematizmusokat, s nem áll meg kiüresedtségük jelzésénél, inkább felnyitásukra, újragondolásukra törekszik – változó sikerrel.

Nos, a bécsi fejezetek idekapcsolódó szöveghelyei a politikai-közéleti kiszólásokkal telített ellenbeszéd jegyeit viselik magukon, összhangban a recepció azon megállapításával, miszerint „helyenként az „Esterházy-publicisztika szüremkedik be”²⁷⁹ a mű szövegvilágába. Ez az észrevétel a jelen horizontjából, az aktualitások pikantériájának megfakulásával még inkább helytállóknak tűnik: a Bécsben felbukkanó magyarok (s köztük az utazó-elbeszélő) öltözködésének szentelt szövegrészlet – „egy elnyomrodott cipőtalp, harmonikás pantallórész, a kivillanó Vörös Október ruhagyár-címke vagy épp a friss farmeröltöny, a hely szelleme, ez a drámai és slampos, kopott és agresszív, fáradt és rámenős öltözködés, mely azonnal szemet szúr – elég csak egy kirakatba nézmem, a tükörbe.” (22) – minden bizonnyal inkább képes a „jövő” Szegedy-Maszák Mihály által vizionált „művelődéstörténetét”²⁸⁰ lázba hozni, esztétikai funkciója azonban kétséges. (Akár azt is hozzátehetnék itt, hogy a *Hahn-Hahn...* mint archívum ezeknek a művelődés- és mentalitástörténeti szempontból elemzendő jelenségeknek a tárházaként is olvasható.) Éppen ezért tűnik sajátságosnak az a fejlemény, hogy az Esterházy-életmű másik, az utazási irodalomhoz való kapcsolódását a cím révén is jelző darabja, az *Utazás a tizenhatos mélyére*, elsősorban épp a *Hahn-Hahn...* ezen rétegéhez nyúl vissza. A 2006-os mű alapötlete szerint az utazó a helyi kiscsapatokat felkeresve vándorol végig Németországon; elbeszélésében, ahogy arra explicit utalás is történik, a futball és az utazás diskurzusa közötti konnexiót az idegenség érzékelését megalapozó sztereotípiák biztosítják. („Mindenesetre úgy fogok tenni, mintha igaznak tartanám, hogy egy ország megismerhető a futballjáról. A klisék, a közhelyek valóban fölismerhetők.”²⁸¹) Az ekképp megteremtett nézőpontból a pályán folyó játék mindig a magyarral összevetett német viszonyok kicsinyítő tükröként válik olvashatóvá, többnyire a jól ismert nemzetkarakterológiai mintázatokat játékba hozva. („Megfigyelés: a németek csinálják a jót, dolgoznak rajta, tudják, hogy csak az van, amit elvégzel, megteszel, és ha megteszed, van. A magyarok várják a jót, hogy majd lesz valahogy, és az azután jó lesz. Az ég küldi, vagy éppenséggel a németek [NSZK].”²⁸²) Az *Utazás...* azért tartozik az oeuvre

²⁷⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Több és kevesebb is, mint szavak szavakról...” (*Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása*), *Élet és Irodalom*, 1992. június 5., 10, 10.

²⁸⁰ „Elképzelem a (talán nem is távoli) jövő művelődéstörténetét, mint fog dúskálni az anyagban, amelyet e regény kínál majd számára a huszadik század végének Magyarországaról.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Sok, de nem minden*, Jelenkor, 1992/3, 277–281, 278.

²⁸¹ ESTERHÁZY Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Bp., Magvető, 2006, 28.

²⁸² *Uo.*, 68.

kevésbé sikerült darabjai közé, mert ezek a „megfigyelések” nem ágyazódnak bele egy tágabb, gazdagabban kidolgozott kontextusba, és habár a korábbi idézetből egy, a közhelyeket érintő ironikus attitűd világlik ki, a klisék meggyőzőerejének regisztrálásán túl a befogadó számára nem nyílik nagy mozgástér. Mindez azzal is magyarázható, hogy „a szöveg és a történet kibomlását nem elsősorban az idegenséggel való találkozás vagy a nyelv végső soron tervezhetetlen eseményei alakítják [...] sokkal inkább a kéznél lévő saját korábbi szövegek”.²⁸³

A korábban közölt publicisztikai írásokat újrahasznosító *Utazás a tizenhatos mélyére* tehát nem, vagy csak kevésbé törekedett a közbeszédben élő, a szomszédos népek „jellegzetes” tulajdonságait kijelölő sztereotípiák felnyitására, de a *Hahn-Hahn...* esetében is kérdéses, hogy az unheimlich felforgató tapasztalata tetten érhető-e a szöveg retorikai gyakorlatában is, azaz a Bécs-Budapest viszonylatot feltáró regénynyelv működése összhangban van-e azzal, amit állít. Az elbeszélő a saját és az osztrák kultúra közti különbséget mindvégig a nyilvános viselkedés kódjainak (ruházat, gesztusok) és emblematikus színtereinek (kávéház)²⁸⁴ kontextusában értelmezi (mely némiképp hasonló funkciót tölt be, mint a futballpálya), ezzel olyan, a Bécs-Budapest viszony irodalmi reprezentációját alakító szövegek emlékét is előhívva, mint a Kosztolányi *Bécs, a verkliváros* című tárcája. (Habár ennek az írásnak a párja, a *Budapest, a kávéváros* még azt a kávéházi kultúrát ünnepli, melyet Esterházy főszereplője már csak Bécsnek tulajdonít, budapesti jelenlétét mítosznak nyilvánítja.) Míg a szintén kultúrmorfológiai klisékkel operáló Kosztolányi-szöveg a két város hasonlóságáról szóló közhelyet megcáfolva a közöttük meghúzódó ellentét deklarálásával indít („Nem ismerem két ellentétebb várost.”²⁸⁵), majd ezt az állítást bontja ki példák segítségével, addig az Esterházy-szöveg elbeszélője az „ez az ország meg az én országom régebben egy ország voltak” felismerés jegyében a látszólagos különbségek mögött felelhető rokonságra kíván fókuszálni. Forma, formátlanság és formalitás fogalmai azonban diskurzusában nem csúsznak egymásba, inkább egy felszín-mélység struktúrában rendeződnek el: „Annyira formátlan lett minden, hogy aránytalanul vágytunk a formára. Eszünkbe nem jutna különbséget tenni forma és formalitás közt. [...] És a formák kiürüléséről se tudunk semmit, elfelejtettük, kiment belőlünk ez az európai érzés [...]; nyakló nélkül hálásak vagyunk a bécsi kereskedők bornírt gépies mosolyáért, a rezervált udvariasságért, a puha semmitmondásért.” (103–104) Azt láthatjuk,

²⁸³ FODOR Péter, *Futball, metafikció és nyelvjáték Esterházy Péter írásművészetében* = F. P., *Térfélcseré: A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Bp., Kijárát, 2009, 145 – 157, 156.

²⁸⁴ „Végre megértettem, mi a kávéház. Budapesten hajdanában sok szép kávéház volt, egyetlenegy sem maradt, csak gyorspresszók és palizab a turistáknak, egyetlen élő sem [...]” (118)

²⁸⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bécs, a verkliváros* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, FAZEKAS Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 60–61, 60.

hogyan a sztereotípiákba kódolt látásmód(ok) az ellentétükbe fordulnak át (legyen szó akár az osztrák kultúrfőlényről, akár a magyar fensőbbiség-tudatról) de „az akaratlanul is továbbörökített horizontnak” ezáltal „nem alakul át, nem újul meg a szerkezete”.²⁸⁶ Azaz, a két kulturális közeg relációját továbbra is megkésetttség és haladás, eredetiség és másodlagosság, látvány és mögöttes értékvilág hierarchizált kategóriáinak segítségével láttatja a regény. (Kosztolányi szövegének jelentésviszonyai ennél jóval kevésbé rögzíthető módon alakulnak. Kevert modalitású mondatai a mű középpontjában álló kiazmusnak megfelelően – „A miénk egy kis nagyváros. Az övék egy nagy kisváros.”²⁸⁷ – úgy rendelik Bécshez az érzelmesség és a kedélyesség képzetét, Budapesthez pedig a városlakók simmeli²⁸⁸ antropológiáját idéző „szótlan közöny”-ét, hogy mindkét pozíció egyaránt értelmezhető értékvesztésként és értéktöbbletként.)

Az a paradox viszonyulás, melyet az „otthonosság unheimlich érzése” szókapcsolat hoz létre, a regényen belül Budapest megjelenítését jóval mélyrehatóbban határozza meg: „Extravagáns ismerete egy ismeretlen városnak: ez volt egyre kellemesebb. Ehhez képest Budapest: a nem ismerete az utolsó zugig ismert helynek: ez egyre kellemetlenebb.”²⁸⁹ (129) Amikor a Nyugati pályaudvaron várakozó utazó örömmel nyugtázza, hogy *itt még otthon van* – „Istenem, de jó, hogy beszélek magyarul és ismerem a várost, mint a tenyeremet” (206) – lelkesültségét azonnal ellenpontozza egy, szintén a helyszínhez kapcsolódó történet, mely ennek a biztonságérzetnek a törékeny voltára mutat rá. Eszerint főhősünk annak idején a „bécsi vonat” szintagma kétféle értelmezésének köszönhetően a Bécsből Bukarestbe tartó vonatra ültette fel sógornőjét a Bécsbe tartó helyett: az irány megfordítása (nyugat helyett kelet) különösen ironikussá teszi tévesztését. Az elbeszélő tehát először egy, a magyar szóláskincs részét képező, állandósult kifejezés segítségével (mely „nyelvi véglegességét” tekintve rokonságot mutathat a sztereotípiák-képzéssel²⁹⁰) mutatkozik be olyasvalakiként, aki magától értetődő módon ismeri Budapestet és a szólás forrását biztosító magyar nyelvet. Ennek a dolgok

²⁸⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása” – avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez?*, Tiszatáj, 2005/5, 64 – 81, 67.

²⁸⁷ KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 61.

²⁸⁸ Lásd: Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet* = G. S., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1973, 543–560.

²⁸⁹ Kosztolányi hasonlóképp fogalmaz Budapesthez való viszonyáról a *Berlini jegyzetek*ben, arra mutatva rá, hogy az útirajzokban megjelenő percepciós sematika működtetése, a városoknak való arcadás sikere valójában külsődleges nézőpontot igényel: „Roppant zavarba esnék például, ha Budapestről valami útirajzot kellene kanyarítanom ilyen címen: *Séta az Andrássy úton* vagy *Alkonyat a Halászbástyán*. [...] Mondanivalóm semmi, pedig Budapest maga az életem, s minden köve emlékeimtől vemhes. [...] Egy várost igazán csak az idegen, a külföldi láthat meg, aki nem ismeri, a pillanatnyi ihlet mély és bátor felületességével.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Berlini jegyzetek* = K. D., *Elsüllyedt Európa, i. m.*, 286 – 288, 286.

²⁹⁰ KULCSÁR SZABÓ, *A tudás..., i. m.*, 70.

kiismerhetőségét, az idekapcsolódó tudás természetességét (hiszen feltétele csak a beleszületés) sugalló kijelentésnek viszont azonnal az ellenében hat az anekdotában elhangzó, látszólag egyszerű kérdés nyugtalanító többjelentésűsége: „Ez a bécsi vonat?” (206) A történet kicsinyítő tükörként azt a regény egészére érvényes belátást hordozza, hogy akár a szülőváros pályaudvarán, úgy az anyanyelvben is el lehet tévedni.

A szöveg tehát a Budapestnek szentelt, *A láthatatlan városok* című fejezetben olyan megértésfolyamatokat is színre visz, melyekben a sajátnak hitt idegenségére derül fény. A fejezet azért válik a regény egyik legerősebb részletévé, mert – a sztereotip mintázatok megfordításán túllépve – képes felmutatni az otthon birtokolhatatlanságát. Az Utazó lakhelyének kiismerhetetlenségét jelzi már az is, hogy – a szöveg egyik legfontosabb pretextusául szolgáló Italo Calvino-regény címét kölcsön véve – kitér a látványként való olvasás totalizáló változata elől, azaz „láthatatlan” marad. A többes számú alak – „városok” – megőrzése egy új kontextusba helyezi azt a problémát, mely a Calvino-regényben a városok „valójának” megragadásával kapcsolatban merül fel. Marco Polo ugyanis bevallja a kánnak, hogy habár otthona nevét sosem említette beszámolóiban, mégis: „*Valahányszor* leírok egy várost, mondok valamit Velencéről.”²⁹¹ Elbeszélése nem garantálhatja a városok önazonosságának rögzítését, csak relációkban való megjelenítését, a nyelv különböző tereket és idősíkokat egymásra vetítő folyamatosságában. Míg Marco Polo ezernyi távoli helyről szóló történetei elválaszthatatlanul összeszővődnek a velencei emlékekkel, addig a *Hahn-Hahn...*-ban az egyetlen Budapest sokszorozódik meg – „van egy gonosz Budapest, van egy élvezkedő Budapest, egy hatalomvágyó, egy könnyed” (177) – mintegy kizárva egy olyan perspektíva létezését, melyből az teljességében ábrázolható lenne. Így a város léte látószögtől függő, imaginárius megalkothatóságának végtelen potenciáljában rejlik: „Budapest *formáját az adja meg, hogy milyen hangulatban van, aki nézi*. Gyere, gyere, bárki vagy is, csinálj egy Budapestet!” (159)

Nemcsak ennek a megnyilatkozásnak a dőlt betűvel szedett része származik a *Le città invisibili*ből, az egész fejezetet behálózzák a Calvino-idézetek, mint ahogy szerkezete is az olasz szöveg mintáját követi. Így a textus számozott alcímek tagolják, melyek a „város fogalmához más fogalmak jelentésstruktúráját”²⁹² kapcsolják („A városok és a szemek”, „A városok és a név”, „A városok és a vágy”), a címek és a szövegtöredékek közti összefüggés

²⁹¹ Italo CALVINO, Adolfo Bioy CASARES, *Láthatatlan városok; Morel találmánya*, Bp., Kozmosz könyvek, 1980, 48.

²⁹² MOLNÁR GÁBOR Tamás, *Az elbeszélő mint olvasó: A „perszifikált” öntükrözés alakzatai a Láthatatlan városokban*, *Literatura*, 1997/2, 178–197, 183.

mértéke azonban igencsak változó. „A rejtett városok. 4.” alatt csupán egy vastag fekete vonal szerepel, ezzel a tipográfiai megoldással erősítve meg a rejtettség képzetét, „A városok és a cserék 3.” pedig a Calvino-regény fülszövegét tartalmazza, így a cím a két szöveg viszonyára vonatkozó önreflexív alakzatnak tekinthető. Más esetekben viszont teljesen esetlegesnek bizonyul a címadás, az illuzórikus rendezettség tehát nem nyújt egy olyan értelmezési keretet a befogadás számára, mely az elbeszélés tárgyának – a városnak – az áttekinthetőségét garantálná.

Esterházy szövege nemcsak ezen a szinten vállalkozik a Calvino-mű újraírására, hanem a hipotipózis figurájának használata is hasonló mintázatokat követ. Molnár Gábor Tamás kifejti tanulmányában, hogy a *Le città invisibili*ben a „tulajdonnév paradigmájának érvénytelenítésével” miként számolódik fel a „monolit világszerűség”,²⁹³ melyet a leírás alakzata eredetileg biztosított. *A rejtett városok. 3.* című szövegrészben ezt olvashatjuk:

Budapest nincs, ellopták, eltűnt, nyoma veszett, elkoncsorgott, fölszívódott, mint egy vakbélműtét, elkujtorgott, akár egy hűtlen eb. A megbízást a sintérek felé kieszközöltük. Most az utcácskák helyén utcácskák vannak, a lendületes félkaréj körút helyén a körút, s a műemlékekben oly gazdag Vár hűlt helyén a műemlékekben oly gazdag Vár áll, s ugyanez igaz az emberekre is, e sorok írójára is, a Dunára is, és a Joliot-Curie térre is persze. (179)

A Budapest névvel jelzett tér önazonosságát tehát az Esterházy-szövegben is szakadások és cserék kezdik ki. E folyamat visszakövethetlenségét az elbeszélő aporetikus fogalmazásmódja is közvetíti, hiszen az „ugyanez igaz” kijelentés éppen azokra az állításokra mutat vissza deiktikusan, melyek az identikusság, az „ugyanez” bizonyosságát kérdőjelezi meg. Az azonosba beíródó különbségre irányítja rá a figyelmet a Joliot-Curie teret emlegető mondat Örkeny-allúziója is. Az *Örök nosztalgia* fiktív apróhirdetésében az elvagyódás cél- és kiindulópontjának egybeesése kelt ironikus hatást: az Esterházy-szöveg úgy bontja ki az egypercesben működő sajátságos logikát, hogy „e sorok írójára”, tehát a szerzői szubjektumra is kiterjeszti az elkülönböződés tapasztalatát. (A fentebbi idézet intertextuális kapcsolódásait vizsgálva az utólagosság távlatából arra is felfigyelhetünk, hogy *A szabadság nehéz mámorában* található, 1998-as keltezésű *Berlin, mon amour* című írásban a német fővárosra vonatkozólag ismétlődik meg első mondata, a Budapest-fejezet számos más részletével együtt. Abból, ahogy

²⁹³Uo., 182.

a két szöveg olvassa egymást, a városábrázolások jellegzetes frázisai [„műemlékekben oly gazdag”, „utcácska” stb.] egyszerre tűnnek univerzálisan felhasználhatónak és egyúttal alkalmatlannak egy adott hely unikalitásának megragadására. Berlin esetében egy konkrét történelmi szituáció, a két Németország újraegyesülése – és ezzel a régi Nyugat-Berlin eltűnése – viszont egy könnyebben dekódolható jelentéssel is feltölti a „Berlin nincs” állítást.)

A városok és a cserék. 4.-ben – mely a túlzás eszköze révén egyfajta görbe tükröt állít a Rákosi-korszak átnevezési lázának – a tulajdonnév egyedítő-megkülönböztető funkciója mintha teljesen felszámolódna:

Már a legöregebb emberek is alig emlékeznek azokra az időkre, amikor az Antikrisztus uralkodott itten (vesd össze: szakszervezeti bélyeg és úttörő – alias pionír – nyakkendő). Hogy érzékeltessem a helyzet fonákságát, ekkor Budapest volt Szolnok, Szolnok volt Lovasberény, Lovasberény volt Szeged (következésképp a Tisza a Duna, a Duna a Jenyiszej, a Jenyiszej a Tisza), Szeged volt Kőszeg és Kőszeg volt Budapest. Nagyon kellett figyelni. Aki például a Jenyiszejt Jeszenyinnek értette, az az életével játszott. (161)

A történetben, mely a hatalom és a nyelv kapcsolatáról szóló példázatként is olvasható, a tulajdonnevek rendszere is egy olyan hálózatként tárul fel, melyben minden egyes elem helye csak a többihez képest való különbségében jelölhető ki. A félreértés vétsége azonban arra figyelmeztet, hogy a hatalom ezeket a jelentésviszonyokat épp annyira tekinti elmozdíthatónak (kvázi az elkülönböződés ideáján alapuló nyelvfelfogást parodizálva), mint amennyire megrögzítésükre törekszik. Az az áthallás, összecsengés, ami a nyelvben munkáló véletlenszerűség révén az orosz folyó és a sztálinizmus idején betiltott költő neve között létesül, már nemkívánatosnak minősül, hiszen a szemiózis folyamatának irányíthatatlanságával szembesít.

A Calvino-mű továbbírásának stratégiájára tehát az jellemző, hogy az önreflexiós játék eredetileg meglehetősen absztrakt fogalmai – öntükröző vonatkozthatóságukat el nem veszítve – különféle történelmi kontexusokból származó jelentésekkel is feltöltődnek. Így a „név” mibenlétére vonatkozó kérdés a fejezeten végigvonuló ÁVH-s történetzál kapcsán merül fel: „Pedig mi egy név? Betűsorrend. Vagy nem?” (162) Fodor Péter foglalja össze azt a regény kronotopikus alakzataival kapcsolatban, hogy Budapest „különböző történelmi időkben származó jelekkel teleírt szöveggént tételeződik az utazó szólamában.”²⁹⁴ A várost textusként elbeszélő

²⁹⁴ FODOR, *A közvetítés kódjai, i.m.*, 55.

szövegműködés egyúttal színre is viszi a jelek egymásra rétegződésének folyamatát, amikor Calvino-pretextus, Zaira városának leírása szövődik bele: „*A leírásnak, hogy milyen ma Budapest, magába kéne foglalnia Budapest teljes múltját. De a város nem beszél múltjáról, magába zárja, mint tenyérvonalaait a kéz, felrajzolva az utcák hajlatába [...] minden vonalat át-meg átszelnek a még újabb karcolások, fűrésznyomok, vésetek, vonalkák.*” (148)

A város egységbe foglalhatatlan sokszínűsége a folyamatos perspektívaváltásban is tükröződik. Hol egy auktoriális jellegű elbeszélői hang szólal meg egy felülnézeti pozícióból („Nagy itt a folyó. Ezt látva az idegen azonnal otthon érzi magát.” [146]), hol az önéletrajziság beszédmódja uralja a narrációt, hol a bédekkerek hangvételét idézi meg a szöveg: „a pesti Broadway és a magyar Champs-Élysées”. (147) Az utóbbi mozzanat mintha annak a fikciónak a megképzésére szolgálna, mely szerint az Utazó „nyugati turistaként, idelátogatóként járja végig ezt a várost”. (163) A szerepjáték izgalma azonban hamar elillan, ahogy az elbeszélő fogalmaz, „új dimenziókkal nem gazdagítottam e terepemet” (163), hiszen a nyugati, illetve az „utolsó keletnémet” turista perspektívája csak a sztereotipikus elemekből összerakott Budapestre enged rálátást. Ez a mozzanat vezet át a város turisztikai imázsát alakító, további klisék számbavételéhez:

Engem újra meg újra meglep, mert váratlanul ér, ha arról a helyről, ahol életem telik, egyszerűen mint városról beszélnek – többnyire külföldiek. [...] Hídjaink csak úgy ívelnek, mint szebbnél szebb gondolat? Volnának titkos tippjeink éttermekre vonatkozóan, ismernénk egy kiskocsmát [...] És egyáltalán: az atmoszféra! [...] az arcok az utcán, melyekben a sajátunk fürdik és tükröződik, azért, hogy magunkról tudjunk meg olyat, amit *sehol* másutt. [...] Ilyen jól állnánk? (164)

A narrátor e helyütt úgy szól a „sehol másutt” meg nem szerzhető önismeretről, a saját arc saját világban való tükröződéséről, hogy közben érzékeljük: éppen hogy egy nem sajátnak tekintett beszédmódot imitál. Ami itt tehát valójában végbemegy, az a különféle szövegek kontaminációja, mely azt, amit az én mint mások által rávetített képet érzékel, a saját énképével ütközteti (vagy inkább egy, a fentiekhez hasonló szemléletes metaforák segítségével, könnyen és érzékletesen megragadható önkép hiányával). A kijelentéseket kérdésbe átfordító szöveg aztán nem ajánl fel új válaszokat, explicit módon nem állít semmit: ez a szövegrész leginkább csak annyit sugall, hogy az önmagunkról való tudás megszerzéséhez – még ha az negatív is –

rá vagyunk szorulva a másik nézőpontjára is. A gondolatmenetet lezáró utolsó meghatározás – „kicsiny, duplafenekű ékszerdoboz a Kárpátok ölén, az vagyunk” (165) – játékosan utal az idézett sorokban munkáló, többértelműséget szülő iróniára.

A regény tehát azt a belátást közvetíti, hogy a Budapesthez tartozás sem szavatul azonban semmilyen, a hely lényegiségére vonatkozó szilárd tudást, inkább olyan viszonyoknak tűnik, melynek eseményszerűsége nem rögzíthető. A definíciókísérleteket így a titok, a rejtély, a nem-tudás trópusai szövik át: „Minden városnak van titka. Budapest titka a csalárdsága.” (149)

A fejezet utolsó töredéke mintha az *Esti Kornél* „becsületes városról” szóló történetét idézné fel, de nem az őszinteség eme különös fellegvárára, hanem az elbeszélő otthonára emlékeztetve, ahol az esztétikum kedvéért legalább „színesen, kellemesen hazudnak”. A *Hahn-Hahn...*-ban található meghatározás azonban felfüggeszti minden definíció elengedhetetlen feltételét, az igaz és a valótlan közti különbségtételt: a város önazonossága épp önmagától való elkülönböződésében rejlik, léte – utal ezzel vissza a szöveg ismét önnön teljesítőképességére – a fikcionálás aktusaiban teljesebben ki. „Egy város az, amit képzelsz magáról. [...] Amit hazudik. Füllent, lódít. Amit ferdít, kohol és linkel. Egy város az a csillag, amelyet letagad az égről!” (179)

7. Archiválás és értékőrzés

Az utazás fogalma által konnotált változás képzetei – melyek a Bildungsromanban elsősorban az utazó személyiségének gazdagodásaként, tapasztalati horizontjának tágulásaként mutatkoznak meg – az Esterházy-műben is tetten érhetők, csak épp a szövegformáló stratégiák, az elbeszélés szerveződésének szintjén. Ahogy arról korábban már szó esett, Bécs és Budapest nevei ilyen, nem drasztikus, ám az elbeszélés nyelvi működésmódjában mégis érzékelhető váltás jelölőinek tekinthetők. A „bécsi fordulat” előtti bolyongás önéletrajzi olvasatát ellehetetleníti a kronotopikus egységet szétszalazó, alineáris elbeszélésmód, melyben a mimézis kódjai helyett inkább a szövegek, beszédmodok egymást alakító összjátéka érvényesül. Bécsben azonban eltűnik a régi Roberto, s a „bécsi fordulat” úgyis értendő, mint az utazói szubjektum önreflexív viszonyában beálló változás: a Duna szerelmesének a nyakán található izmokat megtapogatva „most arra kellett rádöbennie [...] hogy majd lehet másképp is, de *most* így vagy úgy van. Az idő, az érintette meg [...]”. (114) Sem a többféle lehetőséget felkínáló választó szerkezet, sem a mutató névmások deixisének explicit kitöltetlensége nem a szubjektum önazonosságát rögzítik, az „idő érintése” metafora szemantikai mezejébe utalható „most” szó azonban az egyszerűség tapasztalatát állítja szembe az én megsokszorozódásának korlátlan játékaival. Később, az *Utazó és Ráckeve* című szövegrészben az utazó egy olyan

mikroközegbe kerül, melyben az életet látszólag az események ciklikus ismétlődése szervezi: a horgászat, a Calvados-izogatás, a jól ismert történetek szertartásos újra- és újramondása itt „minden évben” ugyanúgy zajlik le. (189) Az időtlennek tűnő falusi idillt a narrátor azonban illúzióként leplezi le („önáltatás, nosztalgia, Szőke Laci keresi elveszett ifjúságát”, [196]), és innentől nem a hagyomány folytonosságát testesíti meg a kisváros, hanem a „buhera”, a Kádár-rendszerben megkonstruált élethazugságok allegóriájaként szolgál. Az utazó-ént végül mégis itt éri egy újabb, mondhatni epifánia-jellegű tapasztalat, melynek során az egyszerit és az egyedít kezdi el érzékelni a köznapiban és tipikusban: „Akkor ott, úgy a Kisházi-dűlő magasságában egyszerre csak megszületett benne az a kép, amelyért minden utazás van: *fölfogta Ráckevét*. Azt tehát, hogy száz meg száz ilyenféle település lehet a Duna mentén, de ez: ez. A történetek inventára véges, egyhangú, és mindenütt van egy Pesta Misi, de csak ez az egy zihálja öt óra hallgatás után, asztmásan, izgatottan, hogy: Ott!” (198) Az „izomköteg” motívuma („Ennyi volna? Egy asztma, egy izomköteg, egy lejtős partszakasz, törött ág?” [198]) visszautal a korábbi, bécsi epizódra, azt sugalmazva, hogy a hely felcserélhetetlen egyediségének megtapasztalása a saját lét egyszeriségének felismeréséhez vezet vissza. A mű viszont azzal is szembesít, hogy eme tapasztalat nyelvi rögzítése már problematikus: hiszen az elbeszélői nyelvhasználatban az „egyszeriség” kimondása („Megint az *egyszeriség* kérdésénél tartott.” [198]) azonnal az ismétlés alakzatával kapcsolódik össze.

Romániába érve az Utazó időhöz fűződő viszonya még archaikusabb mintázatokat követ, ahogy azt a karóra megsemmisülésének mozzanata szimbolizálja: „Erre reggel, véletlenül, finom roppanással, mint mikor cserebogárra, rátapostam az órára.” (219) Mérőeszköz híján innentől kezdve a közvetlen, érzékszervi percepció révén tájékozódik: „Újra van hajnal [...] van újra alkony, és este, azaz fáradtság. Jelekből igazodom, a testem jelzéseiből, a környezetemből, a természetéből.” (241) A természet ebben a szövegekörnyezetben megbízható, olvasható szféraként tűnik fel, az „újra van” szerkezet litániaszerű ismétlése egy kevésbé virtuális, a saját testhez való közvetlen viszonyt impikáló időtapasztalat visszatérését ünnepli. A romániai fejezetekkel kapcsolatban egyébként is megállapítható, hogy előtérbe kerül bennük az utazás testi, nem-jelentéses dimenziója, a fizikai benyomások által kiváltott idegenségérzet. Így például, habár a szöveg a kezdetektől fogva apellált a magyar elbeszélőpróza gasztroirodalmi tradícióira, a konyhaművészet nyelve eddig elsősorban a Duna menti táj szociológiai, gazdasági és politikai körülményeinek allegorikus megjelenítésére szolgált: „A régi konyha minden vacsorát utolsónak tekint, s van egy kis szociális felhangja (mellékíze)” (97–98); „cseppben a tenger, halászlében a Duna, ez is *megismerés*.” (190) A magyar határ átlépése után az ízelmények gyötrelmekbe fordulnak át, az ásványvíz hiányát, a „lónyál” okozta szenvedést felpanaszló elbeszélő szólamában a rossz koszt azonban úgy válik

a romániai nyomor jelölőjévé, hogy – akárcsak az időbeliséghez – elsősorban továbbra is a protagonista-narrátor testi jelenlétét feltételező, szenzuális tapasztalatok kötődnek hozzá.

Ezzel összefüggésben a korábban főként írott szöveget olvasó, kommentáló, válogató alany a „Szegénydunához” érve jobbra olyan történeteket, anekdotákat ad tovább, melyek a fikció szerint az élőbeszédben, neki címezve hangoznak el. Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztet arra, hogy Romániától „az elbeszélő [...] a beszéd hogyanjára figyel; a tónusra, a hanghordozásra, a modalításban rejtett világfelfogásra igyekszik *ráhallgatni*”.²⁹⁵ Az *útinapló* alcímet viselő 23. fejezet színhelye Erdély, ahol az utazót – a Mészöly-regény főhőséhez hasonlóan – nem annyira a turisztikai nevezetességek felkeresése, mint inkább az itt élőkhez való odafordulás motiválja. Az auditív percepció kifinomodása, a jól hallgatás képessége továbbá – ahogy az alábbi idézet állathasonlata is sugallja – nemcsak egy megértési, de egy védekezési stratégia részét is képezi, hiszen az idegenség ebben a kontextusban a szubjektumot fenyegető erőként tűnik fel: „Érezte, idegen helyen van, idegen törvények közt, és örült, hogy élt. Semmi drámai nem történt, csak halkabban beszélt, s mint az állat, éjjel-nappal figyelt, hegyezte a fülét, előjött minden ijedelme [...] amit mégiscsak megörökölt a rendszertől, ő, a szocialista embertípus.” (225) A ráhallgatással az elhalkulás is együtt jár, és megnő a csend szerepe az elbeszélte történetekben. Már a regény elején felelevenített „sváb anekdotában” is úgy beszélget Heidegger az Úristennel, hogy mindvégig hallgat, s ezzel kerül valamiféle erkölcsi-intellektuális fölénybe. Azaz, mintha – az Esterházy-életműben nem először – a „kései irodalmi modernség »csend«- és »hallgatás-mitológiái«” törnének itt felszínre,²⁹⁶ mely aztán Kelet-Európa szomorú „másságának” ábrázolásában is visszaköszön: „Majd látni fogom, hogy ez a másság nem *ilyen*. Egyszerűbb. Szótalánabb, szó nélküli.” (207) A szöveg azonban több helyen képes a csendet épp lehetséges jelentéseinek sokféleségében felmutatni. Így a Trianonhoz kapcsolódó legendák egyik visszatérő motívumát egy nyilvánvaló paradoxonba fordítja át az a szövegrész, mely a Bernoulli-fivérek matematikai vetélkedését a huszadik századi területpolitikai konfliktusokkal montírozza össze:

„Ezt később az I. világháborút lezáró szemét francia békéknél használták föl a határok megállapításakor, akkor még tréfásan (ó, a francia szellem!) emlegetve a szögesdrótot, illetve Vyx egyszer a vasfüggöny kifejezést is használta (*rideau de fer*), nagy sikert

²⁹⁵ KULCSÁR SZABÓ, *Esterházy...*, i.m., 226.

²⁹⁶ *Uo.*, 78.

aratva, nem tudván, hogy a jövőről beszél. Hallgatni csak Apponyi gróf hallgatott, négy nyelven, hibátlan kiejtéssel.” (213)

A gróf ábrázolásában itt persze a magyar tárgyalások kudarcra sejlík elő, az, hogy szavai annak idején nem találtak *meghallgatásra*, de a „hibátlan kiejtéssel” való hallgatás paradox mozzanata több irányt is kijelölhet az értelmezés számára. Az Apponyi alakjához fűződő anekdotákban mindig hangsúlyozott bravúros teljesítmény a szövegben banalitásba fordul át, ezzel mutatva rá az idevonatkozó történetek admiratív nyelvhasználatában jelenlévő, kompenzatorikus túlzásra. Másrészt viszont az is felvetődhet itt, hogy a hallgatás sem nyelvfüggetlen: a poliglott valódi tehetsége talán éppen abban áll, hogy ráérez a nem-beszélés különféle akcentusaira is.

A Tüske/Visky-családnál töltött vendégség elbeszélésében a hallgatás mozzanata a vallás kontextusába szövődik bele, ám itt sem az egyneműsítő interpretációt kiszolgálva: „»Csendességet tartottam«, mondja reggel a nagymama. Este együtt zsoltárokat énekelnek, a testvérek meg a feleségeik, fiatal nők, fiatal férfiak. Velük hallgatok.” (218) A némaság nem a beszéd hiányaként, hanem produktív tevékenységként jelölődik ki a nagymama szólamában, a különbségtétel azonban a megnevezés aktusa, a továbbképzett forma használata révén lehetséges. Míg a „velük” határozó közös cselekvést feltételez, a hozzá kapcsolt igével ez az egyértelműség szétfoszlik: a szó visszautalhat a csendre, mint a hittel teli lét olyan viselkedésformájára, melyet az elbeszélő is átvesz, a zsoltáréneklős szcénára vonatkoztatva azonban már a vallásossághoz fűződő ambivalens viszonyát tükrözi.

Amint azt a fejezetcímek is jelzik („Az igazság folytatásának folytatása”), ha ironikus, relativizáló kontextusba helyezve is, de a „Gazdagdunát” elhagyva a regényben hangsúlyosabbá válik az igazság, az autenticitás, a jelenlét kategóriáinak számbavétele, mint ahogy a narráció is jobban igazodik a történetelvűség elvárásaihoz. Azok az eltérések, melyek az én-reprezentáció, az elbeszélésmód, valamint a nyelvhasználat szintjén megmutatkoznak – és teljességgel nem is rendezhetők a fokozatos, előrehaladó változás narratívájába – a *Hahn-Hahn...* legtöbb értelmezőjét arra vezették, hogy a könyvvel kapcsolatban egy olyan kettőségről beszéljen, melyet a könyvről írott kritikájában Szegedy Maszák Mihály a posztmodern és az „értékőrző”²⁹⁷ művészet látásmódjának összeütközéseként nevezett meg. A regény úgy vet számot a lehetséges (ön)értelmezői magatartások előzetes meghatározottságával, hogy nem törekszik a hagyományban felépülő értékkonstrukciók teljesen viszonylagossá tételére. A saját múlt teréből való kiszakíthatatlanság allegóriájaként olvasható az Utazó története, aki, habár

²⁹⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *i.m.*, 281.

hirdetésében „időjáték-térjátékot”, s a „végtelen bérlését” ígéri, „[v]alójában kizárólag Duna-utazó volt [...] már ismerték, itt a magyar, súgtak össze.” (37) A Duna-régió közös szellemi-kulturális örökségét nem előre adottként tételezi a szöveg, hanem a benne élők interpretációs erőfeszítéseitől függőnek: „Viszont látva, de legalábbis föltételezve, hogy van valami, ami Ulmot Béccsel és azt Belgráddal összeköti, és ha nem szeretné azt mondani, hogy ez a valami a Duna, e metafizikai locsi-pocsi, imaginárius folyam, akkor odajutna, hogy ő az, ő, aki összeköti Ulmot Belgráddal, ő, az utazó.” (67) A folytatás azonban a József Attila-intertextus hangsúlyos beléptetésével megint csak az értelmezői szituáció hagyományban való rögzítettségére figyelmeztet: „De a hajót meg a Duna viszi, a Dunát meg a leélt életek *súlya* [...] Ezért van, hogy a Duna előbbre való, mint ő. És ezért van az, hogy a rakodópart alsó kövén ül, és nézi, hogy úszik el a dinnyehéj, már akinek ez mond valamit.” (67)

A dolgozatban igyekeztem rávilágítani arra, hogy a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* egy markánsan kirajzolódó világirodalmi tendenciába illeszkedik: az 1970-80-as évek posztmodern prózapoétikát működtető angol, német vagy éppen olasz nyelvű utazási regényeivel állítható párhuzamba. Esterházy műve egyfajta meta-utazásszöveggé az irodalmi útirajz műfaji kódjait, az utazás fogalmának szimbolikus értelemlehetőségeit gyűjti egybe. Az utazás, írás és olvasás folyamatait egymásra vonatkozó metafiktív utalásrendszer viszont egy olyan elbeszélésmóddal társul, melyben az utazó által bebarangolt térség ábrázolási hagyományaira is hangsúly kerül. A *Hahn-Hahn...* egyúttal tehát a Közép-Európa-diskurzus jellegzetes toposzainak és mintázatainak archívumaként szolgál: folytonosan rámutat mentalitástörténeti beágyazottságukra, az érvényességükért szavatoló esztétikai-ideológiai kontextusokra. A térség földrajzi arculatát meghatározó Duna lokalizálhatatlan, hol itt, hol ott felbukkanó forrása a mű egyik legfontosabb öntükröző metaforája. Ahogy azt a kikutathatatlan forrás trópusa sugallja, a szöveg lebontja a szilárd önazonosságtudatot megalapozó, rögzített eredetet képzetét, de – hiszen a főhős is „kizárólag Duna-utazó” marad – nem kérdőjelezi meg az újraértelmezésre váró történelmi-kulturális örökség identitásalakító erejét. A regionális hovatartozás kérdése új árnyalatokat nyer a „Szegény-Duná”-ról szóló regényfejezetekben, ahol a Nyugat-Kelet dichotómia viszonylagossága abban nyilvánul meg, ahogy a megrettent Utazó hirtelen egy „finnyás nyugati” pozíciójában találja magát. (217) A romániai területek ábrázolását elsősorban Esterházynál sem a korábbi útirajzokból ismerős Erdély-narratívák szervezik, hanem a „heves szegénység” közvetlen, testi tünetekkel járó érzékelése. Akárcsak a *Pontos történetek útközben*, Esterházy könyve is azt példázza, hogy miként függhet össze az utazás a részvétellel: habár csak ideiglenesen és korlátozott módon, de – figyelmes jelenléte révén – az Utazó közösséget vállal a peremre szorult másikkal. A szövegnek elsősorban éppen az utazástapasztalat jelenlét-jellegére, eseményszerűségére, a jövőre irányuló „izgalom”

„valóság”-ára fókuszáló rétege az, amely a termékeny továbbgondolás kiindulópontjává válhat. Ezt a felvetést erősítheti meg az olyan kortárs művek olvasása, mint amilyen Térey János *Protokollja*.

V. A Kelet idegensége (Krasznahorkai László kínai útirajzai)

1. Bevezetés

„A kortárs olvasó nézőpontjából az »igazi« utazás-elbeszélés *mások* felfedezéséről szól, legyenek azok valamilyen távoli föld őslakói vagy egy nem európai civilizáció képviselői – arabok, hinduk, kínaiak stb. Egy Franciaországba tett utazás nem eredményezhetne egy utazási narratívát.” – fogalmaz igen sarkosan Tzvetan Todorov²⁹⁸ gyakran idézett, utazási irodalomról szóló esszéjében. Elég csak W. G. Sebald művére, *A Szaturnusz gyűrűire* utalnunk ahhoz (mely ugyanabban az esztendőben jelent meg, mint a Todorov-szöveg angol fordítása), hogy megcáfoljuk állítását, vagy legalábbis árnyaljuk a benne foglaltakat. A zarándoklat és az angol romantika „walking tour”-jának hagyományait egyaránt felelevenítő kelet-angliai gyalogtúra elbeszélése éppen azáltal volt képes az utazási irodalommal kapcsolatos elvárások megújítására, mert a megszokottban, az elfeledettben, az érdektelenben fedezte fel a másság megtapasztalásának lehetőségeit. Mégis, akár a sokak által az utazási irodalom aranykorszakának tekintett 1920-as, ’30-as éveket, akár annak az ’70-es, ’80-as években bekövetkező (és tulajdonképpen jelenünkig tartó) reneszánszát vesszük figyelembe, arra a következtetésre juthatunk, hogy a legnagyobb hatástörténettel bíró alkotások többnyire valóban nem-európai (és ezáltal egy, az európai/észak-amerikai perspektívából az ismeretlen, a másik markerével ellátott) tájakhoz kötődnek. Gondolhatunk itt például Robert Byron Afganisztánjára, Bruce Chatwin Patagóniájára, Barthes Japánjára vagy Lévi-Strauss szomorú trópusaira. Olyan szövegekben azonban, melyek az utazó Európán kívüli barangolását követik nyomon, a magyar irodalom nem bővelkedik – akkor sem, ha kiterjesztjük a vizsgálat fókuszát az 1945 előtti időszakra. Az, hogy a gyarmatosításkor élen járó nemzetek irodalmával szemben kevés olyan magyar nyelvű alkotás akad, melyek a kuriózumok felmutatásán túllépő összetettséggel számolnak be a világ vallási, kulturális és geográfiai tekintetben egyaránt távol eső szegleteiről, legfőképp persze politikai-történelmi, illetve gazdaságföldrajzi okokra vezethető vissza. A huszadik század első felének magyar nyelvű útirajzai többnyire könnyebben megközelíthető európai nagyvárosokba, jól ismert nyaralóhelyekre kalauzoltak el. Az elérhető egzotikum maximumát Amerika (lásd Tamási *Bajszerző nagyvilágát*), a közkedvelt

²⁹⁸ Tzvetan TODOROV, *The Journey and its Narratives* = T. T., *The Morals of History*, ford. Alyson WATERS, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1995, 60 – 70, 68. [„the true travel narrative, from the point of view of the contemporary reader, recounts the discovery of *others*, either the savages of faraway lands, or the representatives of non-European civilisations – Arab, Hindu, Chinese, and so on. A journey in France would not result in a »travel narrative.«.” – saját ford.]

üdülőhelynek számító Egyiptom (melyről Szabó Lőrinc publicisztikáiban és Márai *Istenek nyomában* című művében olvashatunk), az északon fekvő Finnország, Kodolányi János útleírásainak – *Suomi, a csend országa* és a *Suomi titka* – tárgya, illetve a kontinens határán fekvő Szovjet-Oroszország jelölte ki, melyről Illyés és Nagy Lajos beszámolóiban lehetett olvasni. Később Mészöly és Esterházy idevágó szövegeiben is – ahogy láthattuk – Kelet-Közép-Európa marad a figyelem középpontjában, de a külső körülmények átrendeződése, azaz a rendszerváltás, az utazás demokratizálódása sem indított be olyan folyamatokat, melyek egy nem regionális érdekeltségű, a kulturális idegenség radikálisabb tapasztalataira fogékony magyar nyelvű utazási irodalmi tendenciát eredményeztek volna.²⁹⁹ Mindenképpen a kivételek közé tartozik azonban Krasznahorkai László életműve, melyben a kilencvenes évek eleje óta folyamatosan jelen van mind az utazás elbeszélhetőségének, mind a kulturálisan idegen világok nyelvi megjeleníthetőségének problematikája: művei nemcsak komoly tájékozottságról, de az idegen meg (nem) értésével összekapcsolt önmegértés igényéről tesznek tanúságot, mikor annak a cseppet sem egynemű földrajzi és szellemi régióknak a feltérképezésére tesznek kísérletet, melyet egy leegyszerűsítő metaforával Keletként szoktunk megnevezni.

A távol-keleti helyszíneket felvonultató Krasznahorkai-írások közül számosat elő lehetne sorolni: az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* Japánban játszódik, mint ahogy a *Seibo járt odalent* kötet számos elbeszélése is, a *Megy a világ* darabjaiban pedig helyszíneként felbukkan India, Perzsia és Sanghai. Ezekben a szövegekben erőteljesen kidomborodik a tér jelentéslétesítő funkciója, azaz az elbeszéltek értelmezési keretét nagymértékben a cselekmény földrajzi-építészeti környezete által megidézett kulturális jelentések jelölik ki. A történetmondáshoz képest többnyire megnő az adott színhelyre fókuszáló elbeszélői önreflexió szerepe, melynek tárgya például az, hogy miként lehet hozzáférni Kyoto rögzíthetlenségében, megragadhatatlanságában rejlő sajátosságához („Kyoto a Hivatkozások Végtelen Városa, ahol semmi nem azonos önmagával”³⁰⁰). Másrészt azonban ezekben a reflexiókban egy olyan olvasásmód körvonalazódik, mely nem egy rész-egész viszonyra, hanem strukturális azonosságra koncentrálnak, logikát követve valamilyen egyetemes példaérték közvetítőjeként tekint az egyébként igen érzékletesen és részletgazdagon ábrázolt tájakra, urbanisztikai terekre: így válhat például az ősi Benáresz a *Csepp vízben a világ*

²⁹⁹ Azaz, a disszertáció bevezető fejezetében említett kortárs magyar utazásszövegek tetemes része kelet-közép-európai irányultságú: ilyen Kukorelly Endrétől a *Szovjetónió* és *A rom*, Kubyszin Viktor *Oroszrulettje*, Kiss Noémi *Rongyos ékszerdoboz: Utazások Keleten* vagy Polcz Alaine *Két utazás Erdélyben* című műve is. Háy János *Ország, város, fiú, lány* című 2016-os tárcagyűjteményének helyszínei döntően szintén európai városok/országok, és azon belül is főként a mi tágabb értelemben vett régiókhöz tartoznak.

³⁰⁰ KRASZNAHORKAI László, *Kamovadás* = K. L., *Seibo járt odalent*, Bp., Magvető, 2008, 6–19, 12.

mint olyan metaforájává. ([K]ifelé?! Varanasiból ki?!, De hát a lófaszt!, hisz Varanasi, az a világ!”³⁰¹)

Az életműnek mindezen túl van egy olyan rétege is, melynek befogadását egészen konkrétan az irodalmi útirajz műfaji kódjai irányítják. Ezekben az autobiografikus olvasásmódot (is) felkínáló szövegekben az önmagát magyar íróként prezentáló elbeszélő egy-egy Kínába tett utazásáról számol be. Az utazói szerepkör egyébként nagyban meghatározza a szerző irodalmi-kulturális nyilvánosságban megjelenő personáját is: Krasznahorkai, akinek angol nyelvű honlapján, illetve a Digitális Irodalmi Akadémia felületén szereplő életrajzában egymást alatt sorakoznak a megjelent művek és világ különböző tájain megtett utazások, aki az interjúkban gyakran és szívesen mesél az idegen tájakon szerzett benyomásairól, akiről azt is tudjuk, hogy több külföldi tárgyú szövegét megbízásból készítette el, tulajdonképpen az olyan, publikus énjüket „irodalmi utazóként” megkonstruáló írók közé tartozik, mint Bruce Chatwin, Christoph Ransmayr vagy V. S. Naipaul. (Valószínűleg az is hozzájárult Krasznahorkai nemzetközi könyvpiacra aratott sikeréhez, hogy szerzői imázsa jól illeszkedik ehhez az angolszász irodalmi kultúrában jól ismert, nagy hagyományokkal rendelkező írói szerephez.) A Kína-szövegek sorát az 1992-es *Az urgai fogoly* nyitotta meg, melyet 2004-ben a *Rombolás és bánat az Ég alatt* követett, a két mű között azonban született egy kínai kalandokról beszámoló riportázs is, a *Csak a csillagos ég*, mely bár kötetben még soha nem jelent meg, kifejezetten izgalmas belátásokat tartogat a Krasznahorkai utazásszövegeire irányuló vizsgálódások számára.

Dolgozatomban ezzel a három Krasznahorkai-művel foglalkozom tüzetesebben: többek között azt tárom fel, hogy miként pozicionálják magukat az utazási irodalom kontextusában, milyen tapasztalatként mutatják fel az utazást, és hogyan építik fel, illetve értelmezik annak a kultúrának az idegenségét, melynek neve a köznyelvben is az érthetetlen, a rejtélyes, a felfoghatatlan metaforájaként³⁰² funkcionál. Előljáróban érdemes még egyszer kiemelni azt a hatástörténeti körülményt, hogy (szemben pl. Béccsel, Párizssal, az Újvilággal stb.) Kína irodalmi ábrázolásának nincs olyan számottevő magyar nyelvű hagyománya, mellyel ezek a művek dialógust kezdeményezhetnek. Még akkor sem, ha a tudományos orientalizmus egyébként komoly múlttal bír hazánkban – elég csak Kőrösi Csoma Sándorra és Vámbéry Árminra gondolnunk, akik nyelvészeti-filológiai teljesítményük mellett sokat tettek a „keleti

³⁰¹ KRASZNAHORKAI László, *Csepp víz = K. L., Megy a világ*, Bp., Magvető, 2013, 178 – 204, 204.

³⁰² Lásd az „ez nekem kínaiul van” idiómát, mely a magyarokon kívül még számos európai nyelvben megtalálható, és minden bizonnyal arra a radikális eltérésre utal, mellyel a nyelvi különbségek megszokott fokozataihoz képest a tonális nyelv, illetve az ideogrammatikus írásrendszer szembesít bennünket.

rokonság” eszméjének a közgondolkodásban való meggyökereztetéséért (habár itt elsősorban Közép-Ázsiáról van szó), ráadásul Vámbérynak az útirajzai sem érdektelenek. Később a Nyugat alkotói közül – nem függetlenül a szecesszió „japánizmusától” – többen is nagy érdeklődéssel fordultak a távol-keleti művészetek felé. Közülük elsősorban a hindu és kínai bölcsélet, illetve mitológia iránt érdeklődő Szabó Lőrinc és a kínai és japán versekből műfordításkötetet kiadó Kosztolányi esete köztudomású. A *Kínai és japán versek* előszavában (*Káté a kínai költészet barátjainak*) Kosztolányi a kínai kultúra rövid bemutatására is kísérletet tesz, olyan, a nyugati szemlélő számára különösnek tűnő részletekre kitérve, mint a holtak tisztelete, a vallás és a hétköznapi élet eggyé válása, és a költészet kitüntetettsége a többi irodalmi műnemhez képest. Az előszó legizgalmasabb része azonban a kínai költészetéről szóló eszmefuttatás, melyben Kosztolányi egy, a saját esztétikai látásmódjához igencsak közel álló költészetmodellt vázol fel. Eszerint a kínaiak lírafelfogása azáltal haladja meg az európaiakét, hogy nem a témát állítja a középpontba, hanem „a teljes formát emelte teljes tartalommal”, azaz nem az érzelmek „természetes” kifejeződéseként, hanem nyelvi műalkotásként tekint a versre. A Kosztolányi-szöveg végkicsengése az, hogy a történelem folyamán csak két európai nemzet költészete jutott el a kínaiak versművészetéhez hasonló szintre: az „éppoly szertartásos, udvarias, formatisztelő, világosfejű, érzéki és érzékletes” franciáké és a *tekhné* eszményéhez igazodó görögöké. Azokban a Krasznahorkai-művekben, melyek a távol-keleti országba kalauzolják el az olvasót, már nincs nyoma az ilyen típusú párhuzamoknak. Krasznahorkai írásaiban az egyneműnek tételezett napnyugati kultúra és az ősi kínai műveltség világa teljesen elkülönül egymástól – találkozásuk csak romlást hozhat.³⁰³

³⁰³KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káté a kínai költészet barátjainak* = *Kínai és japán költők*, ford. Uő. Web: <http://mek.oszk.hu/06600/06689/06689.htm#175> [Letöltés ideje: 2017. december 28.]

2. Melankólia és tanúságtétel (*Az urgai fogoly*)

2. 1. A melankólia diskurzusa

Az első Kína-regény számos értelmezője regisztrálta, hogy *Az urgai fogollyal* valamiféle változás állt be a Krasznahorkai-próza alakulástörténetében, mely nem merül ki abban, hogy a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliájának* közép/kelet-európaiként beazonosítható terepuma után teljesen más térviszonyok jellemzik a fikció világát. Az utazásnarratíva előtérbe kerülése olyan prózapoétikai átrendeződésekkel járt együtt, melyeket kimutatva Szirák Péter joggal írhatott az „életmű »urgai fordulatáról«”.³⁰⁴ Megállapítása szerint a legszámottevőbb különbség a korábbi regényekhez és elbeszélésekhez képest minden bizonnyal abban áll, hogy a fiktív világ felé rendelt auktoriális elbeszélő szerepeltetése helyett ezt a szöveget egyes szám első személyű narráció működteti: „nem annyira a gondolati újdonsága számottevő, mint inkább az a benne lévő perspektívaváltás, ami úgy tartja továbbra is középpontban a *megfigyelőt*, hogy annak tekintete immár maga felé fordul.”³⁰⁵ Már *Az urgai fogoly* recepciójában is megjelentek azok a vélemények, melyek később a *Rombolás...-t* (illetve az elbeszélésköteteket) ért bírálatok alapját képezték: eszerint Krasznahorkai utazásszövegeiben az (ön)értelmezői mozgástér beszűküléséhez vezet az elbeszélő civilizációellenes kirohanásainak kinyilatkoztatásszerű retorikája, a távoli kultúra idegenségét egyneműsítő-megrögzítő gesztusai. Az újraolvasás során éppen ezért kitüntetett figyelmet szentelek ennek a problémakörnek.

A lazán összefüggő fejezetekből összeálló regény egy 1990-ben megtett utazás történetét beszéli el, mely Pekingbe vezet Mongólián keresztül, el egészen Dél-Kínáig, s aztán ismét vissza a mongóliai Urga kísérteties városába. A protagonista-narrátor körülbelül egy év távlatából tekint vissza a kínai eseményekre, miközben – ahogy az néhány, a megírás körülményeire tett utalásból kiderül – a „papírra vetés folyamatos jelen idejé”-t beárnyékolja egy újonnan kitörő háború fenyegetése (itt esetleg a délszláv eseményekre asszociálhatunk). Arról, hogy miért tett meg több ezer kilométert Ázsia szívéig, annyi tudunk meg, hogy olyan kérdések vezették ide, melyek nem nyelviesíthetőek: Kína egyszerre szimbóluma és közege annak a másképp hozzáférhetetlen tudásnak, melynek ígérete nem hagyja nyugodni. „Már ekkor, az erkélyen ácsorogva, és nem bírván elmozdulni onnan, tisztán állt előttem, hogy hiába

³⁰⁴ SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincsen: Krasznahorkai László prózájáról = Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. KERESZTURY Tibor, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 128 – 137, 129.

³⁰⁵ *Uo.*, 134.

érzem magam elsöpörve általuk, nem tudom, és nem is fogom tudni megnevezni, mik is tehát ezek a *nagyonmély* kérdések pontosan” (36–37),³⁰⁶ idézi fel (nem iróniamentesen) a protagonista-narrátor az első pekingi éjszakát, amikor is a csillagos ég alatt szembesül saját motivációinak megnevezhetetlenségével. Már itt is előrebocsátható tehát, hogy *Az urgai fogoly* a későmodern prózaparadigmához, annak nyelvfelfogásához számos ponton kapcsolódó, metafizikai utazásfogalommal (is) operáló szöveg. A főszereplő nyomatékosan hangsúlyozza, hogy az úton levés általa gyakorolt változata nem szórakoztató vagy rekreatív funkciójú, de kulturális, sőt, vallási turizmusként sem ragadható meg, sokkal inkább egyszerűen „kutatás”-nak tekinthető. Ez az irányultság magyarázhatja, hogy miért nem lelhető fel a könyvben az utazási irodalom néhány tipikus műfaji kódja. Így például az utazó látószögén szinte teljességében kívül esnek a politikai nyitás küszöbén álló ország aktuális közéleti-társadalmi-gazdasági viszonyai, továbbá alig jelennek meg a könyvben a helyi kultúra reprezentánsaiként funkcionáló szereplők, mint ahogy velük folytatott, a hétköznapjaik világába bevezető dialógusra sem találunk sok példát a könyvben. Ezzel szemben mitológiai és irodalmi reminiscenciák sora járul hozzá ahhoz, hogy a Kína „szívéig futás” katabánszisz-jellegű tapasztalatként nyerjen kontúrokat. Szó sincs természetesen ezotériáról vagy episztemológiai naivitásról: a regény által felkínált értelmezésmód sokkal inkább a remélt tudás elérhetetlenségéről, a saját kultúra által kijelölt percepciós korlátok leküzdhetetlenségéről szól. Erre a következtetésre jut a mű két, eddigi legalaposabb értelmezője – Zsadányi Edit, illetve Bónus Tibor – is: az ő belátásaik kiindulópontját képezik mindannak, amelyről a dolgozatban *Az urgai fogoly* kapcsán szó esik.

Azt, hogy a vállalkozásba már eredendően bele van kódolva lehetetlensége, az elbeszélő a szöveg elején leszögezi, és ehhez egy olyan fogalmat kapcsol, mely az életmű korábbi darabjaiban is kiemelt jelentőséggel bír (gondoljunk csak az 1989-es regény címére): a melankóliát.

[...] itt van az ideje annak is, hogy az elbeszélés beindítása keltette szomorúságról most már minden további nélkül eláruljam: ez arra az üres, és épp üressége folytán veszedelmes melankóliára vezet vissza, mely már az utazás közepén elfogott, s amelyhez nekem is vissza kell vezetnem magányos, fáradt, érzékeny olvasómat, ha azt akarom, hogy értse: e melankólia azonos magával a történettel. (8)

³⁰⁶ *Az urgai fogoly*ből származó idézetek oldalszámát a főszövegben közlöm. Az idézetek forrása az alábbi kiadás: KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Bp., Magvető, 2004.

A „melankólia” olyan, a filozófia- és kultúrtörténet több évezredén átívelő fogalom, melynek, ahogy Földényi F. László összegzi, „nem létezik egyértelmű, szabatos meghatározása. [...] története a fogalmak pontosításának soha le nem zárható története is.”³⁰⁷ Eme feszültségekkel terhes definíciós játék különféle szemantikai komponensei – kívülállás, gyász, az élet és halál viszonylagosságának tudata, töredezettség-élmény, Isten-hiány, rezignáltság, passzivitás, zsenialitás, s valamiféle, a szenvedésben lelt élvezet – történetileg változó konstellációkba rendeződnek, ám a fogalom hosszú múltját tekintve lényegileg meglepően stabilnak bizonyulnak.³⁰⁸ A Krasznahorkai-mű természetesen annak a paradigmának a részese, mely már nem (vagy nemcsak) orvosilag kúrálható lelki bajként kezeli a melankóliát, hanem egy, akár „költői” minőséggel is bíró, diffúz hangulatként.³⁰⁹ A 18. század végén a terminus ugyanis átkerül az esztétika nyelvhasználatába, egy olyan, fokozott önreflexiót feltételező beállítódás megnevezéseként, melynek során az esztétikai szubjektum saját lét- és világtapasztalatának, de egyúttal tehetetlenségének is tudatára ébred.³¹⁰ Krasznahorkai utazójának önábrázolásában fellelhetőek az „édesbús” romantikus melankólia jegyei (lásd például a *Pecsét van a kapukon* című fejezet Kosztolányi-reminiszenciáját: „arcomon ennek a kábulatnak a lázrózsáival az égi szakács tervein töprengtem, aki ezt a kábulatot boldogságból és szomorúságból kikeverte bennem” [82]). de szorosan kapcsolódik ahhoz a kontextushoz is, melyet már Walter Benjamin és Freud neve fémjelez. „A gyászban a világ vált szegénnyé és üressé, a melankóliában maga az én.”³¹¹ – írja Freud a *Gyász és melankóliában*, amellet érvelve, hogy melankolikus valaminek a veszteségét gyászolja, anélkül, hogy pontosan tudná, mit veszített el. Földényi László ekképp fejt ki a freudi elképzelés kulcsfogalmának jelentőségét: „a veszteség lényege nem az, hogy *én elveszíték valamit*, hanem az, hogy valami, ami egyszerre része a világnak, de az én tulajdonom is, megváltoztatja a létezők együttesében elfoglalt helyét, és ilyen módon nem csupán az ő helyzete módosul, hanem az én létezésem is.”³¹² Jonathan Flatley a veszteségérzet kitüntettségére hivatkozik akkor, amikor a melankóliát egyenesen a modernitás³¹³ irodalmi és bölcséleti szövegekben egyaránt kirajzolódó alaptapasztalatának allegóriájaként azonosítja.

³⁰⁷ FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Bp., Akadémiai, 1992, 9.

³⁰⁸ Eckart GOEBEL, *Schwermut / Melancholie = Aesthetische Grundbegriffe*, szerk. Karlheinz BARCK, Martin FONTIUS, Friedrich WOLFZETTEL, Burkhard STEINWACHS, V, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2003, 446 – 486, 447.

³⁰⁹ Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979, 218.

³¹⁰ Ludger HEIDRINK, idézi GOEBEL, *i.m.*, 471.

³¹¹ Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI GÁBOR = *Gyász és melankólia és más elméleti írások*, Bp., Animula, 83 – 95, 85.

³¹² FÖLDÉNYI, *i.m.*, 252.

³¹³ Jonathan FLATLEY, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2008, 2.

Ahogy arra a későbbiekben részletesebben kitérek, *Az urgai fogoly*ban működtetett gyász- és panaszretorika számos ponton érintkezik ezzel a megközelítésmóddal. Fontos még előljáróban megemlítenünk, hogy a zene és a történetmondás mellett az antikvitástól kezdve az utazás számított a mélabú klasszikus gyógymódjának, ám már Seneca is figyelmeztetett arra, hogy a melankolikus voltaképpen önmaga elől menekül – azaz, az utazási vágy a melankólia paradox logikájának³¹⁴ megfelelően egyidejűleg szolgál gyógyírként a lelki bajra és gerjeszti azt. A koraromantikától kezdve számos, az utazásmotívumra épülő szépirodalmi szöveg teszi tárgyává ezt az ellentmondást: a saját határait átlépni akaró, ezáltal azokat újra- és újra megképző melankolikus szubjektum nyughatatlansága jelenik meg Byron *Childe Harold*ájában vagy Chateaubriand *René*jében. Mary Shelley regényében Frankenstein legjobb barátja, Clerval európai barangolásaik során ekképp eszmél rá arra, hogy a folytonos útonlét milyen hatást gyakorol rá: „De rádöbrent, hogy az utazó élete olyan, hogy az örömök közé fájdalom is keveredik. Érzései örökké emelkedettek voltak, s valahányszor már kezdett megpihenni, mindig úgy érezte, tovább kell mennie onnét, ahol kellemesen pihen, oda, ahol valami újat talál, mely megint leköti a figyelmét, s amelyet megint faképnél hagy valami újabb hely kedvéért.”³¹⁵ Eckart Goebel huszadik századi példaként Beckett „céltalan utazásait” említi, a kortárs alkotások közül pedig természetesen hivatkozhatunk a már szóba került Sebald-műre, mely címével is jelzi a melankolikus tradícióhoz való kapcsolódást. *Az urgai fogoly* tehát ehhez a gazdag és szerteágazó hagyományhoz csatlakozik akkor, amikor utazás, elbeszélés és melankólia között létesít összefüggést.

A regény harmadik, *Sötétlő erdők* című fejezetében a narrátor olyan meghatározó eseményként mutatja be az első beijingi éjszakát, melyben „életének dantei fordulatához ért”. (35) Az erkélyéről a csillagos égre feltekintő férfi nemcsak a pontos megnevezés kudarcával, de egyúttal vágyképek szertefoszlásával szembesül:

[...] kudarcra lettem ítélve én is, midőn hagytam a dolgokat idáig jutni, e beijingi estéig, az erkélyesdiig, ahol felnézni az égre, azt jelentette, belátni, hogy nem állok kapcsolatban az éggel, ahol felnézni már önmagában annyit jelentett, hogy akárcsak a korszaknak, amelyben élek, nekem magamnak is megszakadt az összeköttetésem a kozmosszal, hogy el vagyok vágva az univerzumtól, hogy ki vagyok zárva belőle, meg vagyok fosztva tőle, talán végérvényesen. (42)

³¹⁴ GOEBEL, 456.

³¹⁵ Mary SHELLEY, *Frankenstein*, ford. GÖNCZ Árpád, Pannon Lapok Társasága, Zalaegerszeg, 2010, 140.

Az én-elbeszélő szövegében az explicit Kant- és Dante-utalások³¹⁶ az általuk megidézett gondolkodási hagyomány(ok)tól való elválasztottságot nyomatékosítják. A személyes válsághelyzetet és az adott történelmi korszak spirituális, vallási, egzisztenciális krízisét egymásra vetítő megnyilatkozások a (goebeli szóhasználattal élve) „modern melankólia” jellegzetes szimptomáit, a transzcendenciából való kirekesztettség, hiány, céltalanság, elszigeteltség, a lét értelmétől való megfosztottság érzetét artikulálják. Miközben a főhős panaszában majdhogynem közhelyszerű egyszerűségig fokozva, egybesűrítve visszhangoznak a huszadik századi bölcsélet legfontosabb problémái, attitűdje egyúttal azt a jellegzetesen melankolikus szemléletmódot példázza, mely mindig a „máshol”-ba és a „máskor”-ba vetíti ki a vágyott boldogság helyét (innen fakad a melankólia szoros kapcsolata a nosztalgiával). Hasonló logika érvényesül abban a passzusban, ahol a „rég” és az „új” korszak fogalmi már a privát élettörténeten belül jelölik a törést a gazdagabbnak tetsző múlt és a kiüresedett jelen között:

Az Ismeretlen helyett a Megérthetetlen tehát, ízlelgettem a szavakat, és a szavaknak ezzel az ízlelgetésével belekóstoltam már a két szó mögött tátongó kétségbeesésbe is, hiszen mintha... egy másik korszakba léptem volna át azáltal, hogy gyanútlanul kiálltam az imént az erkélyre csillagot nézni, egy másik korszakba, mikor is a régít, a kimeríthetetlen kérdésseltevések megszállottságát, az eredménytelen rohamok patetizmusát, ahol minden egyes sikertelen roham után azért ott volt kárpótlásként a kutatott, de a kezeim közül folyton kisikló s így megragadhatatlan tárgynak egy épp megragadhatatlansága folytán szédületes, édes, hallatlan vonzereje, mikor is tehát ezt az egész régi korszakot az a keserűen új váltja fel, amelyben az én kutató szellemi várakozásomra megvan már előre az ítélet: hogy kutatásnak céljavesztett, mert tárgya szétesett, szellemi várakozásnak pedig, mert így nincs mire várni, hiábavaló. (38)

A „dantei fordulat” fordulat volta eszerint ironikus módon annak a felismerésében állna, hogy a sorsfordító eseményekre irányuló várakozás hiábavaló, illuzórikus. Nem kerülheti el azonban a figyelmünket, hogy a narrátori megnyilatkozás a „megragadhatatlan tárgy” vonzereje által áthatott múltat a vágy újabb tárgyaként mutatja fel. Mint ahogy az sem, hogy a narrátor a megírás jelenének távlatából visszatekintve először azt beszéli el, hogy mit élt át annak idején az erkélyre kilépve, utána pedig azt, hogy az immár az épületből kifelé tartó múltbeli önmaga hogyan idézte fel ugyanezeket a néhány perccel azelőtti történéseket. Az elbeszélő én belső

³¹⁶ Zsadányi Edit tanulmányában részletesen feltárja és értelmezi *Az urgai fogoly és az Isteni színjáték* közötti szövegkapcsolatokat. A dantei intertextusok, allúziók funkciójára ezért csak néhány ponton térek ki.

monológiát és az elbeszélői én ezt keretező kommentárjait majdnem szétszálazhatatlanul egymásba fűző hosszúmondatok retorikailag tehát nem a sztázisz, a kiüresedettség, a nyugvópontra jutás tapasztalatát közvetítik, inkább azt, hogy a „várakozás” hiábavalóságát konstatáló kijelentések is újbóli várakozást generálnak – felidézve azt a megállapítást, miszerint a modern, „költői” melankólia folytonosan önmagát táplálja.³¹⁷ Így juthatunk arra a következtetésre, hogy – összhangban a már idézett reflexióval („e melankólia azonos magával a történettel” [8]) – a melankólia fogalma nemcsak a protagonista-narrátor lelkiállapotával, hanem az elbeszélés mikéntjével is összefüggésbe hozható. A melankóliával foglalkozó szakirodalomban fontos vonulatot képeznek azok a megközelítések, melyek annak diskurzív természetére koncentrálnak: ahogy Thomas Pfau írja, már Burton híres *Anatomy of Melancholy*-ja is olyan jelenségként értelmezi a melankóliát, mint ami teljességében retorikailag konstituált és egyúttal ennek a ténynek a tudatos artikulációja³¹⁸ – azaz újra- és újra színre viszi a kimondás vanitas-jellegét, a nyelvbe vetett bizalom illuzórikusságát. A Krasznahorkai-mű közvetlen irodalomtörténeti előzményei persze nem Burtonnál keresendők, sokkal inkább Sanja Bahun meglátására érdemes itt utalni, miszerint a melankólia tünetei és a modernista próza működése között az az attitűd teremt kapcsolatot, melyet egyidejűleg jellemez a reprezentáció létrehozására tett erőfeszítés és annak tudata, hogy a reprezentáció rendelkezésünkre álló eszközei és módozatai erre úgyszemint alkalmasak.³¹⁹ Azaz a melankólia szimptomáinak színrevitele a nyelv elégtelenségének tapasztalatával is összefügghet. Ezt példázza a fejezetben az a momentum, amikor a városban megtett buszozás után az utazó szomorúan konstatálja, hogy a kínai „istenek” és a „szertartások” transzcendens világa, bármilyen lenyűgöző is, megszólíthatatlan marad számára: „nem tudom, hogy szólítsam meg őket, néma vagyok, nem tudom, hogy szólítsam meg ezt az egész fenséges birodalmat, néma vagyok, abszolút néma” (58). A beszédképtelenséget jelentő szó háromszori megismétlése a kifejezetten élőbeszédszerűen ható szövegben, a kommunikációképtelenség bejelentése és a kommunikatív gesztusok túlsordulása a némaság paradox *kimondhatatlanságával* szembesít. Ezek a szövegmozzanatok vezethetnek arra a feltételezésre, hogy *Az urgai fogoly* egy sajátos változatát teremt meg a beszédmódként értelmezett melankólia repetitív, öngerjesztő, s egyúttal önfelszámoló működésének. A következőkben a mű narratopoétikai szerveződését is ezen belátások fényében vizsgálom.

³¹⁷ KLIBANSKY, *i.m.*, 231.

³¹⁸ Timothy PFAU, *Romantic Moods, Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790 –1840*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005, 322.

³¹⁹ Sanja BAHUN, *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2014, 44.

2. 1. 1. Irónia és tanúságtétel

A kvázi-auktoriális elbeszélő már a regény legelső mondatában is egy kérdés megszólítottjaként utal önmagára („A kérdésre, hogy mivel is kezdődött történetem [...] azt feleltem valakinek: az úttal kezdődött, és azzal is fejeződött be” [7]), a későbbiekben pedig egy szabályozott dialógusként az általa íródó szöveg és annak befogadója közötti viszonyra. Kiszólásai, kommentárjai igen konkrét és szigorúan behatárolt szereputasításokat rónak ki a beleértett olvasóra, aki így a szóra bírhatatlan Kína szupplementumaként képződik meg. A valakihez/valakinek való szólás mozzanata köti össze azokat a műfaji megnevezéseket is – tudósítás, jelentés, tájékoztató – melyekkel a narrátor itt, a legelső bekezdésben illeti saját megírandó szövegét, azt felpanaszolva, hogy nem tud „ebbe a rendre elbizonytalanodó tudósításba, ebbe a gyakran zavarba fulladó tájékoztatóba, ebbe az alkonyati jelentésbe vagy minek nevezem, belekezdeni.” (7) Mindegyik szövegtípus szerzője abban érdekelt, sőt, akár arra kötelezett, hogy tapasztalatait egy másik fél felé közvetítse – a címzett kitüntetettsége is azt jelzi, hogy a főszereplő egyfajta *tanúságtételként* értelmezi elbeszélői tevékenységét. (Hiszen a tanúságtétel mindig ráutalt a címzetre: „a tanúság kezdettől fogva adományt jelent, mivel nem pusztán [tovább]adják, de fogadják is.”³²⁰) Arra is felfigyelhetünk, hogy, miként az „őszintén bevallhatom” (8) szófordulat is jelzi, a tanúságtétel a vallomástétel mozzanatával fonódik össze: a főszereplő itt, beszámolójának legelején szomorúságáról, a „történet értelméből való kirekesztettség”-ről, a tanú feladatára való alkalmatlanságáról vall. (8) Nem véletlen, hogy Bónus Tibor *Az urgai fogolyban* megképződő műfaji alakzatok kapcsán útirajz és önéletrajzi elbeszélés feszültségéről ír, mely érvelése szerint a tanúságtétel és a vallomásosság igényének kettőségeként, és ezáltal egyfajta „episztemológiai megosztottságként” is megragadható.³²¹

Krasznahorkai elbeszélője nemcsak jellemzően nem szépirodalmi szövegtípusokat társít saját szövegéhez, melyek pontos és valósághű rögzítését ígéri a megtörtéteknek, de számos helyen von választóvonalat saját írásmódja és az „az útirajzok általában huncut anyagkezelése”

³²⁰ LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Bp., Ráció, 2015, 14.

³²¹ BÓNUS Tibor, *Útirajz, önéletrajz, irodalom: Az urgai fogoly retorikájáról*, Alföld, 1999/3, 53–64, 56. Amennyiben ezt a kérdést irodalomtörténeti távlatba helyezzük, arra a következtetésre juthatunk, hogy nemcsak különböző műfaji kódok előfeltevés-rendszerei közötti megosztottságról van szó, hanem egy olyan konfliktusról, mely a romantikus útirajz megjelenése óta inherens részét képezi a műfaji elvárásoknak. Az ekkortól megjelenő, a modern értelemben vett irodalmi olvasás szokásrendjéhez igazodó utazásszövegek „irodalmissága” többek között éppen a személyesség beszédalakzatainak felerősödésén, a saját élettörténettel rendelkező szubjektum egyedített perspektívájának előtérbe kerülésén alapszik, ezáltal szembemelve a tudományos objektivitás korábról átöröklött normájával.

(33), az „adatok [...] nagyvonalú, azaz költői kezelése” között. Az irodalom mint olyan ebből a nézőpontból a fikcióval, a valóság tudatos manipulációjával, s ezáltal valamiféle erkölcsi defektussal azonosítódik – ha úgy tetszik, a *hamis tanúzással*. A narrátor saját, egyébként kifejezetten „irodalmi”, artistikus stílusának emelkedettségét sem alkotói megfontolásainak függvényeként tünteti fel, hanem olyan jelenségként, amely maga is a fennkölt tárgy kényszerítő erejéről tanúskodik: „Elbeszélésem magasztos tárgya a dolog természetéből következően a legválasztékosabb stílus magától értetődő alkalmazását kényszerítette s kényszeríti ki” (26). Ahogy azt tehát Bónus Tibor megállapítja, az elbeszélő arra törekszik, hogy „kiiktassa az irodalmi olvasás konvencióit az előírt olvasói műveletek mozgásteréből”,³²² és a tőle származó erős kijelentések egy, a diszkurzív mozgásokat uralni kívánó intencióról árulkodnak. Számos szöveghely azonban ennél összetettebb képet mutat a nyelvhez és az irodalmi hagyományhoz való viszonyulásról. Az *urgai fogoly* olvasásának produktivitása így nagymértékben a narrátori horizonton túl megképződő értelemvonatkozások figyelembe vételétől függ, ahogy azt elemzésében Bónus is leszögezi.

Akkor, mikor a bevezetéshez hasonlóan a főszereplő saját zavaráról, illetve bizonytalanságáról vall, többnyire nem a nyelvi közvetítés nehézségeire utal, sokkal inkább azt panaszolja fel, hogy nem ér fel a Kelet transzcendens igazságainak megértéséhez: az őt foglalkoztató kérdéseknek eleve „megnevezhetetlen, szóba foglalatlan, nyelvbe be nem ékelt tartalmuk” van (37). Habár eme „nagyonmély” kérdések kifejezhetetlenek, saját beszámolójára úgy utal, mint ami transzparens módon leképezi az utazás során megtörténeteket. A regényszöveg a fent említett tényirodalmi szövegtípusok elő- és utóidejűséget feltételező logikáját mégsem evidenciaként, hanem eldönthetetlenségeket kitermelő problémaként inszenírozza. Felfigyelhetünk például arra, hogy az első mondatban idézett kérdés szó szerint nem a konkrét utazás („hányadikán indultál el?”), hanem a „történet” megkezdésére irányul – a kifejezés azonnal egy olyan utólagos távlatot feltételez, mely jelentéssé teszi az események kontingenciáját. Az azonban eldönthetetlen marad, hogy valójában az elbeszélés/válaszadás aktusában megképződő történetre vonatkozik-e (hiszen a történetet maga a kérdés hívja életre), vagy egy azt megelőző, lezárt, önmagában is értelemmel bíró eseménysorra. A folytatás a továbbiakban is elbizonytalanít afelől, hogy utazás és történetmondás viszonya leírható-e az elő- és utóidejűség egyszerű sémájával, melyet az is megbonyolít, hogy az önértelmező passzusok figuratív nyelvhasználatát áthatják azok a térbeliség szemantikai mezejéhez kapcsolódó metaforák, melyek „haladásként” írják le a történet terében való mozgást:

³²² *Uo.*, 55.

Történetem összes részletének a tudatában voltam és vagyok, fogódzóiban megfogódzkodni, alapelemeit felidézni s kifejezni őket természetesen, valamint előre haladni közöttük a kezdet kezdetétől képesnek éreztem, mint ahogy ma is képesnek érzem magam, azt viszont a szóba foglalásnak már az első kísérletétől fogva nem bírtam, amiként még most sem bírom megmondani, hogy az egész miről szól. (7)

A „szóba foglalom”, a „kifejezni” igék olyasvalamire utalnak, mely a nyelvi közvetítéstől függetlenül (azelőtt) is létezéssel bír, az azonban, hogy egy eleve „történet” (azaz nem egy történés), „összes részletének”, „alapelemeinek” kifejezéséről esik itt szó, megint csak a szüzsé és a fabula egyértelmű szétválaszthatósága felől bizonytalanít el. A „történet” szó kettős értelmezhetősége arra világít rá, hogy a protagonista-narrátornak egyszerre kell színre vinnie magát az utazás főszereplőjeként és hiteles elbeszélőjeként – azaz múltbeli önmaga tanú volta mellett kell tanúskodnia.

Akad a szövegnek olyan pontja, mely a „valóságnak” való megfelelésként írja le az elbeszélés és az előzményét képező történések kapcsolatát:

[...] megérkezésemnek ez a szigorú leltára ugyanis a valóságnak megfelelt, sőt nemcsak a leltár, hanem már az események vázolt sorrendje is, ami azt jelenti, hogy ezúttal olyan írásművet kínálok föl olvasásra, amelyben például ha a begördülés előrébb áll, mint a kikászálódás, akkor mérget lehet venni rá, hogy ez a begördülés a valóságban is előrébb való volt, mint a kikászálódás. (34)

A mondat figuratív és retorikai működése azonban itt is többszörösen aláássa az állítás elsődleges jelentéstartalmát. Egyrészt ugyanis nem nehéz észrevenni, hogy a referenciális olvasásra való felszólítás egyetlen referenciája valóban az önmaga igazát állító nyelv: a tanúságtétel paradox természetét mutatja, hogy az elbeszélő szavahihetősége mértékét a „mérget lehet venni rá” szólással érzékelteti, melynek átvitt és szó/betű szerinti jelentése között meglehetősen nagy szakadék nyílik. Továbbá feltűnhet az is, hogy ez a mozzanat meglehetősen redundáns – miért ne hinnénk el, hogy a begördülés előbb volt, mint a kikászálódás? Nem olyan ténymegállapítás ez, ami teljesen egybevág hétköznapi tapasztalatainkkal, és éppen ezért tökéletesen belesimulna a mimetikus ábrázolásmód keretei közé, ha pont a narrátor fel nem hívná rá a figyelmet? (A két cselekvés sorrendjének felcserélődése persze a mindennapok tapasztalatai szerint sem teljesen kizárható, de a nehézkességet, körülményességet sugalló „kikászálódás” szóalak nem ebbe az irányba mutat.) Az tehát, ami egyrészt a szövegnek „az

útirajzok huncut anyagkezelésével” szembeállított nem-fiktivitását igazolja, az másrészt ironikus rájátszásnak is tekinthető az utazási irodalom egyik markáns műfaji hagyományára: hiszen (ahogy arról a bevezetőben szó esett) már Marco Polo óta az utazó egyik legfontosabb (és legtöbbször parodizált) retorikai feladata, hogy meggyőzze szkeptikus közönségét beszámolójának igazáról. Hogy ennek az olvasatnak a megalkotásához túl kell-e lépni a narrátori perspektíván, az nehezen eldönthető. Mindenesetre a már többször említett bevezető sorokban arra is figyelmesek lehetünk, hogy Dante mellett egy másik, igencsak eltérő karakterű irodalmi szereplő is prefigurálja a főhős-elbeszélő alakját: ez pedig nem más, mint „a lényeg elcsapott lovagja.” (8) A Don Quijotére való utalás jelzi, hogy az utazónak van rálátása önnön pozíciójának anakronizmusára, azaz az erről való, öniróniától sem mentes tudás beépül az önmagához való viszonyába.

„[S]orsom rendelése, a kiismerhetetlen véletlen Kínába vezetett” (84) – a protagonista-narrátor úgy utal vissza kínai látogatásának mozgatórugójára, hogy két olyan fogalmat, a „véletlen”-t és „rendelés”-t helyez egymás mellé, melyek valójában két, egymástól gyökeresen eltérő létszemléletet implikálnak. Ez a fajta kettősség mindvégig ott munkál a saját szerepét, az utazás – és a róla szóló beszámoló – tétjét firtató reflexiókban. Mikor a Kínába tartó vonat a mongol sivatagban egy őskori, kiszáradt tenger medencéjét szeli át, főhősünket az a meggyőződés járja át, hogy „e nagy szikkadás valahai elrendelőjének nyomában járva most megtudom, milyen lehet a közelében” (15) – azaz „kutatása” az emberi számításokon túlmutató dimenzióval bír. A vele együtt vonatozókkal egy olyan csoportot alkot, melynek gondjai „nem közönségesek”, és mely egy kevesek számára hozzáférhető tudásba nyer beavatást: „sivatagi utazásunk egy olyan tudásba vezetett be, amit birtokolni senki nem akart, hogy olyan tapasztalattal ajándékozott meg, ami valamennyiünket készületlenül ért – sőt azt kell mondjam, arra érdemtelenek lettek megjutalmazva ezzel a tapasztalattal, arra alkalmatlanok lettek beavatva ebbe a tudásba.” (17) Az önlefozozás gesztusai, a saját tapasztalat kiterjesztése az útitársakra természetesen épp ahhoz járul hozzá, hogy az elbeszélő kiválasztottként prezentálhassa önmagát: az utazás eszerint nem pusztán helyváltoztatás, hanem küldetés, melynek eredete valamiféle felettes „rendelés”. A megérkezés után a csillagos égre feltekintő férfi már eme elképzelés illúzió voltával szembesül, azzal, hogy küldetéstudatát semmilyen rajta túlmutató instancia nem szavatolja:

Bármilyen leleménnyel lepleztem is a dologban rejlő érzelgős együgyűséget, valójában mindig azt gondoltam, valamire szántak engem, valami feladatra, s akár képes leszek megfejteni, mi az, akár nem, akár megfelelek ennek, ha van, akár elrontom, én magam fontos tétel vagyok egy messzi számításban; ám most egycsapásra fel kellett ismerjem,

hogy semmiféle feladatról és jelentőségről nem volt itt szó, és nem is lesz soha [...] (41 – 42)

A feladat jelentőségének szertefoszlása azonban az utazás végével, és egyúttal a történetmondás berekesztésével fenyegetne. Az *urgai fogoly* retorikai működése épp ezért a kudarcot, a meg-nem-értést is olyan eseményként jeleníti meg, mely újabb megértés-lehetőségeket tartogat, a főhőst valamiféle számára megjelenő „igazság” [...] egyedi és felcserélhetetlen³²³ tanújaként pozicionálja, még akkor is, ha felismerései épp saját felcserélhetőségére vonatkoznak. Így lehetséges az is, hogy a saját tehetetlenségét felpanaszoló melankolikus szubjektum önreflexiói ironikus effektusok sorával társulnak a szövegben. Ez az összekapcsolódás nem példa nélküli, hiszen, hogy Földényi fogalmaz, „mi sem látszik természetesebbnek irónia és melankólia egybefonódásánál: az antikvitástól napjainkig töretlenül érvényesül ez a rokonság.”³²⁴ Goebel humor és melankólia „strukturális” összefüggéséről ír: arról, ahogy a világ megvetése a melankolikus szubjektum számára a világ kinevetésébe fordul át.³²⁵ Krasznahorkai művének esetében hol az elbeszélő önmagához való viszonya jellemezhető így, hol pedig az elbeszélői intenció és a szöveg értelemlehetőségei közötti elcsúszás eredményez ironikus hatást – a szövegbe kódolt látásmódnak ez a szerkezete pedig kivétel a regény narratív struktúrájára is.

2. 1. 2. Az elhalasztás retorikája

Az *urgai fogoly* fejezeteinek egymásutánja nem követi teljes mértékben a bennük megjelenített események kronologikus rendjét: így például a lineáris befogadás során először érkezünk Az *istennő irt* című szövegegységhez, mely az utazó szívét lánggra lobbantó kínai színésznő hozzá intézett, 1991-es keltezésű levelét tartalmazza, és csak később olvashatjuk az európai utazó és a Huadan-művésznő találkozájáról szóló beszámolót a *Pecsét van a kapukonban*. Ráadásul, míg a regény végén az utazó a végleges hazatérés mellett dönt, a szerelmi ostromát elutasító levélből mellesleg kiderül, hogy a férfi hamarosan vissza fog jönni Kínába. A *Quangzhou elmulasztása* című fejezet pedig tulajdonképpen Az *Escorialban elmaradt egy vacsora* oldalain bemutatott időszaknak az újbóli elbeszélésére tesz kísérletet: az újraírás kényszerét a narrátor azzal indokolja, hogy az *Escorial*.. „nem valóságos” (122), hiszen az irodalmi elbeszélésmód olyan technikáival él, melyek elfedik, semmissé teszik a „valódi” történések kontingenciáját. Ahogy

³²³ Jacques DERRIDA, *Poetics and Politics of Witnessing*, i. m., 77.

³²⁴ FÖLDÉNYI, i. m., 182.

³²⁵ GOEBEL, i. m., 451.

azt az erkélyen történtek többszöri felidézése is mutatja, a lezárt értelemalakzatok, a „vég”, a „befejezés” kategóriáinak folyamatos kimozdításaként megragadható narratív dinamika a kisebb, akár mondatszintű struktúrák esetében is meghatározza a művet, és szorosan összefügg az elbeszélő-protagonista nyelvhez való viszonyával – azzal az aggodalommal, mely „irodalmi” és „valóságos” szembeállításában is manifesztálódik, s mely nem annyira a mindig másként, mint inkább a mindig pontosabban, mindig kevésbé „hamisan” való (történet)mondás vágyaként nevezhető meg.

Az utazás, melynek van eleje és vége, kiinduló pontja és végcélja, elvileg tökéletes metaforája a narratívának, melyben a jelentésképződés jellegzetessége az – ahogy Peter Brooks narratívaelméleti fejtegetéseiből kiviláglik – hogy az olvasás minden egyes mozzanatában eleve előfeltételezzük a folytatást, egy olyan folytatást, sőt, befejezést, melynek fényében az eddig megértettek másképp, összetettebben mutatkozhatnak meg, jelentéssé válnak.³²⁶ Ennek a különös, paradox időbeliségnek a jegyében lehetséges azt állítani, hogy a befejezés írja a kezdetet. Krasznahorkai regénye ezekre az olvasási mechanizmusokra kérdez rá azáltal, hogy megsokszorozódik benne a kezdet pillanata: ennek jelentőségét mutatja, hogy a szöveg egy, a kezdetre irányuló kérdéssel indul. A későbbiekben viszont már a Pekingbe való begördülés, majd a pekingi lakóhelyről való kilépés eseménye lesz a történet „kezdeteként” megnevezve, Dél-Kínába érve pedig már arra irányul a főhős vágya, hogy: „kezdődjék meg végre valódi quangzhoui történetem.” A birtokos személyjel használata azt nyomatékosítja, hogy a megfelelő, a „valódi” kezdet tudata a protagonista számára önazonosságát affirmáló erővel bír: melankóliájának egyben oka és következménye az, hogy ki van téve az identitását megalapozó esemény(ek) folyamatos elhalasztódásának.

A regény nyelv önreflexió rétegében a „kezdettel” rokon értelmű fogalom a „bevezetés” és a „beavatás”. Míg az előző elsősorban a szöveg irodalmiságára utal („ilyen bevezetéssel van ellátva a kínai birodalom megközelítésének idáig meglehetősen regényes története” [20]), a „beavatás” már inkább az utazás mint rítus antropológiai felfogását idézi fel, ám a két fogalom jelentésmezeje erősen összeér, elsősorban azért, mert mindkettő valamiféle tudás megszerzését – vagy inkább az abba való belekerülést – implikálja: „de egész heteken át tartó utam hetekben nem mérhető története felett ott boltozódott, mint egy védő kupola, a bevezetésnek, a beavatásnak valami kivételes kegyelme, s épp emiatt elképzelni sem bírtam, hogy ha volt, ami bevezessen, akkor ugyanaz majd ki is vezet.” (86) A térbeli haladással párhuzamba állított kumulatív folyamatot, a tudás birodalmába való egyre beljebb kerülést ellenpontozza a

³²⁶ Peter BROOKS, *Endgames and the Study of Plot* = P. B., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, 313 – 323, 323.

tudásszerzés egy másik modellje: a hirtelen megvilágosodás, melynek példázatává a repülőgéppel való leszállás válik a *Quangzhou elmulasztása* című fejezetben. „Nincs jelentősége a kutatásnak, gurult velem a gép a betonon, jelentősége csak a ráébredésnek van [...] a tényekhez nem vezetnek utak, a tényekhez, amilyen Quangzhou, vagy az Isten, nincsen bevezetés.” (105) Az *urgai fogoly* ironikus logikájának köszönhetően a ráébredés eme mozzanata a befogadásban azonban máris nem-tudásként realizálódik: a Délre való rázuhanás tapasztalatának szingularitása, eseményszerűsége azonnal felszámolódik az elbeszélésben, mely valóban „elmulasztja” Quangzhout, amennyiben nem képes arra, hogy a nyelvi megértés tárgyává tegye eme felismerést. („Quangzhou megismerésének ez az imént elemzett azonnali, rázuhanásos, belepottyanós jellege ugyanakkor együtt járt volna azzal is, hogy megértettem volna ezt a tényt, Quangzhout.” [106])

Az utazás tehát úgy válik a Krasznahorkai-féle „melankolikus” írásmód metafigurájává, hogy az útban levést és írást/történetmondást, mint a tudás megszerzésének és előállításának két módját hasonlítja egymáshoz (ilyen módon az Esterházy-féle önreflexiós stratégiákat is felidézve), másrészt viszont éppen azt az áthatolhatatlan törést jelöli, mely a „valóság” és a szöveg, az események szinkronitása, kiszámíthatatlan esetlegessége és a narratíva elkerülhetetlen, szekvencialitást, metonimikus építkezést feltételező rendje között áll fenn:

Nagy nehézségek előtt állok, mert ezek a nehézségek tényleg meghaladnak engem, és én tényleg nem bírom megoldani a problémát, hogy ugyanis miképp volna lehetséges egymásra írni az elkövetkező eseményeket, kénytelen vagyok meghunyászkodni, és ezeket az eseményeket szépen egymás után jegyezni fel, amit különben sokatmondó, tragikus, ki nem érdemelt kudarcként értékelek magam is. (109)

Habár ez a szövegrész (melyben egy párhuzam révén máris egymásra íródik a Quangzhou repterén való megállás, és az elbeszélő megtorpanásának pillanata), annak komolyan vételére int, miszerint „ez már megint nem játék a szavakkal meg a fordulatocskákkal, s még határozottabban nem játék a történetek úgynevezett lehetetlenségéről [...] zajló [...] ostoba, vértelenül kacér vitákkal” (108), a beszámoló nyelvi működésének eme jellemzését azonnal kikezdi az azt követő szójáték, ráadásul eddigre már világossá vált az is, hogy a regény egy sor elbeszéléseleméleti probléma inszcenírozásában érdekelt, melyek itt, a quangzhou-i fejezetben kulminálnak.

A forró és lármás dél-kínai város nyüzsgésétől megrettenő protagonista-elbeszélő gondolkodásmódjában ugyanis beáll egyfajta változás, ami csak utólagosan tudatosul benne ilyen kikristályosodott formában: „minden utazó céljával az enyém mostantól ellentétes, nem

elérni ugyanis az úti célt, azaz a Dél megtekintését mindörökre elhalasztani.” (114) A fikció keretein belüli térbeli haladás, (ön)megértés, illetve a befogadás folyamatait egymásra vonatkoztató önreflexív nyelvhasználatban (lásd a fejezetet lezáró, az olvasóhoz intézett kiszólást: „még egy utolsó kérdés az értő lelkekhez, hogy abba az irányba, mely túlvisz ezen a küszöbön, legalább ők, semmiképp ne haladjanak tovább.”[126]) a folytonosan elhalasztott úticél olyan metaforaként értelmezhető, mely az előkészítés – tetőpont – befejezés logikáját felszámoló narratív működésre, s mint ilyen, a szöveg olvasásának dinamikájára is rávilágít. Az ekképp értett „elhalasztást” a fejezet többszörösen is színre viszi. A quangzhou-i látogatás utolsó óráiról beszámoló szövegrész például mintha egy olyan esemény elbeszélését készítene elő, melyben a Dél-Kínából való távozás végül különös világának megértésével fonódik össze:

Pedig nekem, ott a földszinten, vagyis hát attól fogva, egészen mást kellett kibírnom, azt tudniillik, annak az onnantól számított másfél-két órának a végtelen hosszát, ami az indulásig, az igazi felszabadulásig, a levegőbe emelkedés pillanatáig még hátra volt, kibírni annak akkor már elviselhetetlen lehetőségét, hogy amit eddig, ki tudja, hány napon és hány éjszakán át, megúsztam, az most, az utolsó percekben majd rám zuhan, elviselni annak a tudatát, hogy most, ebben az utolsó pillanatban, közvetlen közelében a megmenekülésnek mégis megértem, mit jelent Quangzhou, és mit jelent a Dél. (124)

A hosszú, többszörösen összetett mondat olvasásának az biztosít fokozódó feszültséget, hogy míg a főmondatban csak „lehetőség”-ről van szó, addig a „majd”-ot követő „most, ebben a pillanatban” kifejezés deixise, a kijelentő módú igealakok már egy, az elbeszélés jelenében bekövetkező felismerés bizonyosságát közvetítik. A „mit jelent a Dél” tagmondatot azonban nem követi ennek kifejtése, sőt, a szöveg tipográfiai tagolódásában egy szünet áll be ezután. A következő bekezdésből csak annyi derül ki, hogy a „vég azonban mégis összeért az elejével” (124), azaz a főhős távozásakor semmivel sem áll közelebb Dél-Kína titkának megfejtéséhez, mint megérkezésekor – a fordulópontot implikáló „most” egyszerűségét felszámolja az elő- és utóidejűség egymásra íródása. A Dél megértésének elmaradása újabb, látszólag ismét sorsfordító erejű döntést von maga után: férfi nemcsak hogy az úti cél elérésével nem törődik ezután, de a továbbiakban inkább otthon kíván maradni, mert a metafizikai tétellel bíró utazással szemben „mostantól kezdve semmi más nem érdekel, semmi, csak a porszemek [...] meg ez a napfény, meg ez a délután.” (126) Ez az elhatározás egy olyan, az eddigiekhez képest újszerű attitűdöt feltételez, melyet a „Megérthetetlen” helyett sokkal inkább a pillanatnyi benyomások, a távoli és elérhetetlen helyett a jelen(lét) felé való fordulás jellemez, vagy, ahogy Zsadányi

Edit fogalmaz, „az utazó figyelme az élet megértése helyett az élet szeretete felé fordul”³²⁷. Az *istennő írt* című fejezet 1991-es keltezésű leveléből azonban kiderül, hogy a főhős megint Kínába készül: azaz egy, az olvasás ideje szerint korábbi szöveghely ismeretében már eleve megkérdőjeleződik a megnyilatkozás érvénye, az a radikális változás, melyről a férfi beszámol. Tehát azt a bejelentést, miszerint az utazó „mostantól” „mindörökre” elhalasztja úti célját, ironikusan keretezi az a felismerés, hogy a saját koordinátopontjait minduntalan arrébb csúsztató narráció szintjén már mindeddig is ez történt. Ezt a működést képezi le az egyes fejezetek epifánia-jeleneteinek elbeszéltsége, melyek mindig úgy vezetnek valamiféle végső felismeréshez (nyújtsa azt az urgai pusztaság, a Peking feletti csillagos ég vagy a quangzhou-i dzsungel szemlélése) hogy aztán a megvilágosodás pillanata a kimondás aktusában máris törlésjel alá kerüljön, jelentősége relativizálódjon. Ez az effektus természetesen felerősödik azáltal, hogy az elkülönült fejezetekből építkező regényben több ilyen végső, epifanikus mozzanat kerül egymás mellé: egymásra való vonatkozásuk ismét csak kölcsönösen destabilizáló hatással bír.

„Benne lenni és megérteni az egészet”, fogalmazza meg a protagonista-narrátor a regény elején a vágyat, melynek eredendő lehetetlenségét dramatizálja a szöveg. Az elbeszélés ironikusnak tekinthető szerkezetét e két, egyidejűleg fellépő, egymást kölcsönösen destabilizáló szövegalakító intenció – az élmény közvetlenségének felmutatása és az utólagos horizontból való értelemadás – feszültsége formálja. Szembemelve az utazási irodalom kizárólagosságra törekvő posztkolonialista olvasataival, Brian Musgrove amellet érvel, hogy „»az utazás művészete« nem a másság felett való hatalom (be)íródása; sokkal inkább az a szorongás határozza meg, hogy utazni: sehol sem lenni.”³²⁸ Azáltal, hogy minduntalan megsokszorozza, elhalasztja, avagy elmulasztja az önazonosságát garantáló pillanat színrevitelének lehetőségét, *Az urgai fogoly* ebben a „seholban”, a köztesség se itt- se ottjában, a melankólia végtelen ürességében szituálja az utazói szubjektumot.

2. 2. Kína idegensége – ábrázolási és megértési stratégiák

2. 2. 1. Hangulat, hangoltság, empátia

³²⁷ ZSADÁNYI Edit, *Az utazás-fabula motívuma Krasznahorkai Az urgai fogoly című regényében*, Alföld, 1997/7, 69 – 83, 80.

³²⁸ BRIAN MUSGROVE, *Travel and Unsettlement: Freud on Vacation = Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, szerk. Steve CLARK, London, New York, Zed Books, 1999, 31 – 44, 32.

A „sehol sem lenni” kifejezéssel körülírt szubjektumpozíció a Musgrove-idézet eredeti kontextusában azzal összefüggésben áll elő, hogy az utazó folyamatosan az idegenség tapasztalatának van kitéve. Amennyiben azt vesszük górcső alá, hogy *Az urgai fogoly* miként viszi színre ezt a tapasztalatot, akkor egyrészt azt láthatjuk, hogy a regény utazója egyrészt felfokozott várakozásokkal fordul ahhoz a Kínához, melynek vonzerejét épp radikális mássága, az európai tájékozódó képességét próbára tevő, az idő- és térérzékelés megszokott kategóriáit felfüggesztő jellege biztosítja számára. Másrészt újra és újra tudatára ébred annak, hogy nem képes az „nyers kegyetlenséggel átszótt, végtelenül kifinomult kultúra” (86) idegenségének átsajátítására. A nagybetűs „Égtől” és „Földtől” (58) való elválasztottságot felpanaszoló narrátori szólam olvasása közben ismét felidézhetjük a freudi gondolatot arról, hogy a melankolikus egy „ismeretlen veszteség” -gel³²⁹ küzd meg. A Krasznahorkai-műben a fantazmagorikus gyász antropológiai mintázata úgy rendeződik át, hogy az én-elbeszélőnek – saját megnyilatkozásainak tanúsága szerint – igen pontos és konkrét feltételezései vannak azzal kapcsolatban, hogy milyen tudásban is részesíthetné őt Kína. Csakhogy, épp az idegen kultúrától és hitrendszertől való eredendő elválasztottságánál fogva, nem rendelkezik olyan tapasztalatokkal, melyek ezeknek az elvárásoknak a beteljesülését szavatolnák. Azaz, a freudi megállapításon módosítva úgy fogalmazhatunk, hogy az utazó a regényben egy olyan tudás elvesztését gyászolja, aminek soha nem is volt a birtokában. Ez a veszteségérzet nemcsak a teljes beilleszkedést, de az otthoni visszailleszkedést is lehetetlenné teszi: az utazót ezért „a maradni és a menni képtelensége” (86) emészti.

A hangoltsággként értett melankólia színrevitelének azonban van egy további, az idegenség problémájához szorosan kapcsolódó vetülete. Emiatt érdemes újra elidőznünk két, korábban már idézett passzusnál. Először is, a sivatagban vonatozó férfi lelkén ekképp uralkodik el az ok nélküli szomorúság:

A megfogalmazás, a ráeszmélés izgalma gyorsan múlt, helyét egy addig soha nem tapasztalt, egészen könnyű mélabú, igen, az a bizonyos mindenek elején emlegetett melankólia foglalta el: úgy éreztem magam, mintha engem is kísértő lényei közé emelt volna a néhai tengernek ez a szikkasztó temetője, amelynek egyébként mostanáig növekvő, valahol egy követhetetlen ponton megállapodó, irdatlan méreteivel én is, és nagyon is, tisztában voltam már. (15)

Azt láthatjuk, hogy az utazó voltaképp az elhagyatott, sivár térség atmoszférájára reagál akkor, amikor átadja magát a mélabúnak – ahogy a „mintha engem is kísértő lényei közé emelt volna”

³²⁹ FREUD, *i.m.*, 85.

szófordulat is jelzi, a hely rá gyakorolt hatása abban mutatkozik meg, hogy hasonul hozzá. Ebbe a folyamatba az olvasó is bevonható:

[...] itt van az ideje annak is, hogy az elbeszélés beindítása keltette szomorúságról most már minden további nélkül eláruljam: ez arra az üres, és épp üressége folytán veszedelmes melankóliára vezet vissza, mely már az utazás közepén elfogott, s amelyhez nekem is vissza kell vezetnem magányos, fáradt, érzékeny olvasómat, ha azt akarom, hogy értse: e melankólia azonos magával a történettel. (8)

„Magányos, fáradt, érzékeny” – felfigyelhetünk arra, hogy ezek a jelzők egy olyan hangulati beállítódást írnak elő az implicit olvasó számára, mely a főszereplőnek a narráció által közvetített lelkiállapotát tükrözi. Néhány oldallal később, várható reakcióit latolgatva, a narrátor hasonlóképp jellemzi a befogadót – itt sem a közvetlen megszólítás révén, hanem őt is egy elbeszélő alakként beléptetve a regény szövegterébe. („[A]mi fölött az én társtalán, törődött, megsebzett olvasóm valami kibontakozásra várva most nyilván könnyedén túlteszi magát [»Ezeröttszáz, vagy ezerháromszáz, ugyan már, kit érdekel?!« – hallom szinte a hangsúlyokat], afölött én, akkor, ott Maan't előtt, semmiképpen nem bírtam napirendre térni” [...]. 11) Ezekon a szöveghelyeken a Krasznahorkai-mű saját befogadását egyfajta *ráhangolódásként* prezentálja, a hangulatnak azt a diffúz jellegét megőrizve, melyben az affekciók és a testi benyomások nem válnak szét. A fentebb idézett melléknevek – „fáradt”, „törődött”, „megsebzett” – egyszerre utalhatnak a fizikai, illetve a lelki megpróbáltatásokra, a hosszú vonatút nehézségeitől és az élet csalódásaitól egyidejűleg megviselt utazó diszpozícióját kivetítve a történetét újraélő olvasóra. Az, hogy a saját belső rezdüléseiről folyamatosan beszámoló én-elbeszélő az érzelmi azonosulás tárgyaként kínálja fel magát az „értő lelkek” számára, abban is megnyilvánul, hogy rendszeresen a „szív” metonímia segítségével utal vissza önmagára: „nagy súllyal nehezedett a szívemre” (82), „igazán nehéz szívvel engedelmeskedtem neki” (151), „megmagyarázhatatlan okból, de tökéletesen szíven talált” (118) (Ebben a kontextusban a „város szíve” mint köznyelvi, megfagyott metafora is rekonkretizálódik – amikor Quangzhou „elutasított, félelmes szíve” kerül szóba, érzékeljük, hogy ez a jelzős szerkezet már nem egy városföldrajzi terminus, hanem valamiféle lényegiséget jelöl.) A protagonista-narrátor önreprezentációjának van egy másik, ebben az összefüggésben szintén fontosnak bizonyuló vonása: a szív mellett nemcsak a szó, de a hang birtokosaként jeleníti meg magát. Megnyilatkozásai eleve élőbeszédszerűen hatnak, és az olyan kiszólások, mint „itt feddő hangsúllyal megemlítem” (122); „itt, beismerem, erősen leengedtem a hangsúlyt [...] (s innentől a hangsúly ismét a régi)” (20–21), kifejezetten a hangzóság, és így a közvetlenség

illúziójának megképződéséhez járulnak hozzá. Abban, ahogy a narrátor maga elé vetíti elképzelt olvasója türelmetlen ríposztját („hallom szinte a hangsúlyokat”), tükörszerűen megképződik szólamának a befogadóra gyakorolt hatásmechanizmusa. Azok a láncszerűen egymáshoz kapcsolódó epizódok, melyekben a főszereplő egy belső (hol önmagából eredő, hol beazonosíthatatlan eredetű) hang meghallásáról közvetít, így metaszinten is jelentéssé válnak. Mikor az utazó társaival együtt megérzi, hogy a sivatag lassan, „valahol itt, Dzamyn Üüdnél, véget ér” (16), megállapítását ekképp egészíti a következő kijelentés: „Talán, emelkedett a helyesbítő hangsúly, s rezgett aztán ünnepélyesen, tényleg véget ér, talán, úszott át a szóban egy döntő nyomaték az aggodalomról a bizakodásra. (16) A „talán tényleg véget ér” állítás egy olyan mondatba ágyazódik be, mely az állítás elhangzásának módjáról, a fonetikai jelenségek érzelmi telítettségéről tudósít, ezzel máris értelmezve, és a befogadó számára is ekképp „hallhatóvá” téve azt. Ezekben a hallucinatív, a hanglejtést, nyomatékot az olvasói imaginációban életre keltő effektusokban, illetve az áramló ritmusú, alliterációkkal gazdagított nyelvhasználatban egyaránt a „hallom szinte a hangsúlyokat”-élményt, s ezáltal az olvasó hangulati bevonódását elősegítő törekvés manifesztálódik. Hiszen, ahogy azt az eredetileg a zeneesztétikában felbukkanó *Stimmung*-fogalom értelmezői mindig kiemelik, hangoltság és hangzóság tapasztalata szorosán összekapcsolódik.³³⁰ Ez esetben a történetmondó hangját, s így közvetlen jelenlétét illuzionáló elbeszélésmód olyan olvasói műveleteket implikál, melyeket a protagonista-narrátor iránti empátia hat át.

Ami számunkra *Az urgai fogoly* műfaji kontextusát tekintve különösen érdekes lehet, az az, hogy az érzelmi-hangulati rácsatlakozás, az affektív olvasás nemcsak egy, az elbeszélői önreflexiók által igényelt befogadói attitűdnek felel meg, de a fikció keretei között a kínai hétköznapiakban való tájékozódás, a nem irodalmi kommunikáció egyik módozatává válik. A hangulatokra, emóciókra, testi-lelki rezdülésekre való érzékenység a kumulatív, illetve epifanikus tudásszerzés korábban elemzett modelljeinek alternatívájaként tűnik fel az utazó elbeszélésében, azaz egy olyan sajátos stratégiaként, mely a nyelvi-kulturális megértést is helyettesíteni, pótolni tudja.

A nyelvi korlátok a kínaiul csak néhány szót beszélő férfi számára egyébként sem bizonyulnak túl problematikusnak. Habár olykor beszámol a közte és itteni barátai között létesülő kommunikációs zavarokról, ilyenkor többnyire az derül ki, hogy a kínaiak törik az ő anyanyelvét: számára lehet megmosolyogtató a neki írt szöveg „ügyetlenül bájos magyar nyelvhasználat”-a, az angolt magyarral keverő házigazdájának halandzsája. Amikor a

³³⁰ Erről bővebben lásd a dolgozat Térey-fejezetét.

helyiektől kér útbaigazítást a buszon, egyetlen angol kifejezés („to the Heart of the City”) elég ahhoz, hogy elnyerje szimpátiájukat, s hogy észlelje, a mandarinkülsejű útitárs „hangjában a jóindulat, a szívélyesség és a segítő szándék minden árnyalatával” szól hozzá. (51) Habár a „kínai szavak özönéből” csak egyet-egyed tud elkapni, érzelmi töltetüket sikeresen képes dekódolni. A fejezet csattanószerű zárlatában a férfi szomorúságát szintén egy nem-nyelvi gesztus, a szálláshelyénél szolgáló katona mosolya oldja fel: „A fiatal őr mosolygott rám, mint valami régi ismerősre: titokban, hogy senki ne lássa, vidáman és szeretettel.” (58) Hasonlóképp „világosan” olvasható az utazó számára egy másik fiatal férfi, az urgai láma arckifejezése: „A tekintetéből sugárzó aggodalom világosan elárulta, hogy nem érti, mi történhetett, csak guggolt előttem, balját a vállamra, jobbját gyógyítóan a mellkasomra helyezte, én meg újra mosolyogtam, s mondtam, most már jó lesz, most már kezdem jobban érezni magam.” (154) A hang, az arc, a gyógyító kéz tehát transzparens eszközei az érzelmek kommunikálásának – ezek az epizódok azt sugalmazzák, hogy az interszubsztívitás megtapasztalása nem igényel nyelvi közvetítést, csak közvetlen, testi jelenléte. A kínai kultúra átsajátíthatatlanságát felpanaszoló utazó gyászát így az egyetemesnek mutakozó, kultúrafüggetlen emóciók megoszthatósága, a kölcsönös empátia tapasztalata enyhíti. Mint arra korábban már utaltam, hasonlóan kompenzatív funkciót tulajdoníthatunk a romantika melankolikus magánykultuszára finoman rájátszó önreflexióknak: a magányos elbeszélő által vizionált „társtalan, törődött, megsebzett olvasóm” épp a társtalanság közös vonása révén erősítheti meg benne a társiaság érzetét. A „megsebzett olvasóm”, „könnyed mélabú” típusú kifejezések enyhén régies stílushatásuk révén arra is ráirányítják a figyelmet, hogy a megszólított olvasó együttérzésére apelláló, saját érzelmi állapotát rá kivetítő én-elbeszélő megteremtése a 19. századi próza olyan alkotásaiból lehet ismerős, mint Poe novellái vagy Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regénye. Ugyanezek a szöveghelyek azonban azzal a kérdéssel is szembesítenek, amelybe újra és újra beleütközik Az *urgai fogoly* befogadója: hol, mikor, és milyen mértékben válik szét voltaképpen a narrátor nézőpontja és a szöveg összetettségének a narrátori intenciótól független távlata? Az ironia nyelvileg jelöletlen létmódjából fakadóan eldönthetetlen, hogy a regény elbeszélője érzékeli-e azt a széttartást, mely a kiszólásai által kirajzolt olvasói szerepminta és az ehhez nem illeszkedő potenciális befogadói attitűdök között feszül (azaz a „megsebzett olvasó” szerepköre olyan komikus túlzásnak is bizonyulhat az aktuális befogadó szemszögéből, melyhez az távolságtartással viszonyul), vagy erre a diszkrepanciára nincs rálátása.

2. 2. 2. Idegenség, esztétikai tapasztalat, szerelem

A nyelvi korlátok akkor is az elbeszélő figyelmén kívül maradnak, mintegy felfüggesztődnek, amikor utazásai során az esztétikai fenoménként megmutatkozó Kína közelségébe kerül. A férfi a *Pecsét van a kapukon* című fejezetben jut el egy megbabonázó erejű Huadan-előadásra, ahol megpillantja a későbbi levelek címzettjét, a Diao Chan szerepével teljesen eggyé váló, ezért „istennőként” aposztrofált színésznőt, aki iránt azonnal szerelemre lobban. A fejezetnek erősen szimmetrikus tagoltságot biztosítanak az elején, a végén, s a közepén megjelenő kínai versrészletek, melyek csak „töredékekben” kúsznak elő a főszereplő emlékezetéből, de *törésmentesen* illeszkednek az „őszi nap alkonyatában” induló búcsúeste hangulatához, anélkül, hogy bármi is utalna rá: a fragmentumokban idézett Li-po-költemény nem azonos „a Tang-korszak mindennél gyönyörűbb és mindennél rejtelmesebb vers”-ével, hanem csak annak magyar fordítása. Hasonló, a kultúrák közötti átjárhatóság gondját leegyszerűsítő törekvésről árulkodik az a félmondat, mellyel a férfi a darab neki adott összefoglalóját átfutva nyugodtan konstatálja, hogy a cselekmény anyaga „shakespeare-i”, ezzel máris azt sugalmazva, hogy mint ilyen, megértése nem igényel különösebb erőfeszítést az európai néző részéről. Az előadás aztán mégis rendkívül intenzív elragadtatottságot vált ki belőle – ennek forrása azonban nem színpadra vitt világ másságában, nem is magában az előadásmódban, hanem annak hatásfokában rejlik: annak „teljességében”. Ahhoz, hogy lássuk, miként értelmeződnek a narrátori horizontból esztétikai tapasztalat, megértés és idegenség összefüggései, és miként árnyalja ezt az igencsak markáns értelmezést kijelentéseinek szövegszerű összetettsége, érdemes tüzetesebben megvizsgálni ezt a fejezetet.

A színházi este a főhős utolsó, Kínában töltött napját zárja le, így elbeszélését a búcsúzó utazó lelkiállapotát közvetítő szövegrész vezeti be, mely többszörösen előreutal a későbbi eseményekre. A narrátor a Kosztolányi-versből kölcsönzött oximoronnal különféle emóciók keveredéseként, „boldog-szomorú kábulat”-ként igyekszik definiálni hangoltságát, mely kábulatot az érzékek és a megfigyelő értelem feletti ellenőrzés elvesztéseként tapasztalja meg: „Minderre felfigyelhettem és mindezt érzékelhettem volna, én azonban sem a figyelmemnek nem voltam ura, sem pedig az érzékeimnek, sőt éppen ellenkezőleg, valami édes bódulatban, a leghidegebb fejjel is csupán azt mondhatom, az elmerengésnek egy fölöttébb szokatlan összetételű kábulatában csak ültem a hátsó ülésen.” (82) A „józan ész”, a „leghidegebb fej” és az elkábult, összezavart érzékek oppozíciója, illetve az érzéki bevonódás és a reflexió igényének kettőssége majd az előadásélményt megragadó sorokban is visszaköszön. A „búcsúzó szem” metaforája ezt a mintázatot elbonyolítva egy paradox viszonyulásmódot jelöl: eszerint az elbeszélő én arra törekszik, hogy egyszerre fogadja be az éppen eléje táruló látványt és hívja elő Kínával kapcsolatos korábbi emlékképeit. „[E]gyszerre idéztem fel mindent, amit láttam”, jelenti ki úgy, hogy a „felidézés” mint önreflexív utalás a szöveg teljesítményére is

vonakoztatható: ebben az esetben azzal szembesülhetünk, hogy az olvasói imaginációban valóban eltűnik az a különbség, mely a fiktív szituáción belül a mentális emlékképek és az aktuális vizuális észleletek között fennáll. A felsorolásban előszámlált, ritka szépségű kertek és paloták közös helye így a befogadói képzelet lesz.

Az utazó a búcsú ekképp megjelenített hangulatában érkezik az eldugott színházépületbe, ahol először a hely szegényessége vált ki belőle meghökkenést, majd az, hogy micsoda kontrasztot alkot a nézőtér kopárságával a vörös függöny mögül felragyogó díszlet pompája. A váratlanság motívumának kétszeri megismétlődése, annak hangsúlyozása, hogy a kínai operáról a főhősnek nincs korábbról „saját tapasztalat”-a (87), már eredendően úgy kondicionálják az epizód olvasását, hogy abban a színházban töltött idő az idegenséggel való találkozás kitüntetett eseményeként nyerjen értelmet. Az opera narrátor-figurájának színrelépése is ezt az ígéretet hordozza a férfi számára:

Mondhatnám most, hogy azért volt olyan mély hatással rám, és azonnal, már e narrátornak a pusztá megjelenése is, mert csak homályos, felületes, közvetett élményeim lehettek ezidáig a kínai operáról, ám nem erről volt szó, a földig érő, drapp köpeny, a hosszú álszakáll a festett arc előtt, a megfejtetlen jelentésű fejdísz, a préselt hang, ahogy folyton ide-oda siklik a magas és mély regiszterek között, s végül mindeközben egy tökéletesen rezzenetlen szempár, mely lassan végignéz az *elsötétítetlen* nézőtéren, nos, mindez nem egyszerűen hatással volt rám, hanem rögtön bizonyossá tette bennem, hogy itt, ma este tényleg kivételes esemény szemtanúja leszek [...]. (91)

Az elbeszélő én „kivételes esemény szemtanúja”-ként körülírt szerepköréhez egy olyan elbeszélésmód társul, melyben különféle diskurzustípusok kontaminálódnak. A színpadon lejátszódó történekekről egyrészt a tudósítói nyelvhasználatot imitáló, kvázi-jelenidejű mondatok közvetítenek. A protagonista-elbeszélő itt olyan nézőként – szemtanúként – lépteti fel önmagát, aki számára – amennyiben más nem köti le a figyelmét – nem jelent különösebb kihívást a színpadi akciók összefüggő történetként (s valóban Shakespeare-drámaként) való olvasása, sőt, az általa nem beszélt nyelven tolmácsolt üzenet megértése sem: „hogya azt mondja ezen az ijesztő glisszandóknak működő nyelven, hogy lépjek be vele Diao Chan és Lübu birodalmába, akkor nem is tehetek mást, [...] mint hogy hallgatok rá.” (91 – 92) Hamar jelzi viszont azt is, hogy az európai operában, illetve kőszínházban Wagner óta alkalmazott optikai megoldásokhoz képest egy fontos különbséggel kell szembesülnie: a nézőtér „*elsötétítetlen*” [kiem. az eredetiben], azaz a színpadi világ elkülönülésének illúzióját, az

érzékek „izolálását és koncentrációját”³³¹ nem biztosítja egy ilyen világítástechnikai trükk. Valószínűleg ezzel is összefügghet, hogy a színpadi történésekről tudósító mondatok tárgyilagosságának ellenében ható, a színházi esemény primér hatását felmutató szakaszok úgy veszik számba a hang- és látványeffektusokat, hogy ismét csak azoknak az érzékeket leigázó, működésüket egyszerre felfokozó és összezavaró jellegét emelik ki, ahogy azt a kábultság-motívum visszatérése is („kábult elismerés”) nyomatékosítja. A kábulat regisztrálása viszont nem oltja ki az értelemadás iránti igényt: „Meg voltam döbbenve, és káprázott a szemem, s miután egy villanásban végigfutott rajtam a Zhaolongtól idáig vezető út értelme, hosszú ideig képtelen voltam bármit is mérlegre tenni, és ésszel felérni valahogy” (93). Főhősünk ezért a benyomások multiszenzoriális gazdagságának ellenállva először igyekszik csak egy kiválasztott érzékterületre összpontosítani („lehunyt szemmel” próbál elmélyedni egy ária „bonyolult szövetében”), majd sikerül átkerülnie a tüzetes, koncentrált figyelem állapotába, először a színpadi játék különböző médiumai által kiváltott összhatásra, később egyetlen részletére fókuszálva – így jut el végül egy újabb epifanikus „felismeréshez”. „Kezdtém figyelni a szereplőket, a mozgás és az éneklés összesimulását a zenével, kezdtem figyelni a drámának és a muzsikának a táncban összegződő utánozhatatlan tökélyét, nem fedezek-e fel vajon itt-ott, jelentéktelen eresztékeknél legalább, valami kis csikordulást” (93), vezeti be ezekkel a szavakkal felfedezésének megfogalmazását, miszerint: „*Ezek nem színészek.*” (94) [Kiem. az eredetiben.] A fejezet olvasásának az kölcsönöz erős feszültséget, hogy míg az elbeszélő saját befogadói tapasztalatát a különféle vizuális és hanghatások „összesimulása”-ként kommentálja, az elbeszélésében felmutatott észleletek között valójában nehezen lelhető fel efféle rendezőelv, a szöveg sokkal inkább az össze nem illés és a keveredés mozzanataira fókuszál. A színpadon „fenyegető, fehérre mázolt arcú, vörös palástba bújt figura” (92) és „különös” alakok jelennek meg, a különféle látványelemek „bizarr kavalkád”-ot alkotnak, a zenéről pedig ezt olvashatjuk: „hallgattam az erhu vezényelte, soha meg nem nyugvó pentaton dallamok hisztérikus díszítéseit, és átadtam magam a vijjogó cinre-gongra megérkező Lübu kékes-ezüstben derengő, lenyűgöző figurájának.” (93) A dallamok és a hisztéria állapota közötti gondolattársítás, a hangszereket megszemélyesítő onomapoétikus alakzatok („vijjogó cinre-gongra”, vagy máshol „sikoltó cinek” [88]), azt érzékeltetik, hogy az európai utazó füle számára milyen nehézséget jelent *zeneként* hallgatni a kínai operát. Amit tehát a Krasznahorkai-szöveg effektusai közvetítenek, az éppen hogy nem a harmónia, nem a tökéletesség, hanem egy zavarba ejtően konfúz és heterogén, mondhatni fenyegetően idegen jelenség tapasztalata. Eme

³³¹ DERES Kornélia, *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás*, Bp., JAK + PRAE.HU, 2016, 30.

tapasztalat szerkezetének megértéséhez a szöveg fel is kínál egy megközelítési lehetőséget: mikor a színpadi testek koreográfiájának leírása annak „hátborzongatóan” pontos jellegét hangsúlyozza, jól érzékelhető a jelző freudiánus mellékszövegje. Ahogy az a fenti idézet ereszték- és csikorgás-metáforáiból is kiviláglik, a színészek előadásmódjának makulátlan szabályossága a gépiesség, és ezzel a kísérteties idegenség hatását kelti – a darab egyszerre ismerős (akárcsak egy Shakespeare-dráma), és végtelenül kizökkentő, s mint ilyen, elbizonytalanítja az európai utazóban mind az „esztétikum”, mind az „emberi” kategóriájával kapcsolatos előfeltevéseket. Ezt az interpretációs mintázatot, az unheimlich szorongató eldöntetlenségét azonban felszámolja az elbeszélő akkor, amikor a közte és a színpadon mozgó alakok között létesülő distanciát azzal magyarázza, hogy azok nem színészek, hanem „színészeknek álcázott istenek”. Azaz, összhangban a keleti kultúráról való korábbi eszmefuttatásaival, szerep és színész, jel és jelölt metafizikus egységének, s ezáltal a kínai hagyomány megbonthatatlan folytonosságának vált itt tanújává.

Épp a kínai hagyományfolytonosság lehet viszont az oka annak, hogy erre a felismerésre egyedül a főszereplő, az egyetlen európai jutott a nézősereg tagjai közül. A kínaiak egyszerűen élvezik az előadást, vélhetően éppen azért, mert az rájuk nem idegenségként gyakorol hatást: „Szomszédjaimra pillantottam, de a felhevült arcokról csupán a bámulatot lehetett leolvasni meg a csodálkozásnak, az örömteli kíváncsiságnak s a gyermeki elragadtatottságnak egy feszült vegyületét, sehol nem fedeztem fel nyomát annak, hogy velem együtt meg volnának döbbenve.” (94) A főhős tehát a döbbenetes felfedezések egyedüli letéteményeseként lépteti fel magát: önmagában nem a színpadon zajló történések teszik őt egy „kivételes esemény szemtanújává”, hanem az, hogy csak ő képes az előadás kivételes jelentőségének felismerésére. Kívülállása egyfajta többlettudás lehetőségét is biztosítja számára – habár nem részesülhet problémátlanul a közönség elragadtatottságában, kirekesztettsége egyúttal fölérendeltséget is kölcsönöz pozíciójának, amint az a kínai nézők reakcióinak leírásából is kitűnik (szemben az utazó megrendültségével a „gyermeki elragadtatottság” és a „kivételesség” kifejezések egyfajta naiv, reflektálatlan élvezetként prezentálják a helyiek befogadói attitűdjét). A protagonista-elbeszélőre olyannyira jellemző önfelnagyítás gesztusait azonban egyúttal ki is kezdi a tanúságtétel ironikus logikája: helyzetének „kivételessége” azt jelenti, hogy nincs senki, aki meg tudná erősíteni, visszaigazolni az őt ért epifanikus felismeréseket. Mint elbeszélő, mint „másodlagos tanú” pedig csak arról tanúskodhat, hogy felidézett énje számára megmutatkoztak a „színészeknek álcázott istenek” – anélkül, hogy saját megnyilatkozásán túl a bizonyítás bármilyen kontrollinstanciájára támaszkodhatna. A tanúságtétel problémája egy további apóriát is kitermel: a „tökély” olyan fogalomként bukkan fel a narrátori szólamban, mely nem tartalmaz semmilyen közvetlen utalást azon érzéki (és nem érzéki) benyomások konfigurációjára, melyek

az ekképp való értékelést kiváltják a szemlélőből. Az elbeszélői nyelv a teljességre főként csak a nem-tökéletesség hiányaként („Nem fedeztem fel semmiféle hibát. [...] szemhéjuk sem remegett.”) utal, a „tökély” fogalma mellé rendelt „utánozhatatlan” jelző pedig nem mást jelöl, mint a tökély megragadására való alkalmatlanságát. A tökély elbeszélhetetlensége persze példaértékkel bírhat a könyvben körvonalazódó művészetelméleti megfontolások szempontjából, hiszen a Huadan-színház jel és jelentés dichotómiáját feloldó varázslatához képest az arról való európai beszámoló csakis önmaga másodlagosságát, szupplementum-jellegét reprezentálhatja – azaz, a szöveg épp ettől válik igaz tanúvá. Másrészt azonban arra következtethetünk, hogy a „tökély” absztrakt fogalmát használatba vevő reflexív nyelvhasználat azt a zavart igyekszik elfedni, illetve befagyasztani, melyet az operaelőadás diffúz, érzékeket összezavaró, *hátborzongató* hatása vált ki az elbeszélő énből. Az idegenségtapasztalat kétféle értelmezése között erős széttartás fedezhető fel: az istenné kinevezés, a művészi tökély iránti ámulat gesztusai teljes, de ezáltal biztonságos elválasztottságot feltételeznek, míg ezzel szemben a látvány- és hangeffektusokat felvonultató szövegrészek azt jelenítik meg, ahogy az idegen behatol a saját világába.

Az *urgai fogoly* szövegépítkezésének már ismertett logikája szerint a színházi epizódban a kezdeti sokkot, majd a „döbrent” felismerést egy újabb, ismét csak döntő mozzanat követi: megjelenik a színpadon a Diao Chan szerepét játszó színésznő, aki nemcsak megbabonázza végzetes szépségével a főhóst, de egy rövidke ideig – köszönhetően annak, hogy a Ji Xiang-ban a nézőtér kivilágítva marad – össze is ér a tekintetük. A színészek rezzentelen tekintetének motívuma, mely az elzárkózás, magába fordulás, megközelíthetlenség képzetét idézi fel, a kölcsönösség, az egymás felé való fordulás eme jelképes momentumába fordul át. A szemek találkozása azonban csak néhány percig tarthat, az így felvillanó ígéret beteljesületlen maradt: abban a közegben, ahol a színjátszók „nem színészek”, nincs helye a megkettőzöttségnek, mely az elbeszélő-protagonista önreflexív megnyilatkozásait hatja át, s amely a melankolikus szubjektum vágyai és tudása között feszülő diszkrepanciában mutatkozik meg. Nem is arról van szó tehát, hogy a szerepével tökéletesen eggyé váló színésznő a metafizikus teljesség Kínájának szimbólumává válik, hanem arról, hogy Kína mint a szimbólum trópusa kerül szembe a kívülről érkező látogatóval, aki saját helyzetét kizárólag allegorikus szerkezetekben képes rögzíteni. Az *urgai fogoly* a klasszikus modernség azon központi gondolatához, miszerint a teljesség, ha a hétköznapi világában nem is, de az esztétikai szférában újratehermenthető, úgy nyúl vissza, hogy az újratehermentést egy másik kultúra kizárólagos teljesítményeként tünteti fel – az elsötétített nézőtér által kreált találkozási lehetőségekkel így egy döntőbb, eredendő elválasztottság kerül kontrasztba. Az ekképpen, esztétikai fenoménként értett teljesség nincs ráutalva a megértői aktivitásra, nem az

interszubsztívítás terében keletkezik: ahogy a fejezetcímet is átszövő kapu-metaforika sugallja, a fölérendeltség mellett elzártág jellemzi. Vagyis az idegenségnek az a tapasztalata, melyben a színésznő részesíti a nézőt, játékanak tökéletességéből fakad, ám a tökéletességgel való találkozás produktívításáról nem győz meg a szöveg: ahogy a fejezet végén elhangzó „fogolyként szabadultam” oximoron sugallja, sokkal inkább a szubsztívítum határait befagyasztó, mint felnyitó hatással rendelkeznek. Az elbeszélő megnyilatkozásai által implikált olvasói műveletek kimerülnek annak akceptálásában, hogy Diao Chan valóban „tökéletes volt, és végzetes”. (95)

Persze, feltehetjük azt a kérdést is, hogy mennyiben esztétikai természetű ez a viszonyulás. Az esztétikai reflexió elmélyültsége helyett ugyanis inkább az elbeszélői megnyilatkozások érzelmi töltöttsége, szenvedélyes hangvétele válhat szembetűnővé. Az eddigiekben is azt láthattuk, hogy az utazó a helyiekkel az érzelmek és hangulatok nyelvén kommunikál, de itt, ahogy azt a színésznő szépségének érzékeltetésére irányuló, admiratív, hiperbolikus kifejezés mód is jelzi („belépett a színpadra egy fiatal lány, akinél gyönyörűbbet senki nem látott és nem fog látni soha” 95), egyenesen a szerelem diskurzusa vonódik be az elbeszélésbe. Ennek a belátásnak a fényében válik észrevehetővé, hogy a főhős által megtestesített színházbefogadói attitűd megjelenítése mindvégig is egy jellegzetesen petrarkista szerelemfelfogás kódjai szerint szerveződött. Ebbe az értelmezési irányba mutat a fogság-metaforika, az a szigorú alá-felé rendeltség, melyet a nézők és a színészek térbeli elhelyezkedése is szimbolizál, a józan ész és az érzéki kábulat konfliktusának visszatérő motívuma, valamint a lány istennőként való aposztrofálása is. (Talán a dantei pretextusra is visszautalhatunk itt, amennyiben Beatricét hasonlóan testetlenített, földöntúli szépségű, angyali lényként ábrázolja az *Isteni színjáték*.) Arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy a szöveg itt kibontakozó összefüggései a szerelmet mint az elbeszélő-protagonista kínai kultúrához való viszonyának egyik értelmező metaforáját kínálja fel. A szerelmi lelkesültség megkerüli a megértés hermeneutikai feladatát: a totalizáló jelentéstulajdonítás, a tökéletesség iránti vágy projekciója elfedni igyekszik a másik, azaz a kínai kultúra megszüntethetetlen idegenségét.

Az istennő írt című fejezet a fikció szerint a vágy tárgyának, a Diao Chant játszó színésznőnek az utazóhoz írt válaszlevelét tartalmazza. Ez a könyv egyetlen szövegegysége, mely felfüggeszti a protagonista-elbeszélő szólását, s érdekes módon az itt megszólaló nőalak nézőpontjából éppen azokra a hermeneutikai szakadékokra nyílik rálátás, melyeket a főhős narrációja igyekszik elfedni és elfelejtenni. A színésznő már az első sorokban reflektál arra, hogy nehézséget okoz neki nem az anyanyelvén írnia („Félek ettől az idegen nyelvtől” 59), a későbbiekben pedig többször is foglalkozik a megértés és a megértetés problémájával: „[m]aga tudja, mi volt abban a levélben, de azt úgy látszik nem, milyen nehezen érti meg egy kínai a

külföldieket.” (61) A „kedves Krasznahorkaitól” érkező üzenetek először ugyanis szégyent, zavart és haragot váltanak ki belőle. Ennek legfőbb oka, hogy a szerelmeslevelet a romantikus szerelemfelfogás jegyében az írásbeli kommunikáció legbensőségebb, legintimebb formájának tekintő, s a levéltitok jogát magától értetődőnek vevő szemléletmóddal ellentétben a külföldi levél érkezése az ő környezetében nyilvános eseménynek számít: az üzenetek számára sem teljesen világos tartalmát meg kell osztani az édesanyával, a postással, a szomszédokkal. (Arról, a szövegben nem reflektált, de az olvasóban mégis felvetődő kérdéstről nem is beszélve, hogy a külföldről kapott küldemények milyen gyanút kelhetnek a kínai hatóságok szemében). A levelek (melyek szövege átfedésben lehet a könyvben megírtakkal) iránti közös kíváncsiságot az indokolja, hogy egy másik világ híradásaként tekintenek rájuk: „Wang bácsi megkért, hogy olvassak föl valamelyikből egy mondatot, mert szeretné megérteni, mondta, hogy hogy gondolkoznak a külföldiek.” (62) A Wang bácsiban felmerülő érdeklődés megmosolyogtató naivitása ellenére példaértékűnek tűnik abból a szempontból, hogy együtt jár az idegen másságának elismerésével: vagyis azzal, hogy annak megértése nem magától értetődő. Ez az a körülmény, ami a sokat látott utazó reflexiók horizontján olyannyira gyakran kívül kerül: amint megfigyelhettük, őt az előadás megtekintése közben sem annak a kérdése foglalkoztatta, hogy „hogyan gondolkoznak a kínaiak”. Az általa postára adott hatvannégy szerelmeslevél tulajdonképpen hasonló tapintatlanságról tanúskodik: a válasz hiányának miértjeit figyelmen kívül hagyva, nem tisztelve a másik hallgatását, újra és újra üzen. Makacsságával mindenesetre végül eléri azt, hogy a címzett megtöri saját csendjét, és megírja azt, hogy nem tudja viszonzni ezeket a felfokozott érzelmeket. A színésznő levelében egy olyan belátás körvonalazódik, mellyel az elbeszélő-protagonista magatartása nincs összhangban: aki nem érti, hogy önnön idegenségével milyen megértési feladat elé állítja az általa felkeresett világ lakóit, annak nincs esélye ugyanennek a világnak a megértésére. Szövege tehát arra is figyelmeztet, hogy a ráhangolódás, beleézés mint az idegen sajátjátá tételének módzatai esetén fennáll az a veszély is, hogy a másikat egy olyan üres felületként kezelik, melyre a saját vágyak vetíthetők ki. A nő vallomása egyúttal azoknak az olvasói műveleteknek teljesítőképeségére is rákérdez, melyeket a narrátor már elemzett kiszólásai implikálnak. Mikor arról ír, hogy nem értett semmit az európai utazó első leveléből („szórol-szóra végigbetűztem újra meg újra, de megérteni, egyáltalán nem értettem meg”, 62), de teljességében átérezte a belőle sugárzó bánatot, alakja mintha az érzések olvasására hagyatkozó utazó és az ő melankóliájával azonosuló mintaolvasó figurációjaként tűnne fel: „Őszintén megijesztett minden vallomás, s a szavaiból sugárzó bánattól ugyanolyan szomorú lettem én is, amilyen szomorúnak Magát képzeltem abban a távoli országban.” (63) Nem véletlen, hogy az elbeszélő diskurzusában a befogadóval folytatott kommunikációt a közvetlenséget implikáló hang és

tekintet metaforizálja. Azt, hogy a Kínától várt felismerések nem nyelviessé tehetőek, a férfi sokszor nyomatékosítja, arra azonban, hogy az élőbeszéd és a papírra vetett szöveg mediális feltételrendszere nem esik egybe, hogy bánatát csak az írás közvettségében képes artikulálni a beszámoló olvasója felé, nem reflektál. A színész nő mondatában ehhez képest azonban megjelenik egy fontos különbségtétel: olyan szomorú, mint amilyen szomorúnak írott szavai alapján a másikat *képzeli*. A megfogalmazás explicite jelzi az imaginárius közbejöttét: azt, hogy a másik szomorúságát önmagában kell felépítenie az olvasónak. Miközben tehát *Az urgai fogoly* elbeszélője folytonosan a befogadó empátiájára, beleérző képességére apellál, a szövegben megnyílik egy olyan távlat is, melyből az olvasás nem érzelmek szabad és közvetlen cirkulációjaként, hanem egy hallucinatív-projektív működésmódként mutatkozik meg.

2. 2. 3. Az idegenség térideje

Az eddigiekben azt tártuk fel, hogy a regény a kulturális idegenség áthidalásának milyen stratégiáit vonultatja fel, illetve, hogyan kapcsolja össze az esztétikai tapasztalat és a megértés kérdéskörét az idegenség átsajátításának problémájával. *Az urgai fogoly* azonban az útirajz olyan legelemibb műfaji konvenciójához is visszanyúl, mint amilyen a természetleírás, akkor, amikor az utazó előfeltevéseit felfüggesztő, kizökkentő eseményeket inszenírozza, az idegenség domesztikálásának, a szubjektumhatárok stabilizálásának pedig olyan jellegzetes stratégiái is megfigyelhetők a szövegben, mint a megtett távolság és az eltelt idő folytonos számszerűsítése. „Ezerkilencszázkilencven október hatodikán este fél nyolc tájban, nagyjából a Ráktérítőn, vagy egy fokkal pontosabban: attól úgy ötven kilométerrel délnek, Quangzhou egyik főútján az Escorial Hotel felé haladtam.” (70) – adja meg a protagonista-narrátor az utazás adott szakaszának pontos koordinátáit a fejezetek elején. A napnyugati tudományosság univerzálisnak vélt módszereivel azonban nem jut megnyugtató eredményre, már a vonatút legelején azzal kell szembesülnie, hogy a természeti közeg ellenáll az efféle absztrakciónak. Hiába rendelkezik több térképpel, egyik sem segíti az eligazodásban, a rögzítettnek vélt méretarányok kikalkulálhatatlannak bizonyulnak: „a mit sem sejtő utazó maga is lekerül az érvénytelenné vált térképekről, s belép a sivatag ama részegítő, roppant közegébe, ahol ... másféle tények ... másféle bizonyosságok ... az irányadók.” (12) A kronotopikus viszonyok másságának, felmérhetetlenségének nyomatékosításával *Az urgai fogoly* az „egzotikus” térségek ábrázolásának nagy hagyománnyal bíró kliséjét hasznosítja újra. A térképről való lekerülés motívuma mindjárt eszünkbe juttathatja például Graham Greene *Utazás térkép nélkül* (1936) című regényét, mely az üres foltként megjelenített Afrikára az irodalmi modernség központi szimbólumait vetíti ki – ez a stratégia nem áll távol Krasznahorkai szövegétől sem.

Ebben a kontextusban megemlíthetjük Ian McEwan regényét, a *The Comfort of Strangerst* is, melynek főszereplői Velencében nem tudnak olyan térképet szerezni, amely valóban eligazítaná őket a városban. A világ leképezésére, s egyúttal jelképes birtokba vételére alkalmatlanná váló térkép itt a későmodern episztemológiai válság allegorikus jelölőjeként tűnik fel. Krasznahorkai főhősét Pekingbe érve szigorúan szabályos elrendezettségű utcák, számozott buszjáratok fogadják, azaz az urbánus térhasználat szabályai kiszámíthatónak, az európai reflexek számára is könnyebben lekövethetőnek tűnnek. Ez a geometrikus rend azonban a labirintus alakzatába fut ki, a férfi (akárcsak McEwan turistái Velencében) folyamatosan eltéved, a térkép helyett utastársai jóindulatára és a kiszámíthatatlanul közlekedő buszokra kell rábíznia magát. Mikor az Azúr Felhők Templomában meglátja az üveg mögött szabályosan elrendezett lohan-harcosok szobrait, ráébred arra, hogy egymásra merőleges soraik a pekingi városszerkezet kifürkészhetetlen rendjét modellálják: „Itt is merőleges minden folyosó a másikra, villant meg bennem szinte fájdalmasan, itt is, ébredtem rá, mint Beijingben az utcák, ezek a folyosók is derékszögű szerkezetükben átláthatatlanok.” (57–58) A geometriai alakzatok nyugtalanító ismerőssége, s egyúttal kiismerhetetlensége a freudi unheimlich fogalmát hívja elő. A kísértetiesség azonban nem határozza meg teljes egészében Peking ábrázolását, a férfi sétáiról többnyire a város harmonikus szépségét kidomborító szövegrészek közvetítenek: „a Nyári Palota Keleti Kapuja előtt álltam [...] már el is indultam a csodálatos szépségű tópart szélén a lótuuszvirágok között, végig a sétányon, majd a híres fedett folyosón, és vissza, végül föl a számtalan lépcsőn a Buddha Illata nevű négyszintes pavilon legmagasabb kilátópontjáig, hogy belássam ezt az elbűvölő tájat”. (54) A bédekkerek jellegzetes fordulatait artisztikussá átformáló leírás a város emblematisz épületeire és parkjaira, azaz a kulturális jelentésekkel átítatott környezetre koncentrá, mindvégig azt sugallva, hogy az évezredek történelem, a hagyományok ismerete egy alapvetően mégiscsak jól működtethető olvasási keretet biztosít a protagonista-narrátor számára – mélabúja, mely abból a belátásból fakad, hogy ő mégsem tartozik ide, csak egy-egy ponton fordul át szorongásba. Peking mellett *Az urgai fogoly* azonban olyan természeti tereket – a már említett Góbi-sivatagot és a dél-kínai dzsungelt – is bemutat, melyek esetében az utazó kulturális tudása jóval kisebb hatásfokkal mozgósítható.

A sivatagot elsősorban látványként építi fel a szöveg, avagy egészen pontosan az egyenként jól elkülöníthető, és valamilyen *felismerhető* mintázattá összeálló vizuális érzéklek hiányaként, melyben mindenféle orientációra irányuló vágy felszámolódik:

Visszafeküdtem az ülésre, betakartam magam egy pokróccal, megigazítottam a fejem alatt a párnát, s mielőtt a hirtelen bealkonyodó ég teljes uralma alá vonta volna a kezdődő homoksivatag hullámzó, holdbéli domborzatát odakint, [...] én is megértettem, hogy hát végül is minden, egész

utazásom, ide vezetett, az ablakomban lassan elsötétedő kép végtelen egyhangúságához, ahhoz, hogy visszagondolva a távolság és az idő meghatározásának oly sikertelen próbálkozásaira, felfogjam végre: e nagy szikkadás valahai elrendelőjének a nyomában járva most megtudom, milyen lehet a közelében, ahol, kezdett rám törni valami könnyű álom, az egyhangúság tökélye csillan meg mindenben, ahol egy fokozhatatlanul tökéletes monotónia szab meg minden mértéket s oldja fel a súlyt [...] (15)

A monotónia benyomásának hangsúlyozása előhívhatja annak az emlékét, ahogy Lévi-Strauss a *Szomorú trópusok*ban ír az érintetlen, ember nélküli természeti terekről: „A teljesen szűz tájak egyhangúsága eljelentékteleníti a vadságukat. Elzárkóznak az ember elől, és megsemmisülnek a pillantásától, ahelyett, hogy magukra hívnák a figyelmét.”³³² Götz Großklaus ezt a szövegrészt az idegenség információelméleti megközelítésének iskolapéldájaként olvassa: eszerint az új információk túlcsoportuló, az emberi megértés határait meghaladó gazdagsága afféle „fehér zajként”, jelentés-nélküliségként realizálódik a befogadásban.³³³ A Krasznahorkai-szövegben a jelentésadás nehézségeit nemcsak az olyan klisék használata jelzi, mint a „holdbéli” kifejezés, de arra is felfigyelhetünk, hogy a sivatagi szcena ábrázolását olyan fosztóképzővel ellátott jelzők – „követhetetlen”, „észrevehetetlen”, „végtelen”, „fokozhatatlan” – uralják, melyek (Lévi-Strauss mondatához hasonlóan) azt sugallják, hogy a protagonistanarrátor ezen a ponton saját befogadóképességének határaihoz ért. Habár a „tökély” fogalma előrevetíti a színésznővel való találkozás elbeszélését, annak értelmezése itt más irányt vesz. A szemlélő számára az üres táj az egyetlen lehetséges allegorikus jelentést nyeri el: „hisz ezek a hatalmas, csupasz hegyek szembetűnően és kétségbevonhatatlanul *halottak*”. [Kiem. az eredetiben.] A leíráson végigvonuló, a halállal kapcsolatos jelentéseket felhalmozó metaforalánc nemcsak azt jelzi, hogy a hegyek között nincs nyoma az emberi jelenlétnek, hanem azt is, hogy az érzékek számára letapogathatatlan, támpontot nem nyújtó sivatag önmaga elevensége felől bizonytalanítja el a szubjektumot: „kísértetiessége”, „hátborzongató” ereje (ezen a ponton is érzékelhető a szavak freudiánus tónusa) abból fakad, hogy annak halálát vetíti előre. A saját lét végességének előérzetével függhet össze az is, hogy a főszereplőt saját elmondása szerint először itt, ezen a vonatúton keríti hatalmába a melankólia.

Az *urgai fogoly* másik emlékezetes tájaként a dél-kínai dzsungel kel életre a szövegben, melyre az elbeszélő „a trópusoknak ama bizonyos küszöbe”-ként utal (101), ezzel még

³³² LÉVI-STRAUSS, *Szomorú trópusok*, i.m., 431. A magyar fordításhoz képest az eredeti francia szöveg nem annyira „eljelentéktelenítés”-ről szól, mint inkább arról, hogy a vadon monotónitása megfosztja bármiféle jelentés lehetőségétől.

³³³ GROßKLAUS, i.m., 218 – 219.

konkrétabban jelezve a Lévi-Strauss-műhöz való kapcsolódását. Az itteni világ egyszerre ellenpontoszza a sivatag „tökéletes monotóniáját” (14), és kínál egy hasonló intenzitású (és szerkezetű) idegenség-tapasztalatot. Szemben a hiány helyeként ábrázolt Góbival, Quangzhou-ban a benyomások komplexitása, rendbe foglalhatatlan gazdagsága vezet ahhoz, hogy a szubjektum veszélyben érezze integritását: a levegőnek itt is „halálos ereje” (106) van. Míg korábban elsősorban a vonatablakból kimetszett perspektívából mutatkozik meg a sivatag kietlensége, az esőerdő megjelenítésében a közvetlen szenzuális benyomások, az utazó fizikai jelenlétét nyomatékosító zajok, a hőség és a szagok effektusai dominálnak. A repülőről való leszállás után azonban csak néhány pillanat erejéig valósulhat meg a közvetlenség ilyesféle felfokozottsága, főhősünk ugyanis hamarosan egy lassan mozgó Mercedesbe száll, melynek üvege nem-transzparens felületként máris tompít eme intenzitáson („az ablaküveg bíborától álomszerű fényben úszó dzsungelt”), miközben őt magát is láthatatlanná teszi: „a foncsor tükrétől vakon, közvetlen közélről belebámulnak az arcomba.” (114) Hórihorgas vendéglátójának tizenötödik emeleti lakása pedig már biztonságos távolságban helyezkedik el a vadontól, az erkély magasából megnyíló horizontból lehetővé válik egy, a természetet magabiztosan hatalma alá vonó, esztétizáló tekintet működtetése. A látvány egymásba áttűnő vizuális észleletek szintézisévé rendeződik el a leírásban:

A tájnak ebből a magasságból már szinte nem voltak részletei, s a táj így nem volt más, mint a dzsungel finom domborzatának sejtelmes zöldje, árnyalatok fakuló bársonya a távolodó térben, s mindezek fölött a levegő és a fény együtteseként egy nedves, sötét, alkonyati pára, ahogy – mint valami haragos esőfelhő – örökösen ráereszkedik erre a finom domborzatra, [...] a dzsungelnek erre a részleteket feloldó bársonyos egészére. (117)

A totalizáló jelentéslétesülés folyamatát azonban megakasztja egy „részlet” előtűnése, amit a dzsungel által felfalt, „nemlétebe szakadó” vasútvonal megpillantása okoz. Ez a mozzanat a természet uralhatatlanságát jelzi („milyen a dzsungellel szemben egy vereség”), és ezáltal a korábbi mondatokba belekódolt ideológia törékenységére is figyelmeztet. A szöveg önreflexiós potenciáljának részét képezi az is, hogy mind a sivatag, mind a quangzhou-i dzsungel hangsúlyozottan liminális térként jelenik meg: különböző világokat elválasztó funkciójuk révén a saját megértő teljesítményének határaihoz érő szubjektum helyzetét jelölik. A „határ” – húzódjon az a natúra és a civilizáció, a Dél és az Észak között – azonban a szöveg ezen szakaszaiban nem bír egy rögzített hellyel, inkább egy újra- és újratermelő viszonyrendszerként körvonalazódik. Ahogy a „Dél művészi elrejtésének” esete példázza (az utazó nem tudja, mikor is repül át pontosan a Dél határa felett), a rajta való átkerülés

kiszámíthatatlan és ellenőrizhetetlen módon megy végbe – az átlépés pillanatának tetten érhetetlenségét jelzi az is, hogy a narrátor kétszer is megkísérli az ideérkezés elbeszélését. Az, hogy Quangzhou-ban viszont valóban a kínai utazás végpontjához értünk, abból is kiderülhet számunkra, hogy a férfi itt olyan primér benyomásokról számol be, melyek korábban nem jellemezték a Kínához fűződő viszonyát: „idegen volt ez az illat a levegőben, idegen volt ez a levegő, ez a táj, idegen volt minden és mindenestül, mélységesen, megmásíthatatlanul idegen”. (108) Pekingi barangolásai ugyanis, habár csalódottan konstatálja, hogy „Beijing lényegét [...] soha nem fogja megpillantani” (53), mint ahogy magabiztosan tájékozódni sem tanul meg a végtelen hosszúságú utcákon, de a hiány és a kirekesztettség tudata nem jár együtt a „mélységes” idegenség érzetével. Dél-Kínát ezzel szemben – ahogy arra már utaltam – az érzékszervi benyomásokra fókuszáló nyelvhasználat jeleníti meg, mely nem csak vallási-kulturális eltérések rendszereként értelmezi az itteni világ idegenséget, hanem jóval nagyobb figyelmet szentel azoknak a hatásoknak, melyeknek az utazó teste van kitéve. Így a *Quangzhou elmulasztása* című fejezetben a helyi művészeti tradíciók letéteményeseként sem a színház vagy az építészet, hanem a jóval közvetlenebb, szenzuális élményeket kínáló gasztronómia tűnik fel. A férfit helyi kísérője egy híres étterembe viszi el, hogy bevezesse „a déli konyha igazi művészetébe” (119):

„[...] megpillantottam egy kétember-magasságú, óriási akváriumot tőlünk jobbra, melyben rákok, kagylók meg polipok vezérletével a mi tányérjainkba szánt tengeri állatok hihetetlen tömege mozdult meg azonnal felénk, s én döbbenetesen konstatáltam, milyen sűrű és zavaros ebben a kegyetlen akváriumban a víz, nos, úgy nagyjából ekkor már összerezzenem a gondolatra, hogy az, ami ebből az egészből itt a konyhaművészeté, csupán álcázása valami egyébnek [...]” (119–120)

Annak gyanújában, hogy az étterem csak az „eredeti rendeltetés” (120) álcázása, ismét csak az előtér és a háttér, a felszín és a mélység kategóriáival dolgozó modernista logikát fedezhetjük fel, de a „konyhaművészet” kifejezés többszöri, voltaképp ironizáló használatában az arra irányuló szkepszis is kifejeződik, hogy valóban termékeny stratégia-e az utazó részéről a Kínában látottak-tapasztaltak folytonos átesztétizálása. A következőkben a főszereplő arra a következtetésre jut, hogy amiben itt részesült, „talán... magasabb értelemben... tényleg a déli konyha igazi művészeté” (120), de a félelmetes, „sűrű” és „zavaros” haltömeg képe már egy jóval nyitottabb művészettelfogást implikál, mint amelyet a színésznő vagy a Nyári Palota tökéletes, klasszikus szépsége hirdet.

Az idegenség színrevitelében beálló elmozdulást jelzi az is, hogy a beszéd- vagy énekhang helyett a Dél-Kínához társított legfontosabb auditív effektus mindkét, itt játszódo fejezetben az artikulálatlan zaj lesz, „[a] beszűrődő, eszeveszett lárma” (69), avagy „egy autótüklőlésből, éles kiáltásokból, madárvijogásból, repülőzúgásból s mindezek mögött valami állandó, mély robajlásból álló kíméletlen ricsaj”. (112–113) Az „eszeveszett” és a „kíméletlen” jelzők a zaj bármilyen értelemadásnak ellenálló, a testbe hatoló természetére enged következtetni, miközben a „vijogás” az operában megszólaló cintányér emlékét is felidézheti. Ezt a ricsajt váltja fel aztán egy, immár teljesen anorganikus eredetű hang, a légkondicionáló zúgása, melyet Az *Escorialban elmaradt egy vacsora* című fejezetben a halálfélelemmel eltelt, betegen fekvő férfi hallgat: „órákon, napokon (nem tudom, hány napon) át kizárólag ezt a bűgást hallgattam dermedt mozdulatlanságomban, ezt az igéző, mérgező bűgást, amelynek mindössze két hangból álló, nagy erejű, ráolvasásos dallamát [...]” (73–74) Médiaelméleti belátásokat is felidézhet, hogy a szubjektumot veszélyeztető, testi szimptomákat is kiváltó idegenség-tapasztalat a zaj jelentés nélküli, emberi jelenléthez nem kötődő materialitásába fut ki. Amennyiben Kittler szerint a hang a lacani „valós” médiuma, akkor a szöveg nemcsak a kultúrák, szokásrendek, szimbolikus rendszerek közötti eltéréseket veszi számba, hanem egy ennél eredendőbb különbséget is. Akkor azonban, mikor az elbeszélő „dallamként” utal erre a bűgásra, valamilyen mértékben máris felszámolja az anyagszerűségnek való kitettség radikalitását, és egyúttal stabilizálja önnön pozícióját. A „dallamot” a szöveg ráadásul hangjegyek segítségével is rögzíti, egy olyan lejegyző rendszerben, mely jelentéssé ugyan nem teszi, de a technológia helyett immár a művészet (a zene) kontextusát rendeli hozzá. A következő passzusokban különböző tropológiai áttételek segítségével jutunk el a zajtól a kommunikálható értelmet hordozó hangig, mely immár immateriális, ha úgy tetszik, a lélek beszéde („egy hangot hallok saját magamban [...] a saját hangomat (74), illetve egy tisztán hallucinatív effektus („kizárólag az a csábító hang számít, amely már percek óta a fülemben sziszegi, hogy azért Quangzhounak is megvannak a maga ajánlatai” [76]). Az utazói szubjektum határhelyzetként lefestett szituáltságát ezen a ponton az élet és halál peremén való egyensúlyozás mozzanata egészíti ki, mely azonban az eddigiekhez képest újszerű belátásokat hordoz számára. Ebben a fejezetben a teljességből való kirekesztettség rezignált tudomásulvétele helyett a saját identitás újrafelfedezésének lehetünk tanúi. Ahogy Zsadányi Edit írja, az utazó itt „megvilágosodik, és rádöbben, hogy gondolkodása mélyen a keresztény kultúrában gyökerezik, s ennek a kultúrának a gyökereit semmilyen távoli utazással sem tépheti

el, mert a keresztény szövegek úgy hozzátartoznak, mint az anyanyelve.”³³⁴ Ez a felismerés nemcsak kijelentéseinek jelentéstartalmában tükröződik, de azok nyelvi megalkotottságára is visszahat: a jelenet a Teremtés könyvének bűnbeesés-jelenetét idézi meg, a beszélő önprezentációja pedig a zsoltárok motívumrendszerét hozza játékba (lásd például a keresztény „Úristen” iránti vágy szomjúságként való megragadását: „Márpedig a sivatagban csak vízről van szó.” [76]) Az idegenség ábrázolása e helyütt egyúttal olyan mintázatot rajzol ki, mely szintén a keresztény teológiai hagyomány egy sajátos változatából eredeztethető.³³⁵ Az isten-és démonfigurák által megszemélyesített kínai kultúra euro-szobjektumra gyakorolt hatása a „csábítás” fogalmával válik leírhatóvá: a légkondicionáló érzékeket lehengerlő, „igéző bűgása” átfordul a kísértő sziszegésébe, mely a fenyegető érzékiségként megtapasztalt idegenség trópusává válik.

Az utazó időhöz való viszonyában hasonló zavar áll be a kínai barangolás során, mint ahogy az új környezetben elbizonytalanodik a tér kartográfiai modelljén alapuló tájékozódási képessége. Eredetileg meglévő időérzékéről így nyilatkozik: „Lassan két évtizede már, hogy nem használok órát, ezért lassan két évtizede, hogy az időben viszonylag önállóan tájékozodom [...] képes vagyok megkülönböztetni, mikor van reggel hét és mikor reggel nyolc”. (104) Ahogy a tér reprezentációjának elsődleges médiumaként a térképre tekint, úgy az európai időszemlélet jelölőjévé természetesen a (kar)óra képe lép elő, mely a szövegben visszatérő, meglehetősen ambivalens jelentéssz összefüggéseket megteremtő motívumként van jelen. A protagonista-narrátor előbb idézett kijelentése az ok-okozati kapcsolatot jelölő kötőszó („ezért”) révén azt sugalmazhatja, hogy a karóra afféle protézis, mely a nélküle is meglévő, azt megelőző, „természetes” időérzékét segíti ki. Az azonban, hogy az efféle protézisek használatát elutasító figura időérzékelését továbbra is a tizenkét egységre osztott kronologikus rendszer határozza meg, éppen, hogy az óra hatalmát affirmálja. A későbbiekben az elbeszélő az „elromlott belső óra” metaforáját használja ezen képességével kapcsolatban, afféle internalizált tudásként utalva rá. A Kínában bekövetkező „elromlás” mozzanatában azonban éppen a metafora alapját képező logika, a „belső” és a „külső”, az organikus és a mechanikus közötti, kölcsönös megfelelésen alapuló viszony szimmetriája bomlik meg. A fenti idézetből az is kiviláglik, hogy a kronologikus tájékozódás lényege és célja a „megkülönböztetés”, a vonalszerűen felfogott idő diszkrét egységekre való szétválasztása. Ez a stratégia azonban már

³³⁴ ZSADÁNYI, *Az utazás-fabula...*, i.m., 77.

³³⁵ Ahogy Alois WIERLACHER írja, a keresztény teológiában az idegen és az idegenség fogalma a bűnös és a bűnösség képzetével kapcsolódott össze. *Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment: Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur = Hermeneutik der Fremde*, i.m., 51 – 79, 61.

a regény legelején, a Góbi-sivatag átszelésekor alkalmazhatatlannak bizonyul. Az utazó ugyanis arra ébred rá, hogy a táj vonatablak által kimetszett részletei között nem érzékelhető olyan különbség, mely az idő múlásaként válna olvashatóvá: ezért juthat arra a következtetésre, hogy az „öröklét nem egyéb, mint az ismétlődés dermesztően eszményi, feldúlhatatlan tökéletessége.” Arra is figyelmesek lehetünk, hogy a sivatagban mint a „végtelen tágasság” kronotopozsában a térbeliség és az időbeliség közötti különbség is felszámolódik: a regénynyelv az emberi „tájékozódás” alapvető kategóriáinak felcserélhetőségét, s egyúttal szétválaszthatatlanságát viszi színre, amennyiben mindkettő az utazó haladásának mértékévé válik.

Ez a retorikai játék arra is lehetőséget ad, hogy Kína ne csak a geográfiai-kulturális, de valamiféle temporális alteritás helyeként váljon prezentálhatóvá: „Kína időtlen és ma is ebben az időtlenségben élő birodalma”-ként utal rá az elbeszélő (139). Az időtlenség toposzának használata (akárcsak a térképnélküliségé) szintén azt mutatja, hogy Krasznahorkai műve erősen kötődik azokhoz a klasszikus modernség irodalmában megszilárduló mintázatokhoz, melyek a válságban lévő európai civilizáció „másik”-aként láttatott távoli kultúrák ábrázolását határozták meg. Hasonlóképp D. H. Lawrence Szardíniájához vagy Mexikójához, eme ősi ország múltja és jelene között sem lelhető fel szakadás:

[...] megértettem, hogy nem egyszerűen a Míng-sírok és az igazgyöngyárosok egzotikumáról lesz szó, hanem arról, milyen érzés belépni egy birodalomba, amelyen belül az ember az időben visszafelé már akadály nélkül közlekedhetik, hogy milyen érzés belépni ugyanabba a birodalomba, amelyben Qin Shi Huang-di elégettette a könyveket, s ahol Vang Wei ecsetjeit még megtalálhatom; hogy milyen érzés kilépni az Ég Templomából, felnézni a hármaskupola megmagyarázhatatlan szépségébe, majd körbepillantva a sétáló tízezreken, rádöbenni, hogy de hisz ezek ugyanazok az alattvalók [...] (85)

Az „időtlenség” azonban az utazó nyelvhasználatában elsősorban egy olyan „hibernált” múltat takar, mely elméletileg a maga megőrzött teljességében kínálja fel magát a megismerő szubjektum számára. Nem nehéz belátni, hogy a Kínát ekképp transzcendáló megnyilatkozások, hasonlóképpen a színházjelenet elbeszéléséhez, az idegenségtapasztalat ingamozgásszerű dinamikájának befagyasztásában érdekeltek: ezt a stratégiát ellenpontozzák azok a szövegrészek, melyek az időtlenség helyett az idő érzékelésében beálló változást, annak nyugtalanítóan kizökentő jellegét hangsúlyozzák. A regény utolsó, mongóliai fejezetében az ahistorikusság Kínához kapcsolt képzeletéhez képest azonban különösen összetetté válik a temporalitás szerepe. Az urgai fogoly ugyanis tulajdonképpen nem más, mint az idő foglya: a

repülőjegyén szereplő dátum megmásíthatatlan, nem utazhat haza addig, amíg le nem telnek a számára itt, Mongóliában elrendelt napok. Az idő uralására irányuló igyekezetének banalitását (és az európai fölényesség kudarcát) jelöli az a néhány „színes, filléres kvarcóra” (130), mellyel a hivatali ügyintézőt próbálja sikertelenül megvesztegetni, önironikus megjegyzéseiben pedig ehhez hasonló, tét nélküli cselekvésként lepleződik le a pillanatok számon tartása is. A Kína és Európa határán fekvő, hatalmas térséget nem lehet átugrani, kihagyni: az utazó, aki mindaddig ragaszkodott időkoordinátáinak pontos kijelöléséhez, itt a mechanikusan múltó kronosz áldozatává válik.

Amennyiben az időhöz való viszony egy másik aspektusát vesszük figyelembe, akkor szembetűnő, hogy Krasznahorkai Kína-ábrázolásában nem, vagy csak alig jelenik meg a történelmi dimenzió, azaz a Történelem benjamini Angyala. Az utazó számára az bír kitüntetett téttel, hogy elbeszélése a már említett „időtlenység” jegyében az elsősorban esztétikai fenoménként, tárgyak, versek, illetve színházművészet formájában fellépő, több ezeréves múlt jelenben való, háborítatlan továbbélése mellett tanúskodjék. Habár reflektál a Huadan-színház tradíciójának fenyegetettségére, az általa látogatott előadás mégis arra nézve bír példaértékkel, hogy lehetséges az átjárás a jelen, a színházi hagyomány és az előadott ókori történet világa között. A folytonosságra összpontosít az értelmezői tekintet akkor is, amikor ugyanazt a struktúrát véli felfedezni a lohanok szoborrengetegében és a modernkori Peking architektúrájában. Csak néhány elejtett megjegyzés – a még mindig viselt Mao-zubbonyokról vagy a követségi negyed előtt örökös katonáról – utal arra, hogy milyen, az időtlenesség totalizáló alakzatába bele nem simítható események zajlottak le a huszadik század utolsó évtizedeinek Kínájában. (Érdekes kontrasztot nyújthat az, hogy az angolszász utazási irodalom egyik vezéralakja, Paul Theroux öt évvel korábban készült kínai útleírásában [*Riding the Iron Rooster*] elsősorban éppen a kulturális forradalom utóhatásait vizsgálja. A Krasznahorkai-szövegben nem nyílik tér az efféle kérdésfeltevések számára.)

A könyv utolsó fejezetében Mongólia ehhez képest radikálisan eltérő attribútumokkal bír: a szöveg Urgájában a történelem nyomai rendkívül erőszakos módon íródnak bele a nomád nép kényszerűen urbanizált környezetébe, melyben a múltból való nyilvános, politikai diskurzus a lehető leggroteszkebb módokon manifesztálódik. Az utazó egy olyan országba lép be – ahogy azt az építészeti megoldások tükrözik a dór oszlopokkal és pénztárrá átalakított templomkapukkal –, ahol a hagyomány az identikus formában való megőrződés helyett bizarr funkcióváltások sorozatán megy keresztül, hibrid formációkba rendeződik, avagy csupán romjaiban hozzáférhető. Ennek a szakadásokkal, egyidejű egyidejűtlenségekkel, kevert minőségekkel telített történelemtapasztalatnak válik az allegóriájává a Központi Múzeum leírása, melyben az utazó elmerenghet „a másolatoknak és az eredeti emlékeknek, a

megdöbbenően igénytelen primitív maketteknek és a hétszáz éve lehanyatlott világbirodalomba visszavilágító, már jelentésüket veszített gazdag törmelékeknek ezen a teljességgel képtelen, torokszorító múzeumán.” (136)

Az elbeszélés korábban Kínát egy, a miénktől radikálisan elválasztott világgént mutatta be, mellőzve ezáltal az útleírások egyik jellegzetes elemét, a külföldön látottak összevetését az otthoni tapasztalatokkal. (Ez alól talán az egyetlen kivételt a kopottas Huadan-színházterem leírása képezi, mely szerint a hely „úgy nézett ki [...] mint egy falusi mozi a hatvanas vagy a kilencvenes években Magyarországon” [89]). Ehhez képest Urgában megjelenik egy olyan távlat, melyből az összehasonlítás lehetővé válik: a magyar férfit a mongolok minduntalan „a közjük tartozás számomra képtelen, számukra nyilvánvaló tényéről” biztosítják. (129) A mongol politikai átmenet anekdotaszerű eseményei (a „békekutató” intézet dolgozója nyolcvannégy lóért vesz egy privatizált gyárat, és átvedlik kapitalistává) ráadásul a maguk karikírozott, felnagyított formájában kísértetiesen emlékeztetnek a rendszerváltás-kori Magyarországra. A szociokulturális háttér esetleges hasonlóságainál azonban jóval nagyobb téttel bír egy hangsúlyosan személyes, habár a történelmi körülményekről leválaszthatatlan momentum. A regényben ugyanis sajátos motívumláncot alkotnak a többször felbukkanó gyermekfigurák: mint tudjuk, történetének papírra vetésekor ott alszik a főhős mellett két kislánya, quangzhoui ablakából a „nemlétbe” szaladó síneken ballagó gyermekeket figyelte, Urgában pedig a már említett kisiskolások látványa köti le, akik az embertelen, dermedt időben próbálnak hazavergődni. A látvány „nyomasztó”, az elbeszélő-protagonista azonban nem áll meg a komfortérzetét teljesen felszámoló urgai nyomor legújabb bizonyosságának regisztrálásánál, ugyanis a két kisfiú alakja egy réges-régi emléket idéz fel benne. „Úristen, nekem is volt ilyen táskám, húzódtam hirtelen hátra az ablaktól, atyáúristen, nekem pont ugyanilyen iskolatászkám volt gyerekkoromban [...]” (144) Ebben a szakaszban olyan módusza nyílik meg a személyességnek, melyre korábban nem volt példa a szövegben. A „szovjetmagyarok” és „szovjetmongolok” számára ugyanolyanra gyártott egyen-iskolatáska, ez a banális és szomorú tárgy(i) rekvizítum) egy olyan belátásban részesíti a főhőst, mely az áhított kínai kultúra szentélyeiben elkerülte: ironikus módon épp itt, az urgai pokol mélyén egyszerre adódik lehetősége a ráismerésre és önmaga idegenként való megtapasztalására. Ahogy Ross Chambers fejti ki, melankólia és irónia között annak felismerése, illetve színrevitele teremthet összefüggést, hogy „én vagyok a másik”³³⁶ – az a nehezen fenntartott distancia, mely az utazó és az urgai környezet viszonyát jellemezte, ezen a ponton összeomlik.

³³⁶ ROSS CHAMBERS, *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, London, Chicago, The Chicago University Press, 1991, 110.

A pillanat színre vitelét ezután azok a kinyilatkoztatásszerű mondatok rekesztik be, melyek (természetesen az *Isteni színjáték*ra is alludálva) a Kínával és Urgával azonosított „isteni”, illetve „pokoli tudás” közti átjárhatatlanságot hirdetve zárják le ezt a szövegrészt, de e szembeállítás evidenciaértéke a következő oldalakon máris megszűnik. A főhóst elvezetik egy helyi lámához: mivel a romlás a szovjetizált Mongólia földjén törvényszerűnek tűnik, nem sok reménységgel néz elébe ennek a találkozásnak. Nagy meglepetésére a várt, megtört öregember helyett azonban egy komoly, gyógyító tekintetű fiatalember fogadja, akihez elbeszélése már nem az időtlen tradíciókat, hanem kifejezetten a jövő jelentésképzetét társítja: „nem, talán nem is valami rettentően régi közelség az, ami Mönhtembrelben olyan nagyon jólesett, hanem éppen ellenkezőleg, valami rettentően *jövöbeli*”. (154) [Kiem. az eredetiben.]

A jövő dimenziója és az emlékek múltja ér össze a regény befejezésében, amikor az 1990. október huszonegyedikén az urgai reptéren üldögélő férfinak ismét eszébe jutnak az iskolatáskás kisfiúk, és ez előhív belőle egy képet: „egy nagyon régi képet önmagamról, amikor még egészen kicsi voltam, és azt gondoltam, milyen mérhetetlenül messze van és milyen csodálatos lesz, ha eljön, a kétezredik év.” (156) A jövő a szövegben korábban a megőrzött ősi hagyományok Kínájával szemben az „imperiális Európát” jelölte, melyet a narrátor a „Csakjövő tűnékenységében állandó tartománya”-ként festett le. (85) Kérdés azonban, hogy a toposzjellegű ellentétpár gyarmatosító Európájának teleologikus jövőképe mutatkozik-e meg itt: ide, az ilyen módon értett európai identitáshoz tér-e vissza az utazó a mű korábbi fejezeteihez illeszkedő, különös zárlatban. A kisfiúkat az „*ideküldött*” [kiem. az eredetiben] jelzővel illeti a szöveg, felelevenítve ezzel az „angelosz” fogalmát is, az ifjú gyógyító, aki „nem lehetett több harminc évesnél”, messiási vonásokkal rendelkezik – anélkül azonban, hogy a bibliai kódok segítségével maradéktalanul felfejthető lenne egy üdvtörténeti példázatként az utolsó urgai napok története. A bűvös kétezres év felé való odafordulásban egyrészt az utazó számolási kényszere csúcsosodik ki („Már csak tíz perc. [...] Már csak tíz év.), másrészt az évszám épp egy ilyen módon nem ellenőrizhető időbeliség metaforájává válik: „egy elképzelhetetlen és felfoghatatlan jövőbe, indult el velünk a Volga, amely nem a megelőző világokból következik”. (155) Derridánál olvashatunk a jövővel (futur) szembeállított „l’avenir”, az eljövendő jövő fogalmáról: „Ez lenne az eljövő jövőre való megnyílás, vagy a másíknak – *mint* az igazságosság elérkezésének – a jövételére való megnyílás, de várakozási horizont és profétikus előkép nélkül.”³³⁷ Mintha egy, az általa felvázolt attitűdhöz hasonló „Messiás nélküli messianisztikusság” jelenne meg *Az urgai fogoly* utolsó lapjain, ami egyúttal

³³⁷ Jacques DERRIDA, *Hit és tudás: A „vallás” két forrása a puszta ész határain*, ford. BOROS János, ORBÁN Jolán, Brambauer Kiadó, Pécs, 2006, 32.

kilépést jelentene a melankólia diskurzusából is, melyben nincs helye a jövőre való nyitottságnak.³³⁸ A *Már csak tíz év...* címet viselő urgai fejezet mottója ekképp hangzik:

Már csak kilenc.

Már csak...

K. L.

Ugyanilyen tipográfiai tagolódással bírnak a mű utolsó sorai:

Felnéztem az órára.

Már csak tíz perc.

És azt gondoltam:

Már csak tíz év. (156)

A formális befejezés hiánya – hisz a regény egy éppen csak megkezdett visszszámolással zárul – szintén a nyitottság, az eljövendőre való megnyílás benyomását kelti. A „felfoghatatlan jövő”-höz társuló időmegjelölések egyúttal árnyalják is ezt az értelmezésmódot, hisz a visszszámolás nullpontja az a konkrét esztendő, a kétezres év lenne, melyet az olvasás jelenéből már a múlt részének tekintünk – így a felnőtt utazó áhítata gyermeki illúzióknak bizonyul. Míg a zárlat a gondolat (belső) kimondásának szingularitását, eseményszerűségét hangsúlyozza, a „már csak...” szerkezet többszöri ismétlődése (a címben, illetve a mottóban) arra figyelmeztet, hogy az írott szöveg folytonosan ki van téve az újraolvasás- és mondás lehetőségének. A kitöltetlen deixisű „[m]ár csak tíz év” kijelentés a várakozást viszont egy olyan önmagát ismétlő folyamatként mutatja fel, mely minduntalan arrébb csúsztatja saját elképzelt végpontját – egyszerre hatja át a beteljesületlenség és a remény érzete.

Az *urgai fogoly* egy olyan utazási regény, melyben keveset tudunk meg a főszereplő-narrátor privát múltjáról, vagy a másik ország idegenségének érzékelését meghatározó szociokulturális háttéréről, viszont jóval több derül ki benne azokról a vágyakról és előfeltevésekről, melyek a Kínáról alkotott képét már előzetesen is strukturálták. A főhős nem csalatkozik elvárásaiban, hiszen valóban megbizonyosodik a kínai kultúra tökélyéről, időtlenségéről, transzcendenciával való átitatottságáról, viszont – épp azért, mert ezekre a vonásokra inherens, előzetesen adott, és nem a saját és az idegen dialógusában létrejövő

³³⁸ „A jövő a melankolikus számára nem a lehetőségek megvalósulását jelenti, hanem a valóságos dolgok elmúlásának lehetőségét: a jövő a mulandóságra vonatkozik, azaz nem jövő, hanem egy, semmilyen igeidővel ki nem fejezhető eljövendő múlt.” [kiem. az eredetiben] FÖLDÉNYI, *i.m.*, 267–268.

tulajdonságokként tekint –, csak a Kínához társított világtapasztalatból való kirekesztettségéről képes tanúságot tenni. Azonban minél fájóbb eme tapasztalat birtokolhatatlansága, annál értéktelibbnek tűnik – ez az az öngerjesztő folyamat, melyre az elbeszélő melankóliaként utal, és mely a mű repetitív, a kezdet és a vég képzetét egymásra montírozó szerveződésével is összefüggésbe hozható. Az *urgai fogoly*ban az idegenség hol a freudi unheimlich definícióját felidézve az ismerős, mégis nyugtalanítóan ismeretlen formájában, hol egy radikális határhelyzetként, a halállal vagy az emberfeletttel való találkozás küszöbeként jelenik meg: értelmezését mindkét esetben a vágy és fenyegetettség mintázatai hatják át. Mint láthattuk, az érzelmi-hangulati kommunikáció egy olyan megértési stratégiaként tűnik fel a regény világában, mely a nyelvi különbségeket fedi el, mint ahogy valójában a Kínát eszményítő megközelítésmód is az idegenség domesztikálásában, uralhatóvá tételében érdekelt. Azáltal, hogy az önmagát lefokozó elbeszélő áthatolhatatlan distanciát feltételez önmaga és az idealizált helyi kulturális-vallási jelenségek között, problémátlanul kivetítheti rájuk saját vágyait – ezt a működésmódot példázza az a mozzanat, melyben a szeretett színésznő valóságos istennővé lényegül át. A regényszöveg azonban teret ad olyan felismeréseknek is, amelyek nem illeszkednek az ekképp kialakított várakozások rendjébe. Az utazó megértő-befogadóképességének végpontján ugyanis épp a saját nyelvbe kódolt, elfeledett hagyomány jelenlétére ébred rá. Az eszményített Kína ellenpontjául szolgáló, de látszólag ugyanolyan egyneműen ábrázolt pokolbéli Urgában pedig nem is a barátságtalan helyiek jelentenek rá igazi veszélyt – az utazó akkor veszti el a kívülálló biztonságos pozícióját, amikor ráismer arra, hogy szándékai ellenére éppen ehhez a helyhez *van köze*.

3. Párbeszéd, nevetés és a megértés határai (*Csak a csillagos ég*)

A két nagyszabású kínai utazási regény megjelenése közötti időszakban Krasznahorkai Lászlónak született egy rövidebb Kínáról szóló írása is, melyet a *Lettre* folyóiratban *Csak a csillagos ég* címmel közölt.³³⁹ Habár a kötetbe eddig be nem került szöveg az életmű egyik marginális, nem sokat hivatkozott darabjának tekinthető, maga is részese az ismétlődő motívumok, önidézetek, visszautalások révén egymásra nyíló utazási szövegek intratextuális viszonyrendszerének. Már első olvasása során is regisztrálható viszont a Krasznahorkai-epikára egyébként olyannyira jellemző prózapoétikai megoldások (például a szinte Krasznahorkai védjegyévé váló „hosszú mondatok”) hiánya, mely többek között azzal magyarázható, hogy a szerző a *Csak a csillagos ég*ben a riportázs műfaji hagyományának felelevenítésére tesz kísérletet. A művet többek között éppen a publicisztikai nyelvhasználatot imitáló, ám annak diszkurzív szabályrendszerét át is hágó szövegépítkezés teszi izgalmas, a huszadik század első évtizedeinek útirajz-irodalmával is rokonítható olvasmánnyá.

A pontos dátummegjelöléssel indító mű egy 1998-as kínai utazásról számol be, melynek voltaképpen célja már az alcímből is kiderül: *Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*. Az elbeszélő, a Li Tai-po iránt rajongó magyar író a 8. században élő költő életútjának különböző állomásait járja végig, akire egy történelmi korszak és egy többé-kevésbé letűnt kultúra szimbólumaként tekint. Az író nem pusztán az archeológiai értelemben vett nyomok foglalkoztatják, hanem Li Tai-po lírájának hatástörténete, illetve az, hogy személyiségének emléke hogyan él tovább a jelen Kínájában, a hétköznapi élet közegében: „Nagyon szeretem Li Tai-po-t. Vele akartam foglalkozni ezen az úton, úgy, hogy beszélgetek róla kínai emberekkel a vonatokon, az utcákon, egyetemi szobákban és hajóbarokban.” (40)

A „szeretem” kifejezés olyan viszonyt létesít a megszólaló és nyomozásának tárgya között, mely a riportázs műfaja által a riporter számára előírt megfigyelői, mediátori szerepkörhöz képest jóval nagyobb érzelmi bevonódást feltételez. A példakép által valaha érintett útvonalak bejárása, élete egykori helyszíneinek felkeresése sem annyira a „nyomozás”, a kutatóút, hanem a zarándoklat praxisának ismétlés-központú elvárásrendjéhez illeszkedik a szövegben. A legelső fejezetből az is kiviláglik, hogy a történelmi múlt közelebb hozásának céljával megkezdett barangolás – előre kiszámíthatatlan módon – a személyes, biografikus időben való mozgással is kiegészül. A Kínába tartó repülőn elszunnyadó férfi sok éve elhunyt édesapjáról álmodik: „Álmom nem tervezett utazásomhoz vitt előre, hogy tehát éjszakai

³³⁹ KRASZNAHORKAI László, *Csak a csillagos ég: Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*, Magyar Lettre International, 1998/99 /Tél, 29–40.

vonatokkal bejárom Li Tai-po klasszikus birodalmát, hanem apám temetéséhez vezetett vissza.” (29) Az édesapa halálának felidézése, az ifjúkori én „későrenyúlt kamasz”-ként való láttatása az önéletrajzi olvasás kódjait aktivizálja.

A *megérkezés* fejezetet követő epizódokban viszont nem tűnik számottevőnek az önéletrajziság szerepe, és – amennyiben egyáltalán tetten érhető – a vallomásos beszédmód helye áttevéődik az utazó szereplői megszólalásaiba. Az *urgai* fogolyhoz képest, ahol a narrátor „pozíciója kettős, állít és korigálja is állításait, »elkülönбözödik« (7) önmagától”,³⁴⁰ a riportázsban nem nyílik nagy tere a kommentárookban, közbevetésekben, idézetek beemelésében megmutatkozó elbeszélői önreflexiónak. A szintaktikai szerkezetek szintjén is észlelhető, Krasznahorkaitól szokatlan ökonómia egyrészt a kvázi-jelenidejű történetmondással függhet össze, melyben nincs mód a felidéző és a felidézett én horizontjának elkülönítésére. Ez az útleírások egyik jellegzetes narratopoétikai fogása (Kosztolányi is gyakran alkalmazza hasonló típusú szövegeiben, például az *Elsüllyedt Európa* darabjaiban), mely a kalandoknak a befogadás jelenében való megtörténését illuzionálja, bevonva az olvasót az elbeszélő világ itt és mostjába. A lazán összefüggő epizódokból való építkezés is azt jelzi, hogy egy-egy „este”, „ebéd” vagy „találkozás” eseményszerűségének megörökítése közelebb áll a szövegintencióhoz, mint a Kínában eltöltött, körülbelül két hónap folyamatszerű ábrázolása. A szereplői megnyilatkozásokból arról is értesülünk, hogy mi az, ami kimaradt a *Csak a csillagos égből*: a történetmondás fókuszán kívül eső élményekre tett utalásokból a ’98-as út elbeszélhetőségének számos másik lehetséges változata dereng fel. Az egyes epizódok narratív szerkezete rendre ugyanazt a sémát követi: az első bekezdések rögzítik a helyet és az időt („Este hat óra felé jár, melegen süt a nap, Qufu központjától körülbelül három kilométer az út.” [33]), majd a diegészis helyét átveszi a mimészis, azaz a helyiekkel folytatott, elbeszélői közbevetések által csak néhol megszakított dialógusok sorozata. A Kosztolányi-féle szövegalkotói attitűdhez képest ez már erős különbségnek minősül, hiszen a tudósítás így nem az utazó érzéki benyomásaira, fizikai észleleteire koncentrál, hanem az általa és/vagy neki mondott szavakra, és így idegenség-tapasztalatáról is elsősorban a párbeszédekben tanúsított nyelvi viselkedése közvetít. Habár a kronotopikus keretet kijelölő mondatok fel-felvillantanak valamit az utazásélmény testi dimenziójából, ezeket a mozzanatok általában valamilyen önmagukon túlmutató jelentéssel ruházzák föl. A luoyangi fejezet nyitányában az elbeszélő például egy erős, emlékezetes hasonlat után a városlakók „rútságát” máris belső, morális állapotuk külső jeleként olvassa: „Olyan sivító zaj van, ami egész rémisztő. Mintha piranákkal

³⁴⁰ ZSADÁNYI Edit, *Az utazás-fabula..., i.m.*, 71.

teli vízbe estünk volna, amikor kilépünk közjük. Eddig is sok szegényt láttunk, de ezek az arcok itt nem a szegénységből következnek: sugárzóan rútak, elvetemültek, agresszívek és gátlástalanok.” (35) Fontos azonban kiemelni, hogy a helyiek olykor zavarba ejtő másságának ilyesfajta gesztusokkal élő, leegyszerűsítő interpretációja nem válik uralkodóvá a szövegben. A párbeszéd folyamatát csak ritkán és kevés szóval megszakító narrátor elsősorban beszédpartnerei külsejéről, mozdulatairól számol be, viselkedésük lélektani, kultúrantropológiai magyarázatát jobbra mellőzve.

Azáltal, hogy *Csak a csillagos ég* ilyen nagy mértékben támaszkodik a dialógusformára, az útleíró műfajok egy olyan konvenciója elevenedik meg, mely *Az urgai fogoly* szerveződését még nem, vagy csak alig befolyásolta. A beszélgetés mint az idegen feltérképezésének eszköze az utazás kultúrtörténetének és az utazási irodalom történetének szempontjából is számos, a Krasznahorkai-mű esetében releváns vonatkozással bír. Judith Adler hívja fel a figyelmet arra,³⁴¹ hogy a reneszánsz arisztokrata értelmisége elsősorban még társalgási stílusát pallérozni, okos eszmecserék céljából ment külföldre – a helyiek közti társadalmi érintkezés nyelvi és nem nyelvi szabályainak összetettsége, átsajátíthatósága azonban inkább a *Rombolás...*-ban bír majd tétellel. A *Csak a csillagos ég* esetében inkább a közelebbi múltba visszanyúló műfaji hagyományok kerülnek előtérbe. A 19. század végén-huszedik század elején születő utazásszövegek újszerűsége többek között abban rejlett, hogy sikeresen aknázták ki a publicisztikai és magas irodalmi nyelvhasználati stratégiák vegyítésében rejlő esztétikai potenciált.³⁴² Jellegzetes hatáselemeik közé tartoznak azok a dialógusok, melyeket a hol felkészült riporterként, hol vidám kalandorként színre vitt figura folytat le az őt kalauzoló vagy éppen hátráltató helyiekkel. A Robert Byron által jegyzett, a zsáner remekének tekintett *Road to Oxianát* a recepció például már a megjelenésekor is a szellemesen ironizáló, máskor pedig helyzetkomikumra épülő párbeszéd miatt méltatta. Ezek a szövegalkotási eljárások erős tendenciaként élnek tovább az angolszász travel writing kortárs vonulatában (Bruce Chatwin *Álomösvényét* említhetnénk itt például), de a német Reiseliteratur olyan darabjai is ide illeszkednek, mint Christoph Ransmayr *Der Weg nach Surabaya* című riportázkötete. Krasznahorkai műve sok szállal kötődik ehhez a világirodalmi kontextushoz.

A *Csak a csillagos ég* gyakran csupán tómondatokból álló, élőbeszéd-jellegüket megőrző dialógusai a spontaneitás nyelvi jegyeit viselik magukon – a magyar író keresi az előre meg nem tervezett találkozások lehetőségeit, megszólítottjai a véletlenek, avagy a

³⁴¹ ADLER, *Origins of Sightseeing, i.m.*, 9.

³⁴² Vö.: Hagen SHULZ-FORBERG, *London – Berlin: Authenticity, Modernity, and the Metropolis in Urban Travel Writing from 1851 to 1939.*, Brüsszel, P. I.E. Peter Lang, 2006, 52.

szerencsének köszönhetően lesznek a Taishan-hegy tetején lévő taoista kolostor lakói, egy fiatal riksás, egy útitárs a vonatról. Kérdései – legyen szó akár a modern kori szerzetesek, akár a Tang-korabeli udvari tisztviselők munkájáról, napirendjéről – a hétköznapi életre, annak apró részleteire irányulnak: arra, hogy miként *működik* a másik világ. Az előzetes szervezést igénylő, kínai művészekkel, értelmiségiekkel folytatott diskusziók már bonyolultabb vallási-történelmi összefüggéseket is érintenek, hiszen Li Tai-po életének tanulmányozása számos problémát vet fel a konfucianizmus és a taoizmus, a kínai kultúra e két meghatározó vallási-gondolkodási hagyományának viszonyával kapcsolatban. Az, hogy a szöveg sikerrel tölt be egyfajta ismeretközvetítő funkciót, elsősorban szintén a párbeszéd megalkotottságának köszönhető, hiszen végigkövetésük annak számára sem jelent gondot, aki semmilyen komolyabb előzetes tudással nem rendelkezik az ókori kínai művelődésről. A riporter szövegét uraló, szándékolt naivitású, egyszerűségekre törekvő „mit jelent”, „milyen személyiség volt”, „hogyan képzeljük el” típusú kérdésekben tulajdonképpen a szöveg implicit olvasójának távlata képződik meg. A *Csak a csillagos égből* azonban a kérdésfeltevés révén való tájékozódás apóriáira is fény derül. A császári udvarban nagy befolyással bíró, majd az intrikák folytán száműzetésbe kényszerülő Li-Tai-Po sorsát ugyanis a taoizmus és a konfucianizmus szembenállásának megfelelően a szabadság és a közéletiség, az individualizmus és a kollektív értékek közötti konfliktus határozza meg. Míg a jóbarát, a kalligráfus Min szerint Li Tai-po valójában csak a művészetnek élt, és nem érdekelt a közélet, addig a helyi írószövetség vezetője szerint a költő verbális konfucianus volt, aki politikai vágyait sosem vetkőzte le. Ezt az ellentmondást – melynek a „nyomában” szó által előhívott oknyomozó narratíva jegyében fel kellene oldódnia – az elbeszélő nem szünteti meg, sőt, nem is kommentálja. A szereplői megnyilatkozások közé beszúrt zárójeles megjegyzései mindig a beszélgetőpartnerek viselkedésére, az eszmecserék külső körülményeiről tudósítanak, ám hiányoznak belőlük az explicit értelmezői mozzanatok. A narrátori szöveg radikális visszafordulása éppen ezért sajátos feszültséget kölcsönöz a párbeszéd részek olvasásának, melyek helyenként egyfajta anekdotikus logikát követnek. A luyongi taxisnővel folytatott dialógusban például az élelmes cicerone évszázados toposza elevenedik fel – miután a hölgy kioktatja a magyar író és tolmácsát arról, hogy miként verik át a helyiek a gyanútlan turistákat, csattanószerűen funkcionáló utolsó mondata arról árulkodik, hogy ő is eme iparág hasznélvezői közé tartozik: „Megér neked 30 yuant az egész?” (36) A másik kultúra sajátosságait bemutató, azokhoz magyarázatokat fűző auktoriális elbeszélő el-elhallgatása különösen erőteljes hatáseffektusként realizálódik az *Ebéd a szellemekkel* című fejezet olvasásakor. A Taishan-hegyen játszódó epizódban visszatérő motívumot képez a szerzetesek mosolya és nevetése, ám az homályban marad, hogy a jókedv eme nem-nyelvi megnyilvánulásainak mi a pontos funkciója az adott

kommunikációs helyzetben – sőt, az is, hogy egyáltalán jókedvről van-e itt szó. A riporter először azt sugalmazza, hogy a kolostor lakóinak arckifejezése zavarukkal hozható összefüggésbe, viselkedésüket ezáltal a társadalmi érintkezés európai kódjai felől is könnyen belátható értelemmel ellátva: „A szerzetesek mosolyognak, ők is mintha kissé zavarban volnának.” (32) A későbbiekben azonban már nem él ilyen értelmezői gesztusokkal, és a zavar árnyéka sokkal inkább a befogadóra vetül rá, aki nem kap iránymutatást arra nézve, hogy az elbeszélte szituáció résztvevői mit és miért találnak humorosnak. Az például csak sejthető, hogy mikor az író ebédjük folytatására kéri vendéglátóit, az „általános derűtség” az udvarias kérést szó szerint vevő válasz miatt támad:

– : Nagyon kérem, egyenek nyugodtan tovább. Nem akartam megzavarni az ebédjüket.

Szerzetes: Akkor jó, mi eszünk tovább.

(Általános derűtség, a szerzetesek visszahajolnak a csészeik fölé, de minket vizsgálgatnak mosolyogva.)

Később azonban még obskúrusabbá válik a taoista atyák nevetése:

Szerzetes:[...] A hívő először abból a célból jön ide, hogy kérjen valamit, aztán pedig, ha a kérése teljesül, visszajön, és hálából pénzt adományoz a templomnak. [...] Ha nem léteznének a taoista istenek, nem valósulnának meg a vágyak. De megvalósulnak, s a hívők visszatérnek.

–: Hívők ezek az emberek még, vagy már turisták?

(A szerzetesekből kitör a nevetés.)

Szerzetes: Az igaz tudáshoz gyötrelmesen hosszú az út. (33)

Min nevetnek a szerzetesek?³⁴³ A kérdés találó voltán? Önmagukon? Esetleg ismét zavarban vannak? Az, ami „kitör” belőlük, antropológiai állandónak tekinthető – olyan nem-diszkurzív hangjelenség és mozdulatsor, amelyet tolmács nélkül is képes felismerni, vagy akár utánozni az Európából idetértve utazó. A rövid zárójeles megjegyzés azonban csak a nevetést

³⁴³ Érdekes összefüggést jelenthet, hogy a már említett Paul Theroux *Riding the Iron Rooster* című vaskos kínai útirajzában (melyben az auktoriális elbeszélő szintén vonattal szeli át a hatalmas országot), a helyiek európai perspektívából nehezen értelmezhető nevetése visszatérő motívumot képez. Az utazó szakavatottságát az a rutin jelzi, amellyel képes beazonosítani, jelentéssel felruházni egy-egy nevetést: van olyan fejezet, melynek csattanószerű befejezésül is egy kacaj megfejtése funkcionál. Ezáltal éppen hogy felszámolódik az az idegenség, melyet Krasznahorkai riportázsa olvasási tapasztalatként is színre visz.

mint eseményt rögzíti, nem fűz hozzá magyarázatot, és épp ezáltal mutathat rá a nevetés mint kommunikációs forma erőteljes kulturális kondicionáltságára. Szemben tehát *Az urgai fogollyal*, melynek protagonista-elbeszélője egyértelmű, világos jelzések hordozóiként értelmezi a helyiek mimikáját és hanglejtését, univerzálisiként tételezve a különféle emberi érzelmek testi kifejeződési formáit, ebből a riportázból hiányoznak az ilyen meggyőződésről tanúskodó kommentárok. Annak a potenciális megértési teljesítményének a határait, melyet a dialógus-forma ígér, ebben az esetben épp ez a nyelv előtti, a jelentések szférájához mégis ezer szállal fűződő jelenség, a nevetés jelöli ki. (Hasonlóképp a test és a kultúra határán áll a sírás is, mely szintén fontos szereppel bír az egyik beszélgetésben: amikor a Li Tai-po költészetének elevenségét méltató Li Xi, az irodalomkritikus könnyezni kezd, nem tudható, hogy spontán érzelmi kitörésről van-e szó, avagy sokkal inkább egy kulturálisan szabályozott, irodalmi-történeti mintákkal rendelkező gyakorlatról.) A kacagás után elhangzó enigmatikus mondat ironikus hatást kelt, anélkül, hogy ez az effektus pontosan megragadható lenne: valószínűleg többek között abból fakad, hogy a kijelentés mint válasz nem illeszkedik közvetlenül a riporter érdeklődő kérdéséhez. Megnyilvánulhat benne a társai derűtségét tovább fokozó fiatal kolostorlakó öniróniája, de irónia származhat abból is, hogy a komolykodó stílus a keleti bölcsesleg europaizált, leegyszerűsített változatainak fogalmazásmódját idézi fel, mely a korábban kárhóztatott turisták Kína-képét formálta. A mondat ambiguitását fokozza, hogy az oly nehezen elérhető „igazi tudás” az adott kontextusban éppúgy vonatkozhat a turista számára hozzáférhetetlen bölcsességre, mint a turista és a hívő közötti különbségtétel képességére. A nyelvi többértelműség egy újabb aspektusát jeleníti meg a kérdések révén fel nem számolható idegenségnek, mellyel korábban a nevetés „olvashatatlansága” szembesített.

Az ilyesféle eldönthetlenségek az olvasót az idegen közegben bizonytalanul tapogatózó utazó pozíciójába helyezik, habár ez a megfigyelés nem terjeszthető ki a szöveg egészére: az, ahogy *Az egy este a pekingi hutungban* című fejezetben az író egy professzorházaspárral diskurál a jelen Kínájának szellemi állapotáról, a *Rombolás...* egyneműsítő, kultúrpezzsimista retorikáját előlegezi meg. Az elbeszélő által előírt befogadói műveletek mozgásteret azonban így is jóval tágabbnak tűnik, mint ahogy azt Krasznahorkai többi utazási szövegének olvasása során észlelhető.

Visszatérve a szerzetessel váltott szavakra, tulajdonképpen azt sem szavatolja semmi, hogy a turista és a hívő szembeállítás – mely mögött nem nehéz felfedezni az autentikus és az inautentikus érték kategóriáival operáló metafizikus szemléletmódot – bírna-e bármiféle jelentőséggel a taoista kolostor másféle gondolati hagyományhoz kötődő lakói számára. Ez a kérdés sokkal inkább a magyar író identitástudatának szempontjából fontos, aki folyamatosan regisztrálja a turisták jelenlétét az általa is bebarangolt helyeken, ám önprezentációjában a tudós

riporter és (amint már említettem) a zarándok szerepmintázata fedezhető fel. Ahogy arról a bevezetőben már szó esett, a hívő zarándok és a turista figurája azonban nem áll olyan távol egymástól, mint ahogy az első pillantásra tűnik: az utóbbi egy-két évtizedben számos olyan kultúranropológiai, illetve szociológiai munka született, melyek az utazás eme két paradigmája közötti hasonlatosságokat közelítik meg különböző szempontokból.³⁴⁴ A helyváltoztatás e két gyakorlata között tulajdonképpen az ismétlés kitüntetettsége teremt kapcsolatot: a modern turista olyan, a felkeresett hely autenticitását igazoló jelekre vadászik, melyek nem lennének számára felismerhetőek, ha nem ismétlődnének számtalan formában, és azt teszi, amit az adott helyhez kötődő szokások előírnak számára. Velencében tehát gondolára száll, Las Vegasban a kaszinóba tér be, akárcsak mindenki más. Mindeközben a zarándoklat lényege is abban áll, hogy útvonala, szabályrendszere jobbra változatlan: ezért funkcionálhat a rituális emlékezés egy változatoként. Ez a két működésmód ér össze a magyar író útjában – hiszen mikor a Li Tai-po emlékét őrző helyeket keresi fel, azzal egyúttal a nagy előd gesztusait játssza újra. Utazásának meta-jellegét közvetíti az a jelenet, melyben megáll tolmácsával Konfúciusz sírjánál, és közben arra a „különleges pillanat”-ra gondol, amikor Li Tai-po rötta le ugyanott tiszteletét. Vajon turista-e itt vagy hívő? Habár a riporter kérdése a két kategória szigorú szétválaszthatóságát implikálja, mind az alakjára íródó, diffúz szerepmintázatok, mind pedig egy általa elbeszélte találkozás története is azt sugalmazzák, hogy egy ilyesfajta elkülönítés nem szükséges, és nem is feltétlenül lehetséges.

Ez a találkozás az éjszakai vonaton esik meg, ahol a főhős egy olyan férfit kezd el faggatni a Taishan-hegyről, aki, ahogy azt öltözékének leírása is jelzi („Barna öltöny, ing, nyakkendő, s odalent világosbarna nylonzokni.” [30]), a modernizált Kínához tartozik. A férfi készségesen osztja meg magyar útítársával mindazt, ami „hiedelem, babona volt a régieknél”, de közben folyamatosan hangsúlyozza, hogy a hegy csodatévő, gyógyító erejében szinte már senki nem hisz, a nem hívők körébe önmagát is beleértve: ő is csak egyszerű kirándulóként, ha úgy tetszik, turistaként látogatott el annak idején a hegycsúcsra. Azok az értékek azonban, melyek szerinte a jelen, illetve a múlt perspektívájából társulnak a Taishanhoz, szemantikailag érintkeznek beszédében. Megtudjuk tőle, hogy korábban azt tartották, „aki felmegy beteg, az

³⁴⁴ Néhány példa: Ellen BADON, Sharon R. ROSEMEN, *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*; Ian READER, Tony WALTER, *Pilgrimage in Popular Culture*. John Frow Basho Észak-Japánban megtett zarándokútjáról szóló feljegyzéseit elemzi azt előrebocsátva, hogy vallási indíttatása ellenére a művész utazása „a kortárs turizmus modellje” is lehetne szemiotológiai strukturáltsága miatt. Amikor megáll az ókori költőelőd, Muro-no-yashima sírja előtt, vagy a híres Matsushima szigetére érkezik, Basho benyomásait mindig az adott helyről előzetesen olvasott szövegek határozzák meg. Azaz, Jonathan Culler szavaival élve, a költő-turista „a szemiotika ügynöke”-ként viselkedik, minden látnivalót önmaga jeleként olvasva, egy korábról ismerős mintázathoz illesztve – s mindez összhangban áll zarándoklatának vallásos hangoltságával. Vö.: John FROW, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, October, 1991/ Summer, 123 – 151.

lejön egészségesen”, és „ha az ember felmegy a Taishan-ra, akkor hosszú élete lesz”, ma viszont az általános vélemény az, hogy „sokkal jobb a levegő. Tiszta. Szóval nem olyan, mint a városokban.” (30) Megnyilatkozásának retorikai működése a Tang-kor és a jelen értelemhorizontjának különbségei helyett inkább hasonlóságukra hívja fel a figyelmet, hiszen a hegy mindkét nézőpontból az egészség helyeként tűnik fel – csupán az egészség-diskurzus előfeltevései változtak meg. Az utas a felvilágosult Kína képviselőjeként hasonló módon utasítja el azt a Li Tai-po által vallott nézetet, miszerint a hegy csúcsán álló ember „nagyon közel van az éghez”, viszont amikor saját élményéről számol be, a ’de’ kötőszó által előhívott kontraszt helyett megint csak a több mint ezer éve élt költő és a modern kínai turista tapasztalatainak rokon jellegére derül fény: „Nézze, nekem a Taishan-on nem tűnt úgy, hogy szellemek közelében járnék... De volt egy csodálatos érzésem, hogy olyan, mintha a levegőben sétálnék... Mintha a felhők tetején... Mikor felértem, úgy éreztem, mintha lebegnék a világ tetején...” Az író erre válaszul egy képzettársítással él – „Mint egy szellem...” (30) – mely nevetést és helyeslést vált ki beszélgetőtársából: „Hát, igen tényleg... Egy kicsit úgy, mint egy szellem...” (30) A kívülről érkező férfi megjegyzése mintegy rávezeti a helyiek egyikét arra a felismerésre, ami saját kijelentéseibe már bele volt kódolva: a szellem szó által metaforikusan jelölt ókori Kína helyét önmagában kell keresnie. Azaz az idegen, a vendég érdeklődése a hagyományfolytonosság felismeréséhez vezet: azon gondolkodási mintázatok, attitűdök továbbélésére világítanak rá, melyeket a nyelv egyszerre elfed és felmutat használója számára. A *Csak a csillagos égben* prezentált találkozások tehát azt a belátást is közvetítik, hogy a kérdések révén nem csupán az utazó tudása gazdagodhat: kívülállása, idegensége révén képes a saját kultúrához való viszonyuk olyan aspektusaival szembesíteni a megszólítottakat, melyekre korábban nem volt rálátásuk.

A riportázst egyébként is az különíti el az életmű többi, hasonló témájú szövegétől, hogy kitüntetett figyelmet szentel a nyelvek közti közvetítés kérdésének. Míg a *Rombolás...*-ban a narráció disszimulációs alakzatai a tolmács szerepét igyekeznek elfedni, mintegy kiiktatva őt, *Az urgai fogolyban* pedig „[a] másik világával való találkozást alapvetően nem nyelvi világok találkozásaként viszi színre az elbeszélés”,³⁴⁵ addig itt már a mottóban is a fordítás nehézségei tükröződnek. A mottó az a Li-Tai-po-költemény, mely *Az urgai fogoly* színházfejezetében is felbukkan. „A Tang-korszak mindennél gyönyörűbb és mindennél rejtelmesebb versének” a főhős emlékezetéből fokozatosan előkúszó sorai a színházban megtapasztalt katarzist vetítik előre, az őt megbabonázó Diao Chan metaforájává válnak. Csakhogy míg ott problémátlanul

³⁴⁵ BÓNUS, *i.m.*, 62.

simul össze a Kínától búcsúzó utazó érzéseivel, s a több száz éves tradíciókat őrző Lübu-előadás hangoltságával a magyarul idézett textus, a mottó a riportázs elején először Csongor Barnabás szavankénti (azaz írásjegyenkénti) nyersfordításában szerepel, s csak azt követi az Orbán Ottó-féle változat. A kerek, lezárt egésznek tűnő Orbán Ottó-költemény és a számtalan választási lehetőséget felkínáló, gyakorlatilag több potenciális vers szövegét tartalmazó nyersfordítás között drámai a különbség: egymás mellé helyezve őket az elbeszélés magyarul mutat meg valamit a kínai nyelv világába való átlépés nehézségeiből – avagy inkább lehetetlenségéből. Feltűnő az is, hogy Li Tai-po neve legalább kétféle helyesírással szerepel a műben, attól függően, hogy a magyar riporter, vagy kínai barátainak szólamában tűnik-e fel. A név megkettőződése elbizonytalanít afelől, hogy valójában lehet-e közös tárgya a beszélgetőtársak megszólalásainak: a Li Tai-po/Li-taibo változatokra való szétválás a két perspektíva eredendő különbségeként íródik be a szövegbe. (Olyasmit azonban nem sugall a riportázs, hogy a közvetítéssel ne kellene folyamatosan próbálkozni. Az utazó a fordításra irányuló, ismétlődő kísérleteket a másik kultúra iránti fogékonyság bizonyítékának tekinti: „Az országban, ahonnan származom, a művelt embereknek nagyon sokat jelent a Tao Te King. Képzeljétek el, több mint hat fordítása van!” [30])

A későbbiekben a dialógusok megszövegezése gyakran kelti azt a benyomást, hogy az eredetileg bonyolultabb szerkezetű és választékosabb kínai megnyilatkozások jelentése leszűkült a fordítás során. Egy idióma használata viszont ennek a műveletnek a komplexitására hívja fel – meglehetősen direkt módon – a figyelmet: „Különbén nagyon hideg lesz maguknak. Farkasordító hideg, ahogy mi mondjuk” (30) – inti a vonaton megszólított férfi a vendégeket arra, hogy a hegyre kabátot is vigyenek magukkal. A második idézett mondat „mi”-je egy olyan beszélőközösséget implikál, melynek a kínai utas természetszerűleg nem tagja: a gyakorlatilag lefordíthatatlan, metaforikus szerkezetű magyar frázisra mint a helyiek szavajárására utaló mondat zavarba ejtő következtelenséget feltételez a szerző részéről. Azonban ez a kijelentés e látszólagos lapszus évén felmutathat valamit a fordítói munka összetettségéből is: hiszen lehet, hogy mégiscsak a „farkasordító hideg” szólás révén kerülhetünk a legközelebb az elbeszéltszituációban elhangzó, a maga teljességében szintén lefordíthatatlan kínai idiómához. A két nyelv közötti közvetítés itt nem a szó szerinti jelentésre összpontosít, hanem az utas szájából elhangzó mondat figuratív karakterének visszaadására: a szöveg úgy prezentálja ezt a megoldást „jó” fordításként, hogy nyomatékosan, sőt, önironikusan jelzi annak a hiányát is, ami kitörlődött, elveszett e folyamat során.

Amikor Min tolmácsi közreműködését, a magyar idiómákkal és ragozással folytatott küzdelmét viszi színre az elbeszélés, a nyelvek közötti átjárás nehézségei még nyilvánvalóbbá válnak: „Csak nem tudom fogni a szót” (31) panaszkodik a jóbarát. A riportázs Min

küszködésének bemutatása révén azt is képes érzékeltetni, hogy milyen kihívásokkal járhat az ő anyanyelvi világában való tájékozódás. A magyar nyelv rejtekútjain gyakran eltévedő kínai orvos és a luoyangi pályaúdváron megrettenő magyar utazó ezáltal egyfajta tükrös viszonyba kerül.

A kínai kalandokról szóló beszámolót két olyan dialógus keretezi, melyek szimbolizációs karakteréért részben a helyszínmegjelölés felel: mindkettő a repülőtér liminális terében zajlik le egy-egy vámossal, akik azt felügyelik, ki mit visz be az országba, és mit akar onnan elhozni. Kérdéseik („Csak vinni akar?”) metaforikus értelemlehetőségeit a felidézett én is érzékeli: „Sejtettem, hogy minden kérdésnek különleges jelentősége van, de arról fogalmam sem volt, mi ez a jelentőség. Beléptem a Kínai Népköztársaságba.” (30) A határátlépés aktusának szimbolikus jellegét felerősíti az is, hogy elbeszélése összefonódik az édesapa temetésével kapcsolatos emlékek előszámlálásával, és annak firtatásával, hogy a férfi miként lépett át a halálba – békésen, elszunnyadva, ahogy az orvosok állították, vagy a pusztulás teljes tudatában, ahogy fia álma bizonyítja? A földrajzi térben való mozgás, az életút és a meghalás képzeit összekapcsoló szövegműködés már itt, a mű legelején az utazás metafizikus fogalmát hívja elő. Ezt a jelentésréteget erősíti fel a „beléptem” ige használatában rejlő utalás Dante *Isteni színjátékára* is, mely *Az urgai fogoly* legfontosabb intertextusa. Ez a szövegkapcsolat másutt jóval explicitebb módon nyilvánul meg a riportázsban: „Hamarosan egy szűk sikátorba jutunk. Két oldalt a nyitott ajtók előtt nagy füzérekben állnak, guggolnak az emberek. Olyan, mint a pokolban. Dante érezhetett hasonlót.” Megemlíthetjük itt azt is, hogy Min szerepe Vergiliuséhoz hasonlatos, s a pokol-motívum még többször is előfordul a szövegben: az allúziók kidolgozottsága viszont nem közelíti meg *Az urgai fogolyban* megfigyelhető összetettséget.

A *Csak a csillagos ég* azonban nemcsak a Dante-reminiszcenciák révén lép párbeszédbe az 1992-es művel, hiszen a címe is *Az urgai fogoly*nak azt a korábban elemzett kulcsjelenetét idézi fel, melyben a főhős első pekingi éjszakáján feltekint a csillagos égre, és szembesül azzal, hogy a kínai kultúra lényege számára nem egyszerűen az „Ismeretlen”, hanem a „Megérthetetlen” marad. (38) A riportázsban a Kínai Űrkutatási Központ egyik igazgatójával folytatott eszmecsere derít fényt a csillagos ég trópusának ezúttal jóval könnyebben körülírható jelentéstartalmára: „ez az egész út egyetlen célt szolgált: hogy lássam itt a csillagos eget, ami alatt Li Tai-po élt hajdanán. [...] Li Tai-po-nak nagyon fontosak voltak ezek a csillagok, ez a Hold. Nekem is nagyon fontosakká lettek. És most nagyon örülök, hogy egy olyan emberrel beszélgethetek, akinek a foglalkozása ugyancsak a csillagos ég!” (40) Az utazó szólamában az időtlenség és a folytonosság képzei kapcsolódnak össze az ég képével, mely a különböző tudásformák egybegyűjtésének szimbolikus helyévé válik. Hiszen nemcsak az ókori lírikus, de

a Taiashant turistaként megmászó jelenkori kínai és az úrkutató is hozzá tud férni az ég csodájához a maga módján, anélkül, hogy bármilyen hierarchia állna fenn tapasztalataik között. Azaz a modern mint értékfosztott és a klasszikus mint értékteljes elkülönítése ebben a Krasznahorkai-szövegben még nem válik a Kína-ábrázolás döntő szervezőelvévé: a különböző világszemléletek összebékíthetőségének allegóriája lesz az utolsó pekingi este hangulatát felfokozó, Beatlest játszó kínai együttes zenéje.

Az égmetafora használata során azonban eltűnik annak egyik megszokott szemantikai alkotóeleme: a kínai kultúra sajátosságát konnotálja, s nem azt, ami egyetemes, univerzális. „Minden, amit tudok, itt marad.” (40) – jelenti ki az utazó a vámosnőnek, arra célozva, hogy az itt szerzett tudás nem vihető haza, nem ültethető át a mindennapokba. Állítását egyszerre erősítik meg, s írják felül a riportázs utolsó sorai, melyek ismét a repülőterre kalauzolnak el, a felszállás előtti utolsó pillanatokhoz: „A szomszédos gate-ről kigördül a tíz perccel előttünk induló frankfurti járat. Eltolat mellettünk, nézem az ablakait. Az egyikben egy villanásra ott van az apám. [...] De már el is húzott a gép, nem látom soha többé. Úristen, ereszkedem vissza az ülésre, most már jön velem.” (40)

A *Csak a csillagos ég* főként dialógusokból felépülő fejezetei a riportázs műfajához híven a megtörténtség és a ténytudás hatását keltik, de az őket keretező édesapa-történet jelentésképződésbe való bevonódása révén ennél összetettebb olvasási alakzatokat kínálnak fel. A halott apa feltűnése a repülőn ugyanis a szöveg számos korábbi mozzanatát felidézi. A „szellem” a mű egyik leggyakrabban visszatérő fogalma, az elbeszélői, illetve szereplői megnyilatkozásokban a Taiashant megmászó férfira egy szellemalak vonásai vetülnek rá, akárcsak a Taiashan tetején lakó szerzetesekre (a fejezetcím *Ebéd a szellemekkel*) és magára Li Tai-póra („Li Taibo-t mi úgy nevezzük, a költőszellem.” [32]) Továbbá megtudtuk azt is, hogy a taoista hit szerint a halhatatlanság egyik módja a „Fényes Nappal Felrepülni Az Égbe” (32), amikor a test és a lélek együtt repül fel. Ezek a motívumok sűrűsödnek össze az utolsó, reptéri jelenetben, mely az ország elhagyását a halállal, ám egyúttal az újrapapott étellel is asszociálja. A kínai vallásfilozófia néhány gondolatát ily módon játékba hozó szöveget azonban áthatják az európai irodalmi tradíciókra való allúziók is: az idegen kultúra teljes átsajátítása helyett így lesz ez a saját hagyományokkal való számvetés helye is. A repülő ablakában megpillantott, szörnyű halálának titkát hordozó apa figurája felidézheti például a napnyugati kultúra legemlékezetesebb kísértetét, Hamlet apjának szellemét is, akinek utolsó kérésfigyelmeztetése – „Eszedbe jussak.” – az identitástörés tapasztalatával küzdő fiúra az emlékezés kötelességét rója rá a felejteni tudás nyújtotta könnyebbséggel szemben. A párbeszédekben megszólaló utazó saját érzelmi bevonódását tükröző megjegyzései, melyek szubjektív hangoltságuk révén árnyalják a tudósító-felidéző én tárgyilagosság hatását keltő

megnyilatkozásait, szintén azt sugalmazzák, hogy a kínai utazásnak van a kultúrtörténeti érdeklődésen túlmutató, identitásteremtő célja is. Ezzel függ össze az, hogy a szövegben elhelyezett utalások egy olyan értelmezői horizontot hoznak működésbe, melyből az író egyenesen Li Tai-po alakmásként jelenik meg: „Amikor megláttalak téged, az első pillanatban arra gondoltam, ez olyan Li Taibo féle” (36) – hangzik el például az írószövegség emberének szájából, mint ahogy a szerzetesek szerint is tény, hogy „[ú]gy néz ki, mint egy ázsiai”. (32) Arra a következtetésre juthatunk tehát (természetesen nem meglepő módon), hogy mind Li Tai-po egykori lakóhelyeinek felkutatását megcélzó út, mind pedig az erről való beszámoló az utazó-elbeszélő önépítkezése felől bír tétellel. Hogy viszont mennyire kétséges ez a vállalkozás, azt a „nyom” fogalma köré rendeződő idiómákkal folytatott játék mutatja. Az alcímekben – *Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában* – található kifejezés az utazásnarratívák egyik jellegzetes nyelvi kliséje, mely a bennefoglaltság jelentésárnyalatát felerősítő „-ban” toldalék révén valamiféle érintkezésen alapuló kapcsolatot implikál az utazó és kutatóútjának térben és időben egyébként egyaránt távoli tárgya között. A későbbiekben azonban fellazul ez a metonimikus viszony, a szó már csak tárgyias igei szerkezetekben jelenik meg, olyasvalamit jelölve, ami a szubjektumon kívül található: az író „Li Taibo nyomait kutatja” később, „keresi”, végül már csak azt a kérdést teszi fel, hogy „[h]ogy múlhatott el egy kultúra ilyen nyomtalanul?” (33) Nyom és eredet fokozatos eltolódása, a nyomok alapján történő keresésből nyomok keresésévé módosuló utazás nem ígér olyasfajta végpontot, melyben a Li Tai-póval való azonosulás egyúttal a szilárd önazonosságtudat alapjává válhatna. Az apa feltűnése a Li hazájától vett búcsú pillanatában pedig arra figyelmeztet, hogy az identitásteremtésnek léteznek ennél eredendőbb, nyom voltukban kitörölhetetlen mintái is.

Az intertextuális allúziók egy további rétege egy magyar művel teremt kapcsolatot: az *Egy polgár vallomásaiban* Márai utazóévei az édesapa halálával és temetésével érnek véget, de az esemény felidézése során éppen a végső befejezés mint a beteljesülés hiánya foglalkoztatja a visszaemlékező ént. Valami nem hangzott el (valószínűleg sosem hangozhatott volna el) az apa és a fiú között, és „ez az elmulasztott beszélő most már örökre ilyen suta töredék maradt”.³⁴⁶ A riportázsban az apa utolsó percei, majd sírba tétele az utazót kínzó álmok és az elbeszélésében előszámlált emlékek formájában tűnnek fel, és ugyanúgy lezáratlanságról tanúskodnak, ám egyfajta termékeny lezáratlanságról, mely az utolsó mondat narrációt berekesztő funkciója és jelentésstartalma közötti feszültségben is tetten érhető. A „most már velem jön” (40) kijelentés nem valamiféle végső megbékélést implikál, inkább egy olyan

³⁴⁶ MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Pantheon, 1934, 316.

viszonyt, amely folyamatosan történésben van. Az idegent a nyomkövetés révén megismerni, átsajátítani kívánó utazó így végül arra nyer rálátást, hogy miképp határoz meg a hátrahagyhatatlannak bizonyuló saját múlt és saját hagyományvilág minden identitáskonstruáló kísérletet. Tapasztalatának megjelenítése azonban éppen olyan, mint azé a Kínáé, melyben a hegy tetején széttekintő egyszerű ember szellemnek érzi magát: transzcendens színezetet kap, ám egy olyan transzcendenciáét, mely nem kerül kívül a valóság szféráján. Mindez pedig a dokumentarista és a vallomásos regisztereket rafináltan egymásba csúsztató elbeszélésmódnak köszönhető, mely az életmű eme nem különösebben ismert darabjának olvasási tapasztalatát emlékezetessé teszi.

4. Diszkusszió, turizmus, kultúrkritika (*Rombolás és bánat az Ég alatt*)

4.1. Kultúrpeszimizmus és gyászretorika

A távol-keleti országok legnagyobbikába elkalauzoló Krasznahorkai-művek sorát 2004-ben egy újabb nagyobb terjedelmű mű, a *Rombolás és bánat az Ég alatt* követte. Szemben *Az urgai fogoly* protagonistaelbeszélőjének „megnevezhetetlen”, „nagyonmély” kérdéseivel, ez a szöveg igen pontosan tisztázza a főszereplő idejövételének okát. A „klasszikus kultúra törmelékei után tervezett kutatás”-ként (16) definiálja azt a vállalkozást, melynek során tehát a főhős arra keresi a választ, hogy a kapitalizmus egy bizarr, ám a jelek szerint működőképes változatát megteremtő poszt-maoista „ÚjKínában” fellelhetőek-e még a hagyományos kínai műveltség, beállítódás, világhoz való viszony nyomai. Az ősi kultúra még meglévő törmelékeire irányuló kutatást nem pusztán egyszerű intellektuális érdeklődés, és nem is a kalandvágy irányítja: László úr a tolmácsával már a legelső fejezetben is a Jiuhuashant, a buddhisták szent hegyét keresi, később pedig a Buddhával kapcsolatos dilemmáit igyekszik eloszlatni egy híres kolostor apátjával beszélgetve (sikertelenül). Ahogy itt is láthatjuk, az utazóhoz társított identításalakzat a *Csak a csillagos égre* emlékeztető módon a zarándokút által felkínált szerepmintázatból is kölcsönöz elemeket, az út szó metaforikus használata („hol találhatom meg az utat, mely a Buddha eredeti gondolatmenetéhez elvezet”? [41]), valamint a többször is visszatérő, olykor egy-egy önironikus gesztus révén az ellentétes jelentéstartalmú idiómával kontaminálódó keresés-toposz („itt nincs semmi keresnivalónk” [64]) szintén rájátszik a keresztény és keleti szöveghagyományban egyaránt fellelhető (habár a beléjük kódolt látásmódot tekintve igencsak különböző) spirituális utazás-allegóriákra. A műben bemutatott utazás allegorikus értelemléhetőségeit felerősítik az itt is jelentkező *Isteni színjáték*-allúziók – a tolmács és az utazó viszonya például Dante és Vergilius kettősét idézi ³⁴⁷ – de a *Rombolás...*-ban kiépülő intertextuális viszonyrendszer nem bizonyul olyan árnyaltnak és összetettnak, mint ahogy azt Zsadányi Edit elemzése *Az urgai fogoly* esetében feltárta. Azaz, pátosz és irónia komplex és rögzíthetetlen összjátéka helyett jóval kiszámíthatóbb a jelentéslétesülés azokon a szöveghelyeken, ahol a pokol a modern kínai nagyváros metaforájává válik: „Nanjing nemcsak 2002. május 5-én, Nanjing *mindig* reménytelen, mert

³⁴⁷ A szövegnek van egy 2010-es javított változata is, amely a Digitális Irodalmi Akadémia felületén érhető el. A főhőst ebben egyenesen Danténak nevezik, ami nagyon is direkt módon jelzi az olasz pretextushoz való kapcsolódást (és így a kínai tárgyú Krasznahorkai-szövegek közötti folytonosságot). Web: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000099&secId=0000009770> [Letöltés ideje: 2017. február 9.]

nincs, tényleg nincs reménytelenebb Nanjingnál [...] pokol az egész [...] pokol és pokol a piszok mindenütt”. (55)

A műnek van egy második, átdolgozott kiadása, mely 2016 végén jelent meg. A két szövegváltozat között lényeges különbséget az képez, hogy az első változat auktoriális elbeszélője egyes szám első személyben számol be a vele történekről, a 2016-es szöveg narrátora pedig már egyes szám harmadik személyben közvetíti a főhős barangolásairól, aki így csak interjúkban szólal meg egyenes idézet formájában, „László” helyett pedig már „Stein”-nek hívják. (A névcsere, azon túl, hogy a biográfiai olvasás ellenében hat, a regényalakot inkább európaiként, mint magyar származásúként pozicionálja.) Mivel az átdolgozás nyomán egyébként jobbra csak az igék személyvégződése módosult, eredménye egy belső fokalizációval élő elbeszélés, mely továbbra is az utazó nézőpontjából enged rátekintést Kínára, a főhős gondolataitól, benyomásairól, ki nem mondott kérdéseiről a szabad függő beszéd alkalmazásával tudósítva. A narrátori beszédhelyzet átrendezése azonban nem bizonyult túlságosan termékeny megoldásnak. A heterodiegetikus narráció használata ugyanis visszavesz abból feszültségből, mely a két korábbi utazásszöveg, és a 2004-es verzió én-elbeszélőjének színrevitelét is áthatja, s melyet korábban Bónus Tibor nyomán vallomásosság és tanúságtétel konfliktusaként írtunk körül: a 2016-os variánsban elhalványulnak azok a szöveggonnexiók, melyek az önéletrajziság beszédmódját működtető útirajz műfaji kontextusához kapcsolták az első változatot. A továbbiakban éppen ezért az első kiadás szövegét vizsgálom.

Amikor a könyvben a protagonista-narrátor közvetlenül önmagára utal vissza (ami egyébként nem túl gyakori a szövegben), akkor elsősorban a klasszikus kínai kultúra szerelmeseként nevezi meg magát: vállalkozásának súlya tehát az ilyen módon kialakított saját identitás kockára tételében rejlik. Kérdése tehát az, hogy létezik-e valamilyen instancia, mely szavatolja az önértése szempontjából olyannyira kitüntetett tradíció folytonosságát, a rövidre zárt válasz pedig erre a kérdésre az, hogy nem, avagy alig. Míg *Az urgai fogolyban* az ősi hitrendszer elevensége evidensnek bizonyult, és az utazó önmagát gyászolta azért, mert kívül rekedt ezen a hagyományközösségen, a *Rombolás...*-ban már maga pusztulásra ítélt hagyomány válik gyász tárgyává. Innen válik magyarázhatóvá a folyamatos veszteségérzetet közvetítő, a fokozás és a halmozás alakzataival élő válság-diskurzus intenzitása. A Jangcétől délre fekvő területeket feltáró kutatóút egyes epizódjainak elbeszélését minduntalan az elvárások és a valóság közötti kontraszt strukturálja: „Valaha, a leírások, a beszámolók és az ábrázolások szerint, a templomok csodálatosak voltak itt [...] ahogy közelebb megyünk, és végigjárjuk valamennyit, s újra szembesülünk az újkínaiak újjáépítési szisztémájának végtelen

kártékonyásával [...] rám tör valami dühös elkeseredettség”. (68)³⁴⁸ Ahogy már ebből a szövegrészből is kiviláglik, „rombolás” alatt a könyvben nem egyszerűen a műemlék elpusztítása értendő; sokkal inkább a turizmus igényeit kiszolgáló kultúrpolitika tereket és tájakat egyaránt átformáló intézkedései, tehát a felújítandó tárgyak eredeti aurájához való hűtlenség vált ki felháborodást „a klasszikus kultúra szerelmeséből”. Régi és új, hamis és eredeti, mélység és felszín, pénzhajhászat és erkölcs, a „magamfajta utazó” (17) és a turista szembeállításai mind-mind egy hierarchikus ellentétpárok mentén szerveződő világértés nyelvi alakzataiként működnek a szövegben. A bináris oppozíciók mentén való tájékozódás eurocentrikus volta, a kortárs Kína túlságosan homogén jelenségként való láttatása, a már-már gyűlöletbeszédként ható turista-ellenes retorika olyan vonások, melyekre az eddigi recepció is felhívta a figyelmet,³⁴⁹ és amelyek időnként valóban feszélyezhetik a *Rombolás...* olvasóját. Krasznahorkai megközelítésmódja önmagában véve természetesen nem is újszerű, hiszen a kultúrák érintkezésének, találkozásának egy, a huszadik század első felében domináns értelmezéséhez kötődik. A gyászretorika működtetése olyan művek emlékét is felidézheti, mint az indián törzsek és hagyományok kiveszéséről tragikus eseményként tudósító *Szomorú trópusok*, de a *Rombolás...* még fontosabb kontextusát képezi a klasszikus-, illetve későmodernség azon közös előfeltevése, miszerint a kulturális keveredés mindig valamiféle értékvesztéssel és torzulással jár. Graham Greene már emlegetett *Utazás térkép nélkül* című művében a partmenti afrikai városok közege hibriditásuknál fogva taszítóbbnak minősül, mint a kietlen vadon eldugott falvai, Auden és MacNeice *Letters to Iceland* című írásában a falusi, „romlatlan” izlandiak jóval szimpatikusabbak, mint a külföldi befolyásnak már kitett városlakók, és a sort még számos példával folytathatnánk. Hasonló látásmód munkál az elbeszélő megnyilatkozásaiban is, melyet a betegség, a fertőzés és beszennyeződés metaforáinak használata is jelez:

[...] és rettenetes közben az úgynevezett megújuló Kína ide is besűrűdő szelleme [...] aminek egyik jellegzetes tüneteként itt is, a főbb utcákon, már ott állnak a világ leglehangolóbban csillogó nagyáruházai, már belőlük is ömlik kifelé a lebírhatatlan, nyávogó, émelyítő kínai pop, leállíthatatlanul támad a hangszórókból, amitől olyan az egész város, mintha be lenne löve minden utca és sarok, mintha tényleg minden szöglet be volna hangosítva ezzel a ragacsos, fertőző, undorító, hangzó fertelemmel [...] (55–56)

³⁴⁸ A főszövegben szereplő idézetek forrása: KRASZNAHORKAI László, *Rombolás és bánat az Ég alatt*, Magvető, Bp., 2004.

³⁴⁹ Lásd pl.: BAZSÁNYI Sándor, *Jöttem a Jangce partjairól*, Élet és Irodalom, 2004/23, 21.

A mű befogadása során azonban gyakran éppen azt tapasztalhatjuk meg, hogy ezek a kulturális idegenség kódolását meghatározó struktúrák miként lesznek kitéve az elbeszélői intencióról leváló, ily módon ellenőrizhetetlen szövegműködésnek. A regény az archetipikus indulás-utazás-hazaérkezés sémát fellazítva tulajdonképpen három egymást értelmező utazás-narratívára tagolódik. Az első a már említett Jiuhuashanon megtett kirándulás, melyben a zsúfolt, szürke és modern Kínából az áhítat szent helyére való átkerülést követhetjük nyomon – a két világ viszonya leginkább valamiféle egyidejű egyidejűtlenségként írható le, s a jiuhuashani kaland a regény egészében megtett út kicsinyítő tükrévé válik. Ezt követik a csalódással teli déli „nagy utazás” epizódjai, majd az ott szerzett tapasztalatokra reflektálnak a *Beszéd a romokon* alfejezetei, melyekben a mozgást a sztázisz váltja fel, a történetmondást pedig a dialógusok: a kínai kulturális élet különböző celebritásaival folytatott beszélgetések mind-mind a válságjelenség körül forognak. Mindezek után azonban László úr és társa ismét felkerekedik, s a Suzhouban töltött idő egy olyan epifánia-értékű pillanatban csúcsosodik ki, melyet a jiuhuashani nap története korábban már előrevetített. A regény a narráció linearitását megbontva végül egy olyan fejezettel zárul, melyben a Jiuhuashanba vezető út egy addig homályban maradt momentuma tágul az egész utazásra nézve tanulsággal bíró példázattá. Az elbeszélő idő kezdetét és a végét egybemontírozó regényszerkezet körkörösége ebben a Krasznahorkai-szövegben tehát nem valamiféle, a célelvűség hiányából fakadó tragikumot közvetít. Ahogy azt az elemzés során később látni fogjuk, sokkal inkább a veszélyben lévő, olyannyira féltett hagyomány meglétét afirmálja. Az a fajta jelentéstöbblet, mely a fejezetek, illetve alfejezetek elrendezése, illetve az útirajzok kliséire is rájátszó, erősen interpretatív fejezetcímek (például *Rekviem Hangzhouban*, *A turizmus fogságában*, *Az utolsó mandarin*) révén szabadul fel, egy olyan utólagos értelmezői távlatot feltételez, mely mintegy kiegészíti a jelen idejű narráció működését.

Az első cím (*Bevezetés a homályba*) egyszerre utal a környezeti viszonyokra (a szürke, zsúfolt, ködbe burkolódzó nanjingi buszállomásra) és metaforikusan az utazó elő tornyosuló nehézségekre. „Áttekinthetetlen”, „megjósolhatatlan”, „előreláthatatlan” – sorjáznak aztán szövegben a földrajzi-kulturális alteritás jelzői. Az idegenség viszonyfogalomként való felfogásával összhangban („az idegenség fogalma relacionális, továbbá a »saját« helyét kijelölő kontextustól vagy szituációtól függ”³⁵⁰) a nanjingi közeg átláthatatlan másságát közvetítő nyelvhasználat azonban azt is implicálja, hogy a kínai világ kiismerhetetlensége nem eleve adott, hanem az utazó perspektívájában áll elő („akadályok és véletlenek, melyek voltaképpen,

³⁵⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak*, i.m.,112.

csupán minékünk előreláthatatlanok” [8]). Ahogy *Az urgai fogoly*ban, itt is a tömegközlekedés, ez a lényege szerint rendszerszerű, ám az európai megfigyelő számára mégis reménytelenül „kaotikusnak” tűnő jelenség válik Kína idegenségének allegóriájává. Az allegorikus jelentéstulajdonítást a kiszolgáltatottság közös mozzanata teszi lehetővé – az, hogy az egyén kétszeresen is az irányításán kívül eső erőknek (az idegenségtapasztalatnak és a technológiának) van kitéve. Ugyanitt, a „bevezető” fejezetben bukkan fel Kína kifürkészhetetlenségének egy másik, a regényben még többször visszatérő trópusa is. Egy, a buszra felszálló, csuromvizes asszonyra fókuszál az alábbi, erősen önreflexív szövegrész:

„[...] teljességgel megkülönböztethetetlen lény, van valami benne, amitől hiába nézem például az arcát, innen, egy sorral hátrébb, ez egy teljességgel behelyettesíthető arc, behelyettesíthető bárkiével, szinte csak egy arc átlaga, amit képtelen vagyok megjegyezni, hiába nézem, képtelen vagyok elkülöníteni a többitől, mert nem lehet, mert pontosan olyan, mint ezer meg ezer, meg millió és millió az embereknek ebben a felfoghatatlan tömegében, ami Kína [...]” (11)

Míg az arc beszédessé tétele, a „néplélek” jellegzetes reprezentánsaként olvasása az útirajzok egyik konvencionális műfaji eleme, addig a defigurációs működés egy másik kliséit idézhet fel: a nyugati individualitás és a keleti kollektivitás szembeállításának az orientalizmus beszédrendjéből ismerős gondolatalakzata fedezhető itt fel. Ez a passzus egyúttal azonban meg is mutat valamit ennek a diskurzusnak az előfeltevéseiből, amennyiben az a paradoxon olvasható ki belőle, hogy a szubjektum számára valami éppen azért válik „ijesztően mássá”, mert nem képes azt a különbség jelével ellátni. Az értelmező újraolvasásában az is kiviláglik, hogy az ázsiaiak homogén masszaként, tömegként való érzékelése egy megértési folyamat elejét jelzi: hiszen ez az először bármilyen egyedített vonást nélkülöző, „behelyettesíthető arc” a regény végén hangot kap, s éppen ő mondja ki a mű egyik kulcsmondatát.

A bevezetés tehát az áthatolhatatlan idegenség képzeiteit rendeli Kínához, a folytatásban viszont (ahogy arra már utaltam) Kína megkettőződik, azaz két, párhuzamosan létező, ám egymástól radikálisan eltérő szerkezetű világra hasad, s ezáltal mintha „ijesztő megismerhetetlenségének” tapasztalata is sokkal zártabb struktúrával bírna. Amennyiben a „homály” különböző figurációit követjük nyomon, akkor a „mocskos és reménytelen köd” (8) az iparszennyezett, technicizált, modern országot jelöli, melyben a régi csak mint szimulákrum,³⁵¹ giccs lehet jelen. Az utazó-elbeszélő attitűdjét itt a Krasznahorkai korábbi

³⁵¹ BAZSÁNYI, *i.m.*, 21.

szövegeiben is tetten érhető „monologisztikus kultúrkritika”³⁵² határozza meg. A folyamatos testi-lelki rosszulletről beszámoló sorok úgy rögzítik a zsúfolt nanjingi utcákon-tereken kóborló férfi érzéki észleleteit, hogy a helyzetjelentés egyúttal a szennyeződés, betegség- és infernó-metaforákkal körülírt modernizáció bírálataként olvasható.

A szövegből kiolvasható kultúrkritika kapcsán szembetűnő, hogy elsősorban arra irányul, ami „euro-amerikai” – Újkína idegensége tehát egy olyan perspektívából domesztikálódik, melyből az ázsiai metropoliszok mint a nyugati civilizáció sokat kárhozott fogyatékoságait sűrítetten felmutató, magukba gyűjtő helyek jelennek meg. Míg a buszút korábban azért példázhatta az idegennel való találkozás eseményszerűségét, kiszámíthatatlanságát, mert körülményei egyszerre ismerősek (hiszen a tömegközlekedés a Nyugat produktuma) és mégis nagyon mások, addig a folytatásban az idegenben fellelhető saját helye rögzített, s tudomásulvétele nem vezet a korábbi előfeltevések újrarendeződéséhez, csak újratermelődésükhöz („itt egy olyan világ van, amit sajnos jól ismerek. A szupermarketek, [...] a vásárlás láza” [139]). Az utazó mintha nem lenne érdekelt annak kifürkészésében, hogy Kína modernsége mennyiben más szerkezetű, mint az euro-atlanti világé – azaz léteznek-e az imitáción, a fokozáson és a felnagyításon kívül más helyi stratégiái is a nyugati szokásrend átvételének. Habár a fentebb idézett metareflexív szövegrészben a kínai arc (és az általa figurált „Kína”) olvashatatlanságára derül fény, a későbbiekben az elbeszélői nyelv az arcok beszédessé tételét végzi el, ha úgy tetszik, a prosopopeia egy sajátos változatát létrehozva: „mi olyan rendkívüli?, árasztják ránk ezek a be-bebámuló közönyös tekintetek [...] ezt közlik a maguk beszédes módján ezek a koszos, bizalmatlan, komor és rezdületlen arcok.” (66) Azaz, a tekintetek, a mimika (illetve annak hiánya) nem a társiasság örömteli érzetét erősítik meg az utazóban (ahogy az az *Az urgai fogolyban* történt), csak az elutasítás értelmében válnak jelentéssé.

Szembetűnő az is, hogy a könyvben a jelen bírálatához mindig az idő- és értékszembesítés nyelvi gesztusai társulnak, a városokat átformáló gazdasági-technológiai fejlődés a klasszikus kínai kultúra állapotához képest minősül hanyatlásnak. („Nincs már buddhizmus, nincs már taoizmus, nincsenek kolostorok, nincs festészet és nincs zene, nincs költészet és nincs hagyomány – megváltozott minden idelent”. 218) Tulajdonképpen a nosztalgia egy különös változatát fedezhetjük fel a várakozásaiban folytonosan csalatkozni kényszerülő utazó beállítódásában. A *Rombolás...*-ban az elvágódás (megőrizve a nosztalgia szó eredeti, „honyág” jelentését) egyszerre térbeli és időbeli irányultságú, s az vetődik fel kérdésként, hogy

³⁵²SZIRÁK Péter, *A példázat és tanúságtétel retorikája* = Sz. P., *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 69 – 76, 74.

lehetővé válik-e az utazásban a szubjektum e kettős korlátozottságának meghaladása. Az utazó önmaga elöl sem leplezi el: miközben a turisták „iszonyatos ricsajától” (97) szenved, egy olyan múltat sír vissza, amelynek soha nem lehetett közvetlenül részese, hanem „a leírások, a beszámolók és az ábrázolások” (66) alapján építette fel önmaga számára. A múltba visszavetített értékek viszont nem kérdőjeleződnek meg a könyvben, mint ahogy a főhősnek a „kínai kultúra szerelmeseként” kialakított identitását is adottként kezeli a narrátor, és nem ad magyarázatot arra, hogy miért és miként válhatott a magyar férfi önértésének alapjává ez a tőle számos tekintetben távoli tapasztalatrendszer.

4.2 *Esztétikum és transzcendencia*

Habár a jelenkor Új-Kínájával szembenálló másik Kínához a rom-toposz különböző alakváltozatai társulnak („[a] klasszikus kultúra értékeit én romokban látom” [176]), László úr beszámolója végeredményben azt tanúsítja, hogy léteznek olyan helyzetek, melyekben a már elsíratott kultúra egy eleven világszerűségként képes feltárnálni. Amennyiben visszatérünk a „bevezető” jiushuani buszút történetéhez, azt láthatjuk például, hogy a homály-metaforából kiinduló tropológiai lánc a szent hegyet elborító köd képében is folytatásra lel. László úr és társa itt elvesztik tájékozódási képességüket, a sűrű köd lepte ösvényeken bolyongva mégis rátalálnak egy valódi szépségű Buddha-szoborra, majd arra a műhelyre, ahol készült. A történetből az a regény egészére érvényes következtetés vonható le, hogy a hagyományos Kínával való találkozás esztétikai karakterrel bír – az a tapasztalat, melyben a színházi előadás részesítette *Az urgai fogoly* protagonista-narrátorát, itt kizárólagossá válik. A Jiuhuashan-hegyen felkapaszkodó utazó örömmel konstatálja a táj „érintetlenségét”, de a látvány percepcióját a különböző képzőművészeti ábrázolások emléke határozza meg („mintha egy Huang Shen- vagy egy Ying Yujian-festmény valóságos káprázatába tévedtünk volna be” [25]), és a szakrális funkcióval bíró Buddha-szobor kiváltotta hatás is az esztétika diskurzusából származó kifejezésekkel válik megragadhatóvá: „ott ül egy óriási, vadonatúj Buddha, egy Buddha, amelyik [...] szép, sőt fenséges”. (27) A későbbiekben a kalligráfia, a kőszobrászat vagy a kertművészet hasonló, hol képletesen, hol fizikailag is bejárható tereit teremti meg a Kínával *mint műalkotással* való találkozásnak. („[M]ire idáig érünk, belátjuk ugyanis, hogy a suzhoui kert: van, hogy a klasszikus szépségnek ezek a zárványai: lényegük szerint épek, hogy ha belép az ember a Zhuozheng, a Shizi Lin vagy a Wangshi Yuan terébe, akkor belép az elveszett kínai hagyományba.” [222]) Az elvárások és megvalósulásuk folyamatos elcsúszásáról beszámoló Krasznahorkai-szöveg evidenciaként kezeli azt a belátást, mely szerint az esztétikai tapasztalat nem egyszerűen befogadói intenció függvénye, a műalkotás (másképp:

a hagyomány) mintegy megszólítja azt, aki arra fogékony. Ezt sugalmazza az utazó szimbolikus gesztusa is, mellyel eldobja az idegen vidék természettudományos módon való megismerhetőségét ígérő térképet, mert „mindegy, merrefelé vágunk neki, nem mi fedezzük majd fel Jiuhuashant, szólok hátra egyre jobban felvillanyozódva, hanem... – hanem? kapaszkodik a társam némi elnéző derűvel utánam”. (25) A ki nem mondott, csupán implikált folytatás (kb. „a Jiuhuashan fedez fel minket”) szubjektum-objektum viszonyt felforgató logikája persze felidézheti például a taoista gondolkodásmód jellegzetes formuláit is. Nem véletlen az sem, hogy az első esztétikai tapasztalatnak tekinthető élmény, melyről a regény beszámol, egy templom szentélyében zajlik le: a szövegen végigvonuló, vallási és az esztétikai elragadottságot egybejátszó reflexiók a szépséget és morált szét nem választó „keleti” szemléletmód átsajátítására irányuló próbálkozásnak is tekinthetők.

Az elbeszélő kiemeli, hogy a szobor kiváltotta effektus „váratlanul éri”. Ez a váratlanság-mozzanat azonban nem valamiféle minden előzetes várakozást felülíró értelem-többlet kiáramlásából fakad, hanem az afeletti meglepethez köthető, hogy sok „újonnan készített, elkeserítően lélektelen, primitív, vásári Buddhával” (27) szemben létezik még ilyen is. Mint ahogy az sem tételeződik problémaként, hogy miképpen őrizhet meg egy „vadonatúj” szobor egy több ezer éves hagyományt, hanem az kuriózum-értékű, hogy van, aki még hajlandó ilyet készíteni. Azaz a szövegben gyakran esik szó a régi Kínához vezető utak nehéz fellelhetőségéről, elrejtettségéről, keveset olvashatunk viszont arról, hogy az utazó hozzáférést ehhez a világhoz kettős (nemcsak történeti, de kulturális) elválasztottsága nehezítené meg. Az elbeszélői nyelvhasználatban nem annyira a kulturális alteritás *másként* való érzékelésének színrevitelére figyelhetünk fel, mint inkább azokra a kijelentésekre, melyek azt nyugtázzák, hogy az aktuálisan megcsodált műalkotás végre „valóban” olyan, mint amilyennek lennie kell – azaz pontosan illeszkedik az előzetes elvárások horizontjához. Az utazó, habár európai, sőt magyar identitásához, s az ebből fakadó kívülállásához nem fér kétség, igen ritkán tér ki arra, hogy mit talál különösnek, zavarba ejtőnek a „legutolsó ókori civilizáció” (54) különböző megjelenési formáiban. A műalkotás által kiváltott önfeledtség és elragadtatottság érzetére reflektáló szöveghelyekben a „saját” helyét tehát többnyire eleve a kínai hagyomány kontextusa jelöli ki. Mivel hozható összefüggésbe a megértés ilyennyire problémátlan jellege?

Nos, a szöveg a kínai kultúrához leggyakrabban a *klasszikus* jelzőt társítja. Márpedig, ahogy azt a fogalom normatív jelentésárnyalatát fenntartó Gadamer kifejti: „Ami »klasszikus«, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben

maga hajtja végre annak leküzdését.”³⁵³ A *Rombolás...* mintha az ily módon szemlélt „klasszikus” időtlensége melletti tanúságtételként lenne olvasható, egy olyan atemporalitás mellett, mely egyaránt jellemzi a Kötéltár Ligetének 1500 éves köztételét és a Ming-kori magánkönyvtár csodálatos fogadótermét. A „klasszikus” efféle hatóerejét számos szöveghely megkérdőjelezi – hiszen az utolsó kínai mandarin is azt állapítja meg, hogy az övéhez hasonló megértésteljesítmény olyan erőfeszítéseket igényel, mely a legtöbb kínai számára már gondot jelent: „Vegyük a fiatalokat. Őket egyáltalán nem érdekli a klasszikus kínai kultúra. Nincs idejük tanulni.” (210) Ez és a hozzá hasonló megállapítások minduntalan előhívják azt a csupán a naiv, azonosuló³⁵⁴ olvasásban nem artikulálódó kérdést, hogy miként kerülhet be egy európai abba a hagyománytörténetbe, melynek folytonossága egyáltalán nem magától értetődő egy fiatal kínai számára. Ez a kérdés tulajdonképpen az elbeszélés legfontosabb retorikai, azaz a meggyőzést megcélzó sajátosságára mutat rá. Miközben az utazó az „ordenaré modernitás” (70) terepén folyamatosan elveszettnek érzi magát, a hagyományos kultúra közegében való mozgását megörökítő szövegrészek többnyire annak otthonosságát hivatottak érzékeltetni. Az „épen maradt” régi városok mintegy felkínálkoznak a jelfejtés számára: László úr Shaoxing városkájában is könnyedén észleli, hogy „ez az ember a lavórral a Qing-korból jött elő”, Xu Wei kicsi kertje a „Ming-kornál állt le” (123), azaz mindig képes történelmi kontextust rendelni az adott fenoménhoz. Az utazói identitás ábrázolásának tétje tehát az, hogy olyasvalakiként jelenjen meg, akinek *van* keresnivalója ebben a Kínában – míg a turisták által ellepett, modernizált Kínának szentelt szöveghelyeken a kirekesztés, ezekben a passzusokban az átsajátítás identitásrögzítő műveleteit vehetjük szemügyre. A szakértőként, avagy sokkal inkább beavatottként való önfelmutatás kényszere különösen kiütöközik a szövegbe beillesztett, különböző helyi értelmiségekkel készített interjúkban, melyekben már-már önparódiába átfordulva ismétlődnek meg újra és újra azok a nyelvi formulák, melyek segítségével a protagonista saját tevékenységének legitimitását igyekszik igazolni beszélgetőtársai előtt.

4.3. A dialógus vakfoltjai

Szemben a *Csak a csillagos ég* rövid, gyakran tömondatokból építkező dialógusaival, ezek a beszélgetések, melyekben egy-egy különösen hosszú válasz, illetve kérdés akár miniesszének is beillik, nem a spontaneitás, hanem az előre megtervezettség nyelvi jegyeit viselik magukon.

³⁵³ GADAMER, *Igazság és módszer*, i.m., 325.

³⁵⁴ Erre is találunk példát a recepcióban. Lásd: KALMÁR Éva, *Az elveszett kultúra nyomában*, Kritika, 2004/5, 11–12.

Elsődleges funkciójuk nem az atmoszférateremtés, és nem is annyira a szereplők plasztikus megformálása, mint inkább a kultúra jelenkori állapotával kapcsolatos kínai álláspontok rögzítése, ezáltal kommentálhatóvá tétele. A *Rettegés...* - ben a diszkusszió tehát a kínai kultúra kifürkészésének legalább olyan fontos eszköze, mint a helyek bejárása, megtekintése, azaz az empirikus ismeretszerzés. Azaz, ahogy arra a *Csak a csillagos ég* esetében már utaltam, ez a könyv voltaképpen azt a reneszánsz utazásesztét eleveníti fel, melynek nagyúri művelői – ahogy Judith Adler írja – az értékes, pallérozódásukat segítő, akár diplomáciai jelentőséggel is bíró eszmecserék céljából mentek külföldre.³⁵⁵ Az utazó-riporter és a kínai beszélgetőpartnerek között megvalósuló kommunikáció szertartásossága, erős szabályozottsága erre a kontextusra utalhat vissza.

A *Rombolás...* szövegének jó részét kitevő dialógusokban a kínai megszólaló szólama tipográfiaiailag is elkülönített: ez a megoldás azt sugalmazza, hogy az elbeszélés ahelyett, hogy a másik diszkurzusának beolvasztására törekedne, engedi, hogy az láthatóvá váljék a maga különbségeivel. Keretezettségük, azaz a közjük beillesztett elbeszélői megjegyzések azonban máris olyan egy erős interpretációs működésnek teszik ki a kínai interjúalanyok válaszait, mely elsősorban az utóbbiakat teszi felelőssé a kommunikáció csődjéért. Szemben ugyanis a néma műtárgyakkal való találkozással, ezek a találkozók általában sikertelenek: mindkét félben – a hagyományos kultúra végnapjait hirdető László úrban és a pesszimista jóslatával szembehelyezkedő kínai értelmiségiekben – a kölcsönös idegenség és meg nem értettség tapasztalatát erősítik meg. Hogy miért történik ez így minduntalan, azt egy kivételesen sikeresnek nevezhető beszélgetést övező reflexió világíthatja meg, mely eszmecserét a férfi Yang Qinghuával, az „utolsó kínai mandarinnal” folytatja, akinek „minden szóbeli megnyilvánulása: kinyilatkoztatás”. (203) Az elbeszélői reflexiók tehát a „valódi párbeszédnek” egy olyan fogalmát implikálják, mely egymás előfeltevéseit affirmáló, kinyilatkoztatásszerű megnyilatkozások sorozataként értendő. Az utazó egy-egy eszmecsere menetét mintegy előre kijelölő kérdései is az egyezésre, s nem az esetleges különbségre irányulnak: „Megkérdem hogy a benyomása egyezik-e az övével?” (75) Az interjúk tulajdonképpen mise en abyme-funkcióval bírnak, amennyiben azt tükrözik, hogy miként szabályozza az olvasóval folytatott dialógust az utazó tapasztalatait dokumentáló elbeszélés: az olvasó számára egy, a saját kinyilatkoztatásszerű retorikai működéséhez illeszkedő, azaz mindenféle kritikai távolságtartástól mentes szerepmintát ír elő. A szöveg összetettsége azonban számos ponton túlmutat az elbeszélői intencion, megképezve egy olyan befogadói

³⁵⁵ ADLER, *Origins of Sightseeing, i.m.*, 9.

távlatot is, melyből éppen a narrátor által képviselt kommunikációs stratégia vakfoltjaira láthatunk rá. A Pinghui apát irodájában lejátszódó jelenet elbeszélésének például erőteljes dramaturgiai feszültséget kölcsönöznek az interjúkészítő saját társalgási viselkedéséről tudósító megnyilatkozásai. A férfi „közbevág”, majd „figyelmeztet”, sőt, „felemeli a hangját”, mert a mobiltelefonját le sem tévő apát képtelen spirituális vezetőhöz méltó válaszokat adni kérdéseire. A fokozás alakzata mellett egy, a helyiek nézőpontját megkonstruáló állítás is érzékeltetni hivatott a kontrasztot az itteni vallásgyakorlat „udvariassági szabályok” kifejezés által jelölt, kiüresedett, formális jellege és az utazó felforgató, belső kényszerből fakadó viselkedése között: „Most már nyilvánvaló [...] hogy ez az európai áthágott minden udvariassági szabályt, és olyasmit tesz, amiről mindenki tudja, hogy tilos.” (142) A belső fokalizáció használatából adódó perspektívaváltás azonban mintegy kisiklatja az én színrevitelének irányultságát: a helyiek horizontjából valóban másként mutatkozik meg az „európai” magatartása, mint saját önértelmezésében. Az, amire a vendégnek nincsen rálátása, beszédében mégis kimondásra kerül: eszerint helyzete azért eleve reménytelen, mert közbevág és ellentmond – nem hajlandó elfogadni a társalgási diszkurzus Kínában érvényes szabályait, vét a tapintat ellen.

A protagonista kommunikációs kudarcait bemutató epizódok tehát egy sor olyan felismerésre vezetnek rá befogadót, melyek arra irányulnak, hogy miként és miért *nem* járhat sikerrel egy, a múltbéli és a jelenkori Kína viszonyának feltérképezésére irányuló vállalkozás. Ez a negatív tudás is lehet azonban a másik kultúráról szereshető belátások egy formája. Ahogy azt Zsadányi Edit állapítja meg kiváló Krasznahorkai-tanulmányában: „A másik meg nem értésének ebben a sorozatában az olvasó mégis olyan tapasztalatra tehet szert, amely közelebb viheti a keleti civilizációhoz. [...] A narratív diszkurzus szintjén megtörténik az, ami az elmondott történetekben nem.”³⁵⁶

Az interjúk során (is) felszínre kerülő nyelvi akadályok egy másik vonatkozással is bírnak. Azzal, hogy az utazó akárhányszor szóba elegendik valakivel, már eleve rászorul az angol közvetítőnyelvre, vagy – s ez sokkal gyakoribb – a tolmács segítségére. Ez a kísérő tulajdonképpen a regény legenigmatikusabb alakja (s az „alak” itt mint nyelvi-retorikai figura is értendő). Arra már a regény elején felfigyelhetünk, hogy a két szereplő közül rendre a tolmács képviseli a „gyakorlatias észjárás”-t (25), ő az, aki a fizikai kellemetlenségektől szenved, míg László úr a vele való összehasonlításban egy aszketikus személyiségként jelenik meg, akinek az utazás során a testi komfortérzetnél jóval fontosabb a transzcendens gyökerű, szellemi

³⁵⁶ ZSADÁNYI EDIT, *A kultúra határa, a határok kultúrája = A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 776 – 790, 786.

élményekben való részesülés. Lásd például azt, hogy mennyire különböznek a Jiuhuashan megmászása közben szerzett benyomásaik: „[E]zek olyan körülmények, fűzi hozzá józanul [a tolmács], amelyek közt bizony elkelve valamiféle esőkabát és meleg holmi... De nekem ugyan mondhatja, engem teljesen magával ragad, amit látok”. (25) A szöveg nem csupán kontrasztba állítja a két szereplő attitűdjét, hanem ezáltal az utazó fölérendeltségét is nyomatékosítja, hiszen a mű által implikált normatív értelmezési keretben a lelki-szellemi elragadtatottság mindig értékesebbnek bizonyul, mint a praktikum. Az utazó aszketizmusának kiemelése egyúttal azt is elősegíti, hogy alakja a zarándok-szerepmoddal felől váljon olvashatóvá.³⁵⁷ A tolmács és az utazó hierarchikusnak tűnő viszonyát tovább árnyalta a szöveg pragmatikai és a retorikai effektusainak összjátéka. Az én-elbeszélést ugyanis a szöveg számos pontján felváltja a többes szám első személyű megszólalásmód, melyekben viszont kitörlődött minden, a kettejük beállítódásában fellelhető különbség. („csak bámuljuk a Huangpu korlátjáról a Pudong ultramodern épületeit, és megpróbálunk ébren maradni [...] és felejteni, felejteni”, 100) Az elbeszélő saját tapasztalatait totalizáló, azokat útitársára is kiterjesztő megnyilvánulásait viszont sajátosan ellenpontoszza az a második szövegváltozatban is megőrződő körülmény, hogy a tolmács nem pusztán fordít, de megbízója számára tulajdonképpen kontrollálhatatlan befolyással bír egy-egy beszélgetés menetére. „És szólok a tolmácsnak, hogy megint csak, és most már mindig, tegyen hozzá egy-egy bocsánatkérést. Azt feleli, folyamatosan ezt teszi.” (82) Ebből a rövidke passzusból kiderül, hogy az utazó előző bekezdésekben rögzített megnyilatkozásai igazából nem identikusak a felidézett szituációban kínaiul elhangzó mondatokkal – azokkal a mondatokkal, melyek számára éppúgy felfejthetetlenek, mint számunkra. Valójában tehát nem két, hanem háromszereplős dialógusok ezek, melyekben sem a kínai, sem a magyar fél nem rendelkezik megdönthetetlen bizonyossággal arra nézvést, hogy szavai eredeti értelemintenciójának megfelelően jutnak-e el a másikhoz: „Én ülök hozzá a legközelebb, de olyan halkán beszél ezen a különben erőteljes, mély, határozott hangon, hogy alig hallom, s alig hallja a tolmács is, aki közénk ékelte be magát.” (249) A „közbeékelődő” tolmács tulajdonképpen a nyelvi-kulturális elválasztottság allegóriája, azt a közvetítettséget jelöli, mely az utazói szubjektum Kína-tapasztalatát alapjaiban határozza meg. Alakjának olyannyira allegorikus a funkciója, hogy nemhogy a nevét, de még a nemét sem tudjuk meg: László úr „tolmácsolni felkért társának” (7) nevezi az elbeszélő, utána pedig egy „sanghai

³⁵⁷ „A zarándoklat fogalmához – az európai és a magyar kultúrában – egyértelműen kapcsolódik az aszkézis, a lemondás és az önsanyargatás.” – írja PUSZTAI Bertalan. Lásd: *Aszketikus zarándokok és élvhajász turisták: Ellentétes, versengő és rokon értelmezések = „...szolgálatra ítéltél...” Bálint Sándor emlékkönyv*, szerk. BARNA Gábor, Lazi, Szeged, 2004, 112 – 119, 112.

diák”-nak (29), a „lány” utótag hiánya miatt inkább azt sugallva, hogy egy fiúról van szó. Később azonban fény derül arra, hogy a már emlegetett Yao „udvarol” neki: „kérdi, vásároltak-e már valami divatos ékszert vagy ruhát, mert ha valamit, azt itt érdemes, mondja a társam, nem, akkor vegyenek, legalább magának vegyen, udvarol Yao egy kicsit, maga mégiscsak egy fiatal ember, magát bizonyára érdekelni fogja a világszerte elismert shanghai divat.” (92) A szöveghely alapján immár arra következtethetünk, hogy László úr egy nővel járja be a Jangcétől délre fekvő részeket, habár a „fiatal ember” szókapcsolat szemantikai ambiguitása miatt az eldönthetlenség továbbra sem oldódik fel maradéktalanul. A Hálók Mesterének Kertjében eltöltött délután elbeszélését mindenesetre egy olyan rövid jelenet zárja le, mely útítársi viszonyukat új fénytörésbe helyezi: „A társamon látom, hogy rettentően kimerült. Átölelem a vállát.” (258) Míg ugyanennek a fejezetnek az elején a közbeékeltség motívuma a tolmácsra mint a kiküszöbölhetetlen kulturális különbségek reprezentánsára utal, addig az érintés itt az elfogadás szimbolikus gesztusának tekinthető.

4. 4. A turizmus veszélyei

A beszélgetésekről nem csupán azt tudjuk meg, hogy folyamatosan nyelvek közti közvetítés zajlik bennük, de azt is, hogy írásos lejegyzésüket egy hangfelvétel készítése előzte meg. A szöveg eredetpontjaként kijelölt úti emlékek mediatizált természete nem csak a dokumentaritás, a pontosság és tényhűség igényével (és egyúttal a külsővé tétel kényszerével) hozható összefüggésbe. Mikor egy közvetlen idézet révén a bolondos Ji perspektívájából pillanthatunk rá a főszereplőre („te, fordul oda hozzám, miért használsz te fényképezőgépet” [243]), felfigyelhetünk arra, hogy az ő alakja is a turista-ábrázolások ikonikus jegyeit viseli magán. Mindez azért érdekes, mert az interjúkérdésekben és az elbeszélői reflexiókban tetten érhető szemléletmód a turizmusról való teoretikus, illetve irodalmi diskurzus azon, a romantikus esztétika előfeltevésein³⁵⁸ alapuló, ám nem különösebben produktív vonulatához kapcsolódik, mely a turista és az utazó közötti különbséget tapasztalataik autenticitásában, illetve inautenticitásában véli megragadhatónak.³⁵⁹ Ám nemcsak az egyes látnivalók tetszetősségét hangsúlyozó, halmozásos-felsorolásos mondatalkzatok közelítenek a bédekkerek nyelvi kliséihez, ahogy arra Bazsányi Sándor mutat rá,³⁶⁰ hanem a turisták homogén, állatias, kulturálatlan tömegként való ábrázolása is igencsak sztereotip mintázatokat követ a könyvben:

³⁵⁸ URRY, *The Tourist Gaze*, i.m., 20.

³⁵⁹ CULLER, *A turizmus szemiotikája*, i.m., 29.

³⁶⁰ BAZSÁNYI, i.m., 21.

„lecsap az iszonyatos ricsaj, a turisták vidámak, és ők is ordítanak és kiabálnak és megrohannak mindent, amit csak lehet, megrohanják a gyönyörű kis házacskákat”. (97) Az utóbbi esetben ráadásul felidézhetjük azt a már sokat idézett Jonathan Culler-i megállapítást is, miszerint a turista-attitűd inherens részét képezi a többi turista iránti utálat. Nos, az természetesen nem állítható, hogy a komoly felkészültséggel bíró főhős felszínes benyomások alapján tájékozódna Kínában – a szöveg bizonyos pontjain azonban kiütözik, hogy annak az identitásnak a kialakítása, mely a turistáktól való különbözőség tudatán alapul, nem problémamentes. A regény első fejezeteiben azt láthatjuk, hogy az utazó fölénye abban áll, hogy képes distinkciót tenni eredeti és hamis, érintetlen és átformált között – azaz megnyilatkozásai azt sugalmazzák, hogy az autenticitás mindig magának a tárgynak, épületnek az immanens vonása, mely a kiművelt intellektus számára felismerhető. A zhouzhuangi kirándulás története azonban arról szolgál tanúsággal, hogy a látszat- és a valódi értékek között való különbségtétel során a kontextussal mint tényezővel is számolni kell. Az utazók egy este véletlenül tévednek be ebbe a csodálatos szépségű városkába, ahol az apró hidacsok mentén kóborolva azonnal azt érzik, hogy „itt nem változott semmi”. (95) Másnap reggel azonban megérkezik az „első légkondicionált autóbusz”, és a békés település egy csapásra nyüzsgő turistaközponttá alakul át. A napszak-szimbolikával operáló történet példaértéke nemcsak abban áll, hogy már mindent leigázott a turizmus (habár László úr elsősorban így értelmezi ezt a tapasztalatot), hanem abban is, hogy az utazóknak sürgősen el kell hagyniuk a helyet, ha fenn akarják tartani azt az önképet, melynek alapja nem más, mint a turistáktól való különbözőség.

A turizmus fogságában – nem nehéz arra a következtetésre jutni, hogy a zhouzhuangi fejezet címe a turisták „barbár támadása” által megnyomorított kisvárosra, s a miattuk szenvedő két „nem-turistára” utal („Zhouzhuang olyan, mint egy börtön, reggel nyolckor nyit, este hatkor zár” [98]). A fogságmetafora és a fentebb elősorolt paradox szövegmozzanatok összefüggésében azonban megnyílik egy olyan interpretációs távlat is, melyből az utazó turizmushoz való viszonyát meghatározó, kényszerű benne foglaltságra láthatunk rá. A főszereplő magatartásában és az elbeszélés módjában egyaránt tetten érhetőek a turista-szerep ellenében kialakított identitástudat igencsak markáns megnyilvánulásai (ilyen értelemben az utazó számára nem is a kínaiak, hanem a turisták testesítik meg a „másik”-at), melyeknek ugyanakkor problematikusságára is fény derül: hiszen öntanúsításán kívül nincs semmiféle végső instancia, mely szavatolna eme különbség megléte felől.

A szöveg különböző szintjei között feszültséget teremtő ellentmondásosságnak egy további, izgalmas távlatokat megnyitó aspektusát is érdemes kiemelni. Ellentétben a beszélgetések során tanúsított makacsságával, melyről a társalgási viselkedését leíró, térbeli mozgáshoz kapcsolódó metaforák árulkodnak („nem engedem eltéríteni magam attól”108),

László úr nem ragaszkodik az előzetesen kialakított útitervéhez, bármikor kész egy új úti cél beiktatására. Utazói magatartása, a fizikai térben való mozgása tehát igenis nagyfokú nyitottságról vall: arról a beszélgetésekbe vissza nem forgatott tudásról, hogy az útonlét gyönyöre kiszámíthatatlanságából és bizonyos mértékű irányíthatatlanságából fakad. A *turizmus fogságában* című fejezet úgy indul a Jiangsu tartomány szépségét bemutató leírással, hogy abból egy ilyen, a spontaneitást, a rögtönzést, a megtervezetlen eseményszerűséget felértékelő utazásfelfogás is kiolvasható:

Ha idegen ered neki a tájnak, természetesen azonnal és mindenütt ezekbe az összevissza kanyargó csatornába és ezekbe az erre-arra forduló kis tavacskákba ütközik, nem csoda, ha már az első kilométerek után egyáltalán nem ismeri ki magát, sőt egy idő után már fogalma sincs, hol van Észak és hol van Dél – fogalma sincs, ami az ő esetében azt jelenti, rajta a tájékozatlannak hihetetlenül komplikált buszközlekedés miatt egyes egyedül csak a gyors belátás segít: nem erőltetni egy-egy korábban eltervezett, térképről vagy baráti információból származó úticélt, hanem beérni azzal, ami az ember ölébe hull: mert szinte minden harmadik buszmegálló mögött ott búvik egy kis falu, és az a falu: a bizonyíték, hogy az idő nem folyamatos [...] (93)

Ha a jiuhuashani kirándulásra utalunk vissza, ott az történik, hogy mikor a szállodából kilépve a férfi ködbe burkolózva találja az előbb még teljes szépségében felragyogó hegyet, már-már „csalóknak játékosnak tetsző, valójában félreérthetetlenül személyre szóló elrendezést” (23) sejt eme fordulat mögött. Innentől kezdve az időjárás hatalmának kiszolgáltatva csupán megérzéseire, sejtéseire hagyatkozhat, ám mégis – vagy éppen ezért – rátalál a Buddhaszoborra. A regényhősök többnyire tehát a véletlennek, nem racionális, inkább intuitív döntéseknek köszönhetően jutnak a legközelebb Kína elrejtett kincseihez. Másrészt a fent idézethez hasonló szereplői kommentárok és regényszöveg motívumrendszere megteremt egy olyan olvasási alakzatot is, melyben az események felületi kontingenciája leválaszthatatlan egy mögöttes rendezőelv, mondhatni transzcendens erő működéséről. A nap, a fény és az ég képek-képzetei egy szövevényes tropológiai láncot alkotva vonulnak végig a regényen, mely az utazás egyszerre kalkulálhatatlan és „felülről” irányított dinamikáját közvetíti. A modernizáció sújtotta városokban így bírhat szimbolizációs karakterrel a meteorológiai viszonyok leírása („örökké borús az ég” [101]), és ebben a kontextusban értelemképző komponenssé válik az is, hogy – mint megtudjuk – Kína ősi neve „Minden, ami az Ég alatt van” (261). Shaoxingbe maga a napfény csábítja el a főhőst – a jelenet ismét csak egyaránt olvasható úgy, hogy László úr barangolásának határozott célképzetet nélkülöző jellege nyilvánul meg benne, és úgyis, mint egy rejtett értelemösszefüggés felsejlése: „semmi más nem akadt, amely elhatározásomat

befolyásolhatta, csak ez a váratlan napfény a pénztár előtt”. (119) Érdemes azt is kiemelni, hogy úti céljainak kiválasztásakor a férfi a barátaira hagyatkozik, elfogadja tanácsait, bármilyen zavarba ejtőek is azok – így kerül el végül Shizouba, ahol visszanyeri a kínai hagyomány elevenségéhez fűződő, korábban már-már megsemmisülő reményét.

Itt, Shizouban játszódik tehát a *Kína szelleme* című fejezet, és benne található az a létezés végső kérdéseire irányuló beszélgetés, mely a befejezés távlatából egyúttal az egész utazás végső céljának is tekinthető. László úr Wuval, egy helyi művésszel bocsátkozik ebbe az önmegértése számára új dimenziókat megnyitó párbeszédbe, melynek során viselkedése az eddig megszokottaktól igencsak eltérő mintázatokat követ. Az eszmecsere a Hálók Mesterének Kertjében folyik le, melyet a narráció a legkülönfélébb fizikai benyomásokat egybegyűjtő, a test minden érzékére jótékony hatást gyakorló helyként jelenít meg. A jelenet elbeszélésében figyelemre méltó összetettséggel rendeződnek új és új gondolatszerkezetekbe azok a metafizikai hagyományból származó fogalompárok (felszín-mély, anyag-szellem, látható-láthatatlan), melyek eddig is (habár többnyire jóval kiszámíthatóbb módon) meghatározták a regényszöveg szerveződését. Az utazó ezúttal legalább annyira koncentrált beszédpartnere jelenlétének materiális, nem-jelentéses aspektusára, azaz Wu „erőteljes, mély, határozott hangjára” (249), mint az általa mondottakra. Ez a felismerés úgy férkőzik be az elbeszélői én önértésébe, hogy megfogalmazhatóvá is válik számára. „Mert ahhoz, hogy azt a halhatatlant, ami árad egy tájból, ábrázoljam, mégis kell valami anyagszerű” (251), vallja be a férfi, ezáltal tulajdonképpen ahhoz az általa eddig hevesen cáfolt elképzeléshez kapcsolódva, mely szerint Európa az anyag, Kína pedig a szellem kultúrája. A figuratív nyelvhasználat „csendes beszéd” oximoronja aztán előkészíti azt a szövegmozzanatot, melyben a hang helyett immár a csend milyensége kerül előtérbe. (Jellemző, hogy László úr korábbi, kudarcba fulladó interjúi kivétel nélkül zajos és nyilvános terekben folytak le.) A szöveg úgy írja tovább a későmodern irodalom csönd-mitológiáját, hogy egyúttal – ahogy azt Wu szavainak nyomán Zsadányi Edit kifejti – szembesít a csend egy másik kultúrában betöltött funkciójával: „A keleti kultúra megértésének elengedhetetlen feltétele, ha a keleti értelemben vett hiányt, a csendet, a hallgatást átérzi az ember.”³⁶¹ Wu igazából nem kecsegtet azzal, hogy az „átézés” módjában áll a nyugati embernek: „Az üres felületen van a lényeg. [...] Nincs hely Önben, hogy megértse, mi az üres. És a kínai művészet lényege ez az üres.” (251) László úr ezúttal nem tiltakozik, Wu megállapítása mégis visszahat a szövegre, a fejezetben ugyanis elszaporodnak az üres foltok, a

³⁶¹ ZSADÁNYI, *A kultúra határa...*, i.m., 787.

nyomtatott betű által kitöltetlenül hagyott terek – olyasfajta üresség ez azonban, mely megint csak hangsúlyozottan egy materiális közvetítő által válik érzékelhetővé.

A beszélgetés végén a férfi lemond a tolmács segítségéről, és magyarul búcsúzik el a bölcstől, köszönetmondásában egy, a hétköznapi tapasztalás kereteit szétfeszítő, nyelven túli megértés-eseményről beszámolva: „Odahajolok Wuhoz, és a vidám ricsajban közvetlenül a fülébe mondom magyarul: nem tudom megmagyarázni, hogy lehetséges ez, de minden szavát értettem, és értem.” (257–258) Az élmény metafizikai kódoltságához nem fér kétség, ám az is figyelemre méltó, hogy az utazó nem a csend útján kommunikál Wu mesterrel, hanem az anyanyelvén – az ismétlés, a felsorolás és a halmozás alakzataival élő mondatokban, melyek a kínai fülhöz valamiféle hangzásbeli és ritmikai effektusként érnek el.

Az utazás László úr számára megvilágosodással zárul, a befogadás szituációjában ez azonban nem leképezhető. Wu kijelentései enigmatikusak, esetenként akár banálisnak is tűnhetnek („A szív ereje határtalan.” [252]), és idézet formájában az elbeszélésbe illesztve semmiképp sem generálnak olyasféle epifanikus elragadtatottságot, mint amelyet a fikció terében hívnak elő – a férfi megértés-tapasztalata az olvasásban éppen egyfajta nem-értésként aktualizálódik, az utazó és a kínai bölcs párbeszéde nem helyezhető át a szöveg és az olvasó dialógusába. A regény azonban tartalmaz még egy fejezetet. A *Marad: a vége*, a jiuhuashani buszút téridejébe visz vissza, ahhoz a félkegyelműnek tűnő kínai asszonyhoz, aki a hideg és a bevágó eső ellenére kinyitja az ülése melletti ablakot, mert szereti a szelet. Mikor megkérdik, hogy miért is szereti, ezt a választ adja: „Mert nem látja senki, mégis van”. (260)

Ezeket a szavakat nem kíséri semmiféle elbeszélői kommentár: a történet megalkotottsága a parabola olvasási alakzatát idézi meg, a példázatértékéhez való hozzáférés pedig úgy válik lehetségessé, ha a korábbi szövegelemleket bevonjuk az értelmezésbe. A látható és a láthatatlan szembeállítás László úr érvelésének kedvelt retorikai eszköze, ugyanúgy, mint a vele vitázó kínaiaké, ám ellentétes logikával használják azt. László úr induktív következtetésekkel él, vagyis az alapján jut el arra a szomorú konklúzióra, hogy a hagyományos Kína nincs többé, amit „lát” és „érezkel”. (82) Yao a deduktív gondolkodásmód jegyében jelenti ki, hogy „maga csak a felszínt látja” (90), hiszen „[a] klasszikus kultúra a mélyben él tovább.” (79) Míg az adott beszélgetés kontextusában a tudós érvei nem bírnak meggyőzőerővel, a regény zárata arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a korábbi szereputasításokkal szemben a szem számára nem látható, mégis eleven Kína létezése melletti tanúságtételként tekintsen a szövegre. Távlátunk így azzal a kínai asszonyával ér össze, akit korábban a regény a radikális idegenség megtestesítőjeként mutatott fel. Ehhez azonban először el kell jutnunk Jiuhuashanból Jiuhuashanba: az a kör-alakzat, melyet az elbeszélés kronotopikus

viszonyainak szerveződése rajzol ki, ilyen módon a megértés nem az utazó, de az olvasói által bejárt körévé válik.

5. Összegzés

Krasznahorkai László utazási regényei, riportzásai a maguk nemében a kortárs magyar irodalom egyedülálló vállalkozásainak számítanak. Közös vonásuk, hogy az útirajzok egyik jellegzetes jelentésszervező elve, az összehasonlítás nem a megszokott módon valósul meg bennük. Azaz, szemben például Esterházy Péter korábban vizsgált műveivel, a Krasznahorkai-szövegekben nem a saját kultúrába ágyazódó reflexek, szokások, gondolkodási mintázatok és a másik országban szerzett új, más, idegen, kizökentő benyomások ütköztetése megy végbe, sokkal inkább a Kínával kapcsolatos előzetes elvárások és az ehhez képest tapasztalt realitás viszonya alakítja az elbeszélés dinamikáját. Míg *Az urgai fogoly*ban és a *Csak a csillagos égen*ben még van tétje annak, hogy a protagonista-narrátor magyar származású (habár ez a körülmény ott sem különösebben szignifikáns), addig a *Rombolás és bánat az ég alatt* utazójáról már csak annyit tudunk meg, hogy magyarul beszél. A Stein névre való átkeresztelése a 2016-es kiadásban kifejezetten úgy kondicionálja az olvasást, hogy abban az egyetemes európai műveltség, és ne egy adott, partikuláris nyelvi-irodalmi hagyomány képviselőjeként jelenjen meg az alakja. (Azaz, a *Rombolás...* nemzetközi olvasójának nem kell felelnie az idegenség azon kihívására, amellyel az ábrázolt kínai világ mellett egy hangsúlyozottan magyar perspektíva szembesítené. A Krasznahorkai-művek világsikerének vizsgálatakor érdemes ezt az összefüggést is szem előtt tartani.)

A szerző utazási regényei abból a huszadik század első évtizedeiben domináns bölcséleti-művészeti tradícióból táplálkoznak, mely az európai értékrend válságára az egzotizmusban kereste a választ: fontos különbség azonban, hogy Krasznahorkai utazóját nem a gyarmatosítás, az instrumentálizálás, a kisajátítás motiválja. Sokkal inkább a teljes hasonulás vágya hatja át, melynek illuzórikus voltára maga is rálátással bír. A klasszikus modern művészetszemlélet azon alaptézisét, miszerint a teljesség az esztétikum szférájában újraalkotható, ezek a szövegek úgy fogalmazzák újra, hogy annak megvalósulási lehetőségét a kínai művészetbe helyezik át, azt is érzékeltetve, hogy a hétköznapi, a transzcendens és az esztétikum szférái között a távolkeleti gondolkodási horizontban nincs határozott elválasztás. Míg *Az urgai fogoly* evidenciaként kezeli az ősi hit- és tudásrendszer változatlan meglétét, és a *Csak a csillagos ég* is meglepő derűlátással affirmálja a régi és a modern Kína közötti folytonosságot, addig a *Rombolás és bánat az Ég alatt* tragizáló panaszretorikája már a kínai hagyomány veszélyezettségére és törekenységére figyelmeztet, mindezt a késő-kapitalista fogyasztói társadalmak jelképeként kezelt turizmus kifejezetten elitista bírálatával társítva. Az elbeszélés szerkezeti-modális összetettsége, az idegenségtapasztalat színrevitelének rétegzettsége valószínűleg *Az urgai fogolyt* avatja Krasznahorkai legsikerültebb utazásszövegévé, de a nyelvi

közvetítésnek szentelt (az idevágó művektől, ahogy láhattuk, szokatlan) figyelem, a riportázs műfaji konvencióinak találékony felhasználása a *Csak a csillagos ég* esetében sem engedi azt, hogy csupán az életmű egyik marginális darabjaként foglalkozzunk vele. Minden bizonnyal a *Rombolás és bánat az Ég alatt* című regényről jelenthető ki leginkább, hogy szűkített, ideologikusan terhelt távlatokat működtet, de ennek a szövegnek az alakíttósága is felkínál olyan értelmezési lehetőség(ek)et, mely(ek)ből a protagonista-narrátor/főszereplő bináris oppozíciókra alapozott, hierarchikus látásmódjának vakfoltjaira derül fény.

VI. Turizmus, munka, hangulat – az utazás értelemléhetőségei (Térey János: *Protokoll*)

Térey János eddigi életművének minden bizonnyal a „tér” a vezértrópusa: ennek a szerzői névbe is belekódolt, a helyek, az architektúra és a várostörténet (Budapest, Debrecen, Drezda, Varsó) iránti vonzódásnak az említése önmagában persze már kritikusi közhely, a téralakzatok vizsgálata azonban valóban termékeny értelmezési szempontot nyújthat a Térey-szövegek esetén, ahogy azt több érzékeny elemzés bizonyítja. A térpoétikai stratégiák feltárásánál többek között – nem meglepő módon – arra figyelhetünk fel, hogy a tér megjelenítése szorosan összefügg a szövegekben az utazástapasztalat különböző változatainak színre vitelével. Számos olyan költemény lenne említhető itt, melyben a beszélő utazóként pozicionálja önmagát, ezáltal értelmezve helyzetét (*Beutazom Drezdába*), más versek pedig mintha különböző utazási impressziók egybegyűjtésének, archiválásának a helyeként funkcionálnának (*Fürdőhely, futtában, KaltWasserKult*) – a Térey-líra ezen vonulatának vizsgálata mindenképpen egy külön dolgozat tárgyát képezhetné. A két verses epikai alkotás, a 2001-es *Paulus*, majd a 2010-es *Protokoll* cselekményszerveződése többek között a főszereplők külföldi útjait megörökítő epizódok határozzák meg: ebben a mozzanatban a műfaji kontextushoz való kapcsolódásuk is megmutatkozik. Imre László a verses regényről írott monográfiájában Byron *Don Juanját*³⁶² „igazi utazási regényként” aposztrofálja, és habár megjegyzi, hogy a zsáner egyik alapítószőgének tekinthető Byron-műhöz képest ez a magyar nyelvű variánsokról már nem jelenthető ki (hogy miért nem, azt Imre László a pikareszk regényből átöröklött „kalandregényszerű felépítés” hiányával indokolja³⁶³), de a „külföldi utazás motívuma” ezekben a szövegekben is folytonosan jelen van. (Lásd például a *Délibábok hőse* harmadik énekét, melyben Hübele Balázs először a byroni minta hatására látogat el Itáliába, hogy Garibaldi híveihez csatlakozzék, majd „[g]yárakban, dokkban szívesen barangol”-va Széchenyi nyomában tesz tanulmányutat Angliában.) Az utazásmotívum a verses regényekben többnyire a főhős identitásválságával hozható kapcsolatba: a két Térey-mű ebben a tekintetben szintén párbeszédbe léptethető a műfaji pretextusokkal.

³⁶² IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai, 1990, 23–24.

³⁶³ Érdekes, hogy Visy Beatrix a *Protokollról* írott kritikájában éppen a kalandregényekhez való kapcsolódást emeli ki: „Mátrai foglalkozásából adódóan a kalandregények utazástematikája is remekül érvényesülhet, repterek, delegációk, terminálok, Madrid, Izrael, New York, Brüsszel, Észtország, Skócia.” KERESZTESI József, VISY Beatrix, *Két bírálat egy könyvről (Térey János, Protokoll)*, Holmi, 2011/6. <http://www.holmi.org/2011/06/kereszttesi-jozsef-visy-beatrix-ket-biralat-egy-konyvrol-terey-janos-protokoll-regeny-versekben>

A *Protokoll* alcímeként szolgáló műfajmegjelölés – „regény versekben” – egyúttal viszont azt is sugalmazza, hogy a verses regény műfaji hagyományaihoz fűződő viszony a szövegben már áttételesebb formát ölt. Ezzel a körülménnyel is összefüggésbe hozható az a recepcióban gyakorta hangsúlyozott belátás, hogy a *Paulus* olvasási tapasztalata által preformált előzetes elvárásokhoz képest a befogadónak a *Protokoll* esetében igencsak eltérő poétikai, világteremtő stratégiákkal kell számolnia. Így például a verses regényben megszokott ironikus kommentárok és kiszólások helyett a narráció a modern elbeszélőprózától kölcsönzött eljárásokkal, köztük a belső fokalizáció használatával él (ezáltal is „regény”-szerűbb), a formai Anyegin-strófa sodrását pedig rímtelen drámai jambusok váltják fel.³⁶⁴ A különbség a két főhős karakterének megalkotottságában is érzékelhető: míg a kettős életet élő, a hatalom büvkörébe kerülő Pál szubverzív figura, addig Mátrai Ágoston egy élete delén járó, megfáradt agglegény, akinek életéből hiányoznak, avagy erőteljesen ironikus keretezettséget nyernek a „pálfordulás”, a normaszegés radikális gesztusai. Továbbá – és ez a különbségtétel szempontunkból különös jelentőséggel bír –, Mátrai, szemben a passzióból utazó Pállal, egy diplomata, a Külügyminisztérium protokollfőnöke, korábbi nagykövet. Mint ilyen, professzionális utazó: tapasztalati horizontját a világ legkülönfélébb pontjain átélt életesemények kondicionálják, az *utazni tudás*, a világ nagyvárosaira kiterjedő terepismeret szakmai identitásának alapját képezi. Ezért is vélem úgy, hogy a disszertációban vizsgált szövegek köre kiterjeszhető a *Protokollra* mint a – Jan Borm fogalomhasználatát követve – tágan értelmezett utazási irodalom egyik darabjára, habár (eltérően az eddig tárgyalt, az útirajz műfaji elvárásaival szorosabban érintkező, az önéletrajziság alakzatait is játékba hozó művektől) az utazó-protagonista nem lép fel benne elbeszélői szerepkörben, és narratív szerveződését elsősorban nem az elindulás-megérkezés dinamikája határozza meg. A *Protokoll* olvasása izgalmas tanulságokkal egészítheti ki a Mészöly-, Krasznahorkai- és Esterházy-prózáról tett megállapításokat: Térey alkotása ugyanis a kortárs magyar irodalomban ritkán észlelhető összetettséggel reflektál utazás

³⁶⁴ Különös módon a *Protokollt* ért bírálatok többsége – melyek a *Paulusszal* összevetve találták a szöveg teljesítőképességét mérsékeltebbnek – visszavezethető arra a befogadói tapasztalatra, hogy a mű kevésbé felel meg a verses regény műfaji elvárásainak. Radics Viktória például (Takáts József és Margócsy István az ÉS-kvartettben elhangzó, hasonló meglátásaira utalva) ekképpen marasztalja el a művet: „Az a baj azonban, hogy az, aki ábrázol, aki versekben mesél, a lírai vénájú narrátor teljesen megfoghatatlan: senki, s csupán a hűvös és picit pikírtan ironikus hangszínből következtethetünk rá – a regényvilágban ugyanis minden Mátrai Ágoston, minden róla szól, miközben a hozzá való viszonyulás kidolgozatlan, lappangó marad. A narrátor és a főhős megkülönböztethetetlenek, mint Margócsy István mondja, vagyis – Takáts József megállapítása szerint – a perspektívájuk túl közel van egymáshoz; az elbeszélő részéről nincs nyoma semmiféle komoly (sem vicces) reflexiónak, csupán ennek felhangjai érezhetők.” (RADICS Viktória, *Decens cinizmus, sznob világ*, Revizor, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3250/terey-janos-protokoll/?label_id=204&first=0 [Letöltés ideje: 2016. 01. 25.]) A kritikus itt tulajdonképpen arra mutat rá, hogy a *Protokoll* olvasását kevésbé határozzák meg a verses regény kódjai: a mű más típusú narrációs megoldásai által implikált olvasási stratégiákra viszont nem mutatkozik túlságosan fogékonyan.

és turizmus egymásba szövődő praxisainak kulturális, mediális és gazdasági beágyazottságára, az útra kelés antropológiai tétjére és az idegenség érzékelésének módozataira.

1. Munka, „szabad” idő és a turizmus diskurzusa

Mátrai Ágoston hivatásának első számú következménye az, hogy számára a Magyarország és a külföldi metropoliszok közötti ingázás munkaköri köteleesség. Mozgásához éppen ezért nem rendelhetőek hozzá automatikusan azok az értékek, melyekkel a romantika diskurzusa ruházta fel az utazás praxisát: az individuum szabadságigényéről, önazonosság-kereséséről, eszképzismusról, avagy saját határainak átlépéséről beszélni meglehetősen problematikus egy felülről irányított diplomáciai vizit esetében. Mátrai New Yorkba, Brüsszelbe, Skóciába tett hivatali útjai – bármennyi élvezetet is kínálnak – ugyanakkor a turizmus fogalmával is nehezen írhatóak le, amennyiben arra John Urry már többször idézett definícióját követve olyan kikapcsolódási formaként gondolunk, mely „előfeltételezi ellentétét, nevezetesen a szervezett és irányított munkát.”³⁶⁵ A *Jázminillatú alagutak* című fejezet például így számol be az izraeli kiküldetés céljáról:

Egy dolgos hétre jött: tesz egy rutinkört,
Hisz terepbejárásra érkezett
A téli eukaliptuszfák alá,
Az Elnök útját előkészítendő.
Itt tölt hét hasznos napot Mátrai
Napi kontaktban a miniszterével,
Hogy megszemlézze a helyszíneket,
Ahol Skultéti tárgyalásba kezd majd
Az Elnök oldalán; s ahova este
Mennek a magyarok „kikapcsolódni”. (144)

A Szentföldön töltött, „terepbejárás”-ként aposztrofált hét elbeszélését úgy vezeti fel a szöveg, mint amelynek során a diplomata mozgását a szakmai produktivitás, a „hasznosság” szempontjai irányítják majd, de az idézőjelbe tett „kikapcsolódni” kifejezés már jelzi, hogy feladata kellemesebb időtöltési lehetőségeket is magába foglal majd. S valóban, Mátrai és kollégája, Binder izraeli tevékenysége a megszokott turisztikai gyakorlatok teljes repertoárját

³⁶⁵ URRY, A *turistatekintet*, i.m., 43.

– étteremlátogatás, bevásárlás a helyi piacon, tengerparti kiruccanás, a Siratófal megtekintése, séta az óvárosban – felöleli. Kérdés azonban – és erre figyelmeztethet a narrátor diskurzusában az idézőjel használata is –, hogy a tárgyalássorozat programpontjai közé iktatott hivatalos szórakozás főpróbája mennyiben tekinthető valódi *kikapcsolódás*nak. Azaz, Ágoston történetének tükrében épp munkavégzés és turizmus társadalmi praxisainak szétszalazhatatlanságára derül fény: a „diplomáciai út” keretei között a munka és a szórakozás, a publikus és a privát szféra közötti szétválasztás lehetetlennek bizonyul. A *Protokoll* azonban nem egyszerűen egy speciális, kevesek számára hozzáférhető életforma feltárására vállalkozik, a diplomata alakja inkább a kortárs fogyasztói kultúra allegóriájaként válik benne olvashatóvá. Hiszen a kurrens turizmuselméletek egyik legfontosabb, Urry klasszikus turizmus-meghatározását árnyaló-áthangoló belátása éppen az, hogy a 21. század fejlett társadalmában a munka és a szabadidő világa egyre kevésbé válik ketté.³⁶⁶ Térey műve viszont nem pusztán illusztrálja ezt a jelenséget, hanem összefüggésbe hozza a protagonista önmagához való viszonyának központi problémájával is. „Viaskodik tebenned szüntelen / A rend embere és a szenvedélyé...” (314) – fogalmazza meg egy helyütt igen találóan Binder az Ágostont emésztő belső konfliktust; a férfi azért nem képes egy szilárd önazonosságtudat kialakítására, mert ő maga is bizonytalan afelől, hogy identitásának alapját a szakmai pozíciójával való teljes azonosulás vagy éppen az attól való függetlenedés képezi-e. A regényalak ekképp körvonalazódó életproblémája azzal a kérdéssel kapcsolódik össze, melyet a mű mindvégig nyitva hagy: a *Protokoll* olvasásának egyik legizgalmasabb eldöntetlensége az, hogy a címbe emelt fogalom mint külső, kényszerűen elviselt kontrollinstancia vagy mint belsővé tett, megtartó erőként ható normarendszer értelmezhető-e.

Mátrai mindennapjaiban a kiküldetéseken túl fontos szerepe van a kifejezetten rekreációs céllal bíró utazásoknak is, melyek rendszeresen ismétlődő eseményekként strukturálják az elbeszélést. Kirándulások a zöldre, vidéki hétvégék, per definitionem turistautak – megtételüket viszont a testi és pszichés egészség, azaz (és ez az összefüggés a szövegben többször hangsúlyt nyer) a *munkavégzési képesség* megőrzése, regenerálása indokolja. Munka és üdülés körforgásszerű összekapcsolódására³⁶⁷, arra az (ahogy a bevezetőben kifejtettem, a

³⁶⁶ Ahogy Tim EDENSOR fogalmaz: „A szabadidő növekvő társadalmi és gazdasági jelentősége, valamint a munka és a szabadidő közötti határ elmosódása a posztfordista gazdaságokban tovább csökkenti a távolságot a turizmus és a hétköznapi élet között.” *Performatív turizmus, színre vitt turizmus*, ford. BÓDI Jenő, TAKÁCS Tímea = *Túl a turistatekinteten, i.m.*, 241 – 269, 243.

³⁶⁷ Erre az összefüggésre már Nietzsche is rámutatott egy 1877-es töredékben, ahol ezt írja: „Nekünk, modern embereknek a lelki egészségünk miatt kell sokat utaznunk; és minél többet dolgoznak az emberek, annál többet fognak utazni.” [„Wir modernen Menschen müssen alle viel unserer geistigen Gesundheit wegen reisen: und man wird immer mehr reisen, je mehr gearbeitet wird.” – saját ford.] Friedrich NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente*

romantika utazáselméletei által megalapozott) elképzelésre, miszerint a turizmus célja a rekreáció, azokon a szöveghelyeken is fény derül, melyekben a „szabadság” kifejezés kerül elő. A szó a „szabadidő” szinonimájaként mind a szereplők, mind az elbeszélő szólamában a szabályozottsággal, a korlátozottsággal kerül jelentéskapcsolatba, amennyiben mérik és beosztják – „A szabadságát méri Mátrai.” (33) –, és használata rávilágít arra is, hogy paradox módon mindig jelöltjének ellentettjét, a munka világának kontextusát hívja elő: „Egy hét szabadsága letelt. Olyan / Nyomás, amilyen csak hétfőn lehet.” (379) Az izraeli kiküldetés időtartamába beékelődő „szabad hétvégéről” így nyilatkozik Mátrai: „Munka közben ritkán van érkezésünk / Várost is nézni, ez a rákfenéje; / De most ezért a kis kockázatért / Cserébe szabad hétvégét kapunk.” (136) A „csere” arra az ökonómiára is utalhat, mely a *Protokoll*ban feltáruló társadalmi működést szabályozza: a vakáció, a szünet, a hétvége úgy léptet ki a megszokás világából, hogy vissza is csatol a munka szférájába. Nem véletlen, hogy a *The Tourist Gaze*-ben a két terep elkülönülése mellett már Urry is hangsúlyozta az egymástól való kölcsönös függés mozzanatát. Hiszen mindkét terület esetében a másiktól való különbözőség bír konstitutív erővel: a turisztikai helyszínek kialakításánál fontos szempont, hogy *ne* emlékeztessék a nyaralót a munkahelyére – ahová majd úgyis vissza kell térnie, hogy megteremtse a jövő évi nyaralás anyagi feltételeit. A „szökés és a *splendid isolation*” (254) során felszabaduló energiatöbblet azt pótolja ki, amit a munkahelyi terhelés kivesz az egyénből, a pihenés célja az újbóli feltöltekezés lesz: „Fél nap telik el otthon, némaságban. / A munkájához másnap visszatér.” (84) A *Protokoll* azáltal tehát, hogy ráirányítja a figyelmet arra a feszültségre, mely a „szabadság” mint elvont, tág jelentéskörrel bíró fogalom és mint a munka szótárának egyik pragmatikus funkcióval bíró eleme között létesül, nyomatékosítja a hétköznapiakból való kiszakadás élményszerűségének átmeneti, illuzórikus jellegét.

Amennyiben tovább vizsgáljuk azt, hogy a verses regényben elbeszélte utazástapasztalatok milyen karakterrel bírnak, arra figyelhetünk fel, hogy a főhős az elbeszélte idő keretei között csupa olyan helyre látogat el, ahol már korábban is járt, sőt, ahol akár éveket is töltött. Így a világjáró Ágoston perspektívájából pályájának első állomása, Izrael (de később New York, Tallinn vagy éppen Brüsszel is) kifejezetten ismerős helyként konstruálódik meg: a „[f]ejből ismert reptér, Ben Gurion!” (141) köszönti őt Tel Avivban, hogy azután a város legtöbbit méltatott erénye éppen „otthonossága” legyen. Ebből következik viszont az is, hogy korábban megszerzett tudásából fakadóan a férfi számára a klíma, a vallásgyakorlás, a rasszjegyek vagy éppen a gasztronómia területén érzékelhető különbségek nem bírnak a meglepetés és az

újdonság erejével. Az újdonság nyújtotta izgalomra, ahogy azt Gadamer kifejti, a kíváncsi ember koncentrálni: ebben az esetben a kíváncsiság tárgyát az jellemzi, hogy „alapjában véve nincs hozzá semmi közünk”³⁶⁸, így a rá irányuló érdeklődés is csak ideiglenes lehet. Ágoston attitűdjét ezzel szemben az határozza meg, hogy neki *köze* van ezekhez a helyekhez – lásd például New Yorkba való megérkezését: „Kicsomagol és szétnéz a szobában. [...] Nostalgiaival / Gondol a tetőn zöldellő teraszra. [...] Emlékeit ellenőrzi: / Áll még itt háza az Údvadseregnek?” (213) Utazásainak elbeszélésében tehát az bír tétellel, hogy miként nyer más árnyalatokat az újra-felismerésben a rég nem látott várfal, utcasarok, partszakasz, miként lépnek az újonnan szerzett benyomások az őket kondicionáló emlékekkel dialógusba, avagy miként fordul át a jaussi értelemben vett „másodlagos ismerőségük”³⁶⁹ egy ponton a felforgató, mégiscsak leküzdhetetlen idegenségbe. Azt a horizontot, melyből Ágoston számára megképződik Tel-Aviv vagy Tallin, a szöveg a maga összetettségében ábrázolja: eszerint egyaránt alakítják korábbi, ugyanide kötődő emlékek és a világ más szegleteihez, illetve a (nem mindig otthonos) állandó lakóhelyhez – Budapesthez, Magyarországhoz – kapcsolt tapasztalatok.

A szöveg ebben a vonatkozásban nemcsak azt sugalmazza, hogy az idegen táj percepcióját nagyban meghatározzák az otthon mintázatai – lásd azokat az analógiás alakzatokat, melyek Magyarország felől láttatják a külföldi vidékeket: „A hegy mögött csillan a Genezáret, / Egy sokkal tengerszerűbb Balaton, / De ugyanaz az átható smaragdzöld” (155) – , de rávilágít arra is, hogy az állandó úton-lét miként hat vissza az otthonhoz fűződő viszonyra. Mint ahogy a haza vágy tárgyává csak akkor válhat, ha máshol vagyunk (a honvágy a verses regényben gyakran bukkan fel az utazás egyik fontos tapasztalati rétegeként), a szereplők számára a főváros jelentősége is más helyekkel való összefüggésében ragadható meg. „Hatása attól függ, mi volt előtte, hogy mire következik Budapest [...] Kabul, Dortmund és Bukarest után szép” (22) – hangzik el a szövegben kirajzolódó Budapest-kép dinamikájára utaló reflexió a protokollfőnök szájából. Ő és kollégái folyamatosan ehhez hasonló definíciókat gyártanak, melyek olykor ironikusan szentenciózusak, máskor azonban nem Budapest esszenciáját, inkább távlatfüggő természetét kívánják megragadni. Így a mindig máshoz – hol régi arcához, hol a világ centrumaihoz – viszonyítva bemutatott várostól a regényvilágbeli kommentárok megtagadják az eredetiséget, nem titkolva azonban, hogy annak más metropoliszok visszfényét tükröző karaktere ettől még csábító lehet: „Csodacsúf, vonzóan másodlagos Budapest”. (22) Ágoston nézőpontjából viszont az a tapasztalat is megfogalmazódik, hogy a másutt szerzett

³⁶⁸GADAMER, *Igazság és módszer*, i.m., 156.

³⁶⁹JAUSS, i.m., 376.

élmények teremtette elvárasi horizontból az otthon a hétköznapiság színterévé fokozódik le: „Kiábrándító újra Budapest. / A visszaérkezés utáni hétfőn”. (238) A hazaérkezés további lélektani hozadékaira is utalás történik a műben: jelentésesnek tűnik például az az összefüggés, hogy ugyanekkor, a titkos tallinni hétvége *után* téved el először Ágoston szülővárosában, tájékozódó képességét és egyúttal biztonságérzetét is elvesztve. „Eltévedt este, a Keleti pálya- / Udvarnál [...] Nem érzi magát biztonságban erre.” (238)

Az analógiával élő logika azonban nem pusztán a haza és a „külföld” összevetésében működik, hiszen ahogy azt már jeleztem, a szöveg (hol a narrátor, hol egy-egy szereplő perspektívájából) hasonló módon von párhuzamot a külföldi nagyvárosok között is, az egyik térszerkezetét, építészeti örökségét, arculatát a másiké felől értelmezve: Madrid „kiköpött Chicago” (10), „Toledo, mint Siena, csak kopárabb” (14), a csinos „Edinburgh” [...] „Prága-Firenze rokona” (277) Ezekben a megnyilatkozásokban hasonló és hasonlított pozíciója felcserélhetőnek tűnik, nincs utalás arra, hogy létezne olyan fix pont, melyben lehorgonyozható lenne a megfeleltetések játéka: ezáltal mintha azt sugallná a szöveg, hogy egy utazás célpontja valójában mindig csak „másodlagos” lehet, megtapasztalását máshol és/vagy máskor, közvetlenül vagy közvetetten, különböző médiumokból szerzett impressziók, ismeretek, előítéletek strukturálják. Ez persze egyébként a tapasztalás bármilyen formájáról elmondható: amit hangsúlyozni érdemes itt, az az, hogy Ágoston köre számára az utazás (intellektuális) élvezete többek között éppen ebben, az analógialétesítés tudatossá érlelt játékában rejlik. Annak a kulturális turizmusnak a gyakorlata, melyet a szöveg az ő alakjukhoz köt, eleve egy olyan tekintet működtetését írja elő, mely valamilyen gazdagon rétegzett, hasonlósági és különbözőségi viszonyokon alapuló összefüggésrendszerbe képes helyezni az eléje táruló látványt. Mint ilyen, egyaránt igényel erudíciót és a szellemes reflexiókban megmutatkozó (nyelvi) találékonyságot. Amennyiben a már sokszor idézett Jonathan Culler érvelését vesszük figyelembe, aki szerint a turisták a „szemiotika ügynökei”,³⁷⁰ akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a *Protokoll* művelt turistái nem annyira az utazások során megcsodált utcák, szokások, ízek valamiféle autenticitás jeleként való olvasásában érdekeltek, hanem – a turisztikai látványosságokra eleve mint a szemiozsis jeláramlásának helyeire tekintve – eme jelfolyamat mozgásainak értő és élvező megfigyelésében (mely egyúttal önfigyelés is). Így tulajdonképpen a Maxine Feifer által leírt, a turisztikai gyakorlatokra szabályozható-manipulálható *játékként* tekintő, önreflexív „poszt-turista” alakja testesül meg bennük.³⁷¹

³⁷⁰ CULLER, *i. m.*, 26.

³⁷¹ Lásd: Maxine FEIFER, *Going Places: The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, London, Macmillan, 1985, 260–269.

A Madrid „kiköpött Chicago”-típusú megnyilatkozások természetesen éppen annyira jellemzik a szereplők attitűdjét, mint amennyire különböző (előzetes tudástól függően hol erősebb, hol halványabb kontúrokkal bíró), részben vizuális asszociációkat hívnak elő a befogadóban, kiegészítve, megtámogatva azokat az érzéki effektusokat, melyek a szövegben ábrázolt tájak, nagyvárosok megjelenítésében-megelevenítésében vesznek részt. Egyúttal pedig – gondoljunk a Balaton és a Genezáreti tó összevetésére – a bédekkerek nyelvi formuláit is felidézik. Ezeknél a szövegrészeknél figyelhetünk fel arra, hogy a *Protokoll* nem pusztán értelmezi a turizmus jelenségét, hanem rá is játszik az azt övező diskurzusok működés módjára, invenciózus módon használatba véve a turisztikai látványosságok (mozgó)képi, illetve verbális reprezentációjának megszokott, jól beazonosítható kliséit (mely klisék azonban, jegyezhetjük meg, történetileg gyakorta a romantikus útirajzra vagy tájképfestészetre vezethetőek vissza.) Nem annyira az utazási irodák brosúráinak szatirikus-parodisztikus kifordításáról beszélhetünk itt (mint ahogy például Michel Houellebecq *A csúcsonja* vagy Jamaica Kincaid *A Small Place*-e figurálja ki a turisztikai reklámok banalitását), és nem is a nemzetkarakterológiai toposzok mozgatójáról, mint ahogy az a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* esetében volt látható, hanem ezen nem-irodalmi szövegtípusok (útikalauzok, idegenforgalmi tájékoztatók, reklámszlogenek) nyelvi stratégiáinak kreatív átsajátításáról, a bennük rejlő poétikai potenciál újra-felfedezéséről. Ezekben a szövegfajtákban például az atmoszférateremtés jellegzetes eszköze egy-egy, a helyiek anyanyelvéből származó szó használata, mely gyakran ráadásul az adott földrajzi-kulturális környezet valamilyen ikonikus jelenségének megnevezésére szolgál. A turizmus paradox logikájának megfelelően a csábító egzotikum eme jelölői azonban többnyire a külföldi vendég által is jól ismert, gyakorlatilag nemzetközivé avanszálódó kifejezések. Ehhez képest a Térey-műben elszaporodnak azok a nem magyar nyelvű szóalakok, melyek széles körű ismertsége már nem magától értetődő: egy irodalmilag művelt olvasóról sem feltételezhető például automatikusan, hogy azonnal kódolni tudja a „[j]esivák fénye; csobognak a mikvék.” (149) sor jelentését. A szöveg a nyelvi idegensége révén így villanthat fel valamit a kulturális idegenség azon tapasztalatából, melyben az elbeszélte történet szereplői részesülnek. Ezeknek a szóalakoknak a nyelvi birtokba vételében felerősödik az akusztikai effektusok szerepe is, ahogy az mondjuk a Rebbelében – rebbenékeny belső rímpár esetében történik: „Sok rebbenékeny nő, a Rebbelében / Száz lánya társalog az utakon: / Meá Seárim.” (148) Az összecsengés feszültséggel teli jellegét fokozza, hogy miközben a teljes esetlegesség benyomását kelti, addig a sorok szemantikai síkján megjelenő apa-lány kapcsolat motívuma a hangzásbeli hasonlóságot mint (ál)etimológikus kapcsolatot is értelmezheti. A New York-i fejezetben a „manhole” főnév felbukkanása nem annyira hangzóssága, mint inkább a beléje kódolt (s a tipográfiai kiemelés által is nyomatékosított) jelentésviszonyok miatt lesz izgalmas: „S a rés, melyen át Hádész

levegőt kap, / Ez a gőzölgő csatornafedél. / Íme, egy *manhole*”. (216) Habár a kifejezés elsődleges jelentését a szöveg maga is felfedi, elegendő alapvető angol nyelvi kompetenciával rendelkezünk ahhoz, hogy érzékelnünk az összetételben az „ember” és a „lyuk, úr, üreg” elemek egymás mellé kerülését: a mélység-magasság ellentétes vektorai mentén kibontakozó városleírás szimbolizációs működésébe ezáltal éppúgy bevonódik, mint a mitológiai Alvilágra való explicit utalás.

Egy rövid kitérő erejéig érdemes itt szemrevételezni a szövegben kibomló városrepresentációk egy további vonását is, mely valószínűleg már kevésbé hatékonyan állítható párhuzamba az idegenforgalom szövegeiben megfigyelhető jelentésképző műveletekkel. Térey műve sosem pusztán spektákulumként, hanem a Michel de Certeau-i értelemben vett „megélt térként”,³⁷² „térbeli gyakorlatok”, kulturális praktikák közegeként és egyidejűleg produktumként mutatja be a nagyvárosi fenomént. Ilyen módon tárul fel előttünk az utcákat birtokba vevő ünnep, a spanyol fieszta éppúgy, mint a szombat kitörő örömmel való köszöntése: „Elektromos klezmertől zeng a keskeny / Szerpentin. Házibuli-hangulat van! [...] A buliautó hangszórója bömböl, / S a kocs mellett ugráló fiúk. / Futnak, táncolnak Mátrai körül.” (156) Ezek a gyakorlatok azonban ugyanennyire részét képezik a hétköznapi világának, és az idelátogató sem vonhatja ki magát hatóköréből, hiszen igazodnia kell például a nyilvános térhasználat sajátos ritmusához, szabályaihoz – így a manhattani tömeg folyamatos áramlásához: „Mindenki élő henger, úgy nyomul, / Hogy nem vesz tudomást a másik élő / Testhatáraitól. Vakon tolul / Pattogó, fontoskodó üzletember / És kékinges befektetési ügynök.” (217) Továbbá a tér használatba vételére a *Protokoll* szereplői gyakran kifejezetten a kulináris turizmus keretei között vállalkoznak. Ebből következik az is, hogy az az útirajz-irodalomban változatos funkciókat betöltő leíró stratégia, amelyhez helyenként Esterházy regénye is visszanyúlt, itt jóval dominánsabbá válik: a szöveg a kulturális-földrajzi idegenség percepciójának színrevitelek az ízelelést mindig a tapasztalategyüttest létrehozó érzékterületek között szerepelteti. A *Protokoll*ban kirajzolódó New Yorknak, avagy Jeruzsálemnek tehát épp olyan fontos karakterjegyet képezik az ott fellelhető gasztronómiai élvezetek, mint mondjuk topografikus elrendeződésük. Sőt van, hogy az „íz” a szinesztéziás kiterjesztés révén mindenféle, a testet hatása alá vonó affektus metaforájává válik: Brüsszlel azt állítja az Ágoston nézőpontjához igazodó elbeszélés, hogy „íze van / Apátsági söríze, mosselen-íze / És tehenészlány-puha-combja-íze. / Steril és fakó parlamenti íze.” (243) Az „apátsági sör” és a „tehenészlány” természetesen egyúttal a turizmus diskurzusai által kitermelt „brüsszeliség”

³⁷² Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid, Z. VARGA Zoltán, Bp., Kijárat, 2010, 122.

fogalomkörébe tartozó sztereotípiák, a kollektív fantázia vágyképei, és erre a mű maga is reflektál. Mikor a következő oldalakon Ágoston enyhén erotikus álmodozásba kezd, megint egy „tipikus belga” parasztlány bontakozik ki a képzeletében: „Akit erre a verandára képzél, / Vörösseszőke, tejszagú parasztlány, / Tipikus belga.” (247) A „tipikus” gyűjtőneve mindannak, amit a Culler által lefestett, autenticitásra áhító turista keres – az elbeszélés azonban ennek helyeként eleve az imagináriust jelöli ki, melyet Brüsszel különféle, elsősorban az idegenforgalmi ágazat érdekeihez kötődő mediális reprezentációi kondicionálnak. (Arról nem is beszélve, hogy „tipikus belga”, mint tudjuk, nincs. Az ebben rejlő iróniát tompítja a folytatás: – „Bár inkább flamand, / Mint vallon”) Fantáziakép, emlékkép és medialitás összefüggései tűnnek elő akkor is, mikor arról olvasunk, hogy a férfi „[k]ödlő, brüsszeli emlékezetében / A csipkefőtér tühegytornya mellett / Csillognak mindig az Atomium / Ezüst futball-labdái.” (247) Azt vehetjük észre, hogy Ágoston emlékeit tulajdonképpen a képeslap mediális sajátosságai strukturálják: ennek a terében kerülnek egymás mellé (földrajzi elhelyezkedésüktől teljesen függetlenül) egyfajta virtuális turista-Brüsszelt létrehozva Belgium szívének legfontosabb látványosságai.

A *Protokoll* tehát finoman reflektál a turizmus látványcentrikusságára, de a vizuális kódok mellett megnő benne a többi érzékterületről származó benyomások szerepe³⁷³, melyek összefonódását, szimultenitását nyelvi történevéssé fordítják át a leírások szinesztéziás képei. Ezek a nyelvi-poétikai eljárások viszik színre az utazó testi, fiziológiai tünetekkel is járó bevonódását a vágyott idegenség tereibe, továbbá mediatizált képek és efféle szenzuális benyomások emlékének, hallucinatív újraidézésének összjátékaként írják le azt, ahogy az imagináriusban állnak elő a „vonzó másság” helyei – ez a körülmény pedig a mű befogadására nézve is fontos lehet.

2. Útra kelés és emlékezés

A *Protokoll* azonban nem pusztán munka és kikapcsolódás körforgásszerű működésére és a turisztikai gyakorlatok multimedialitására összpontosít, hiszen olyan antropológiai mintázatok

³⁷³ Akár arra a következtetésre is juthatunk itt, hogy a Térey-szöveg eme vonatkozásban is érzékenyen reagál a turisztikai gyakorlatok (és vizsgálatuk) jelenlegi trendjeire. A kortárs turizmuskutatásban ma már széleskörűvé vált az a The Tourist Studies első számának bevezető tanulmányában kifejtett nézet, miszerint „a turizmus nem kizárólag a vizuális kínálat fogyasztására korlátozódik [...] a turizmus sokkal »érzékorientáltabb« és színesebb lett”. (Adrian FRANKLIN, Mike CRANG, *Válságban a turizmus- és utazáselmélet*, ford. WEISZ Hanna = *Túl a turistatekinteten, i.m.*, 145 – 168, 156.) A különféle érzékterületekre irányuló figyelem a turistát nemcsak jelfejtő tevékenysége, de teste felől értelmezi: ahogy az utóbbi kutatási irányt képviselő Ning WANG fogalmaz, a „turizmus esetében” – ha rövid időre is – „a test »alannyá« válik a saját jogán.” (*A turisztikai élmény autentikusságának újragondolása*, ford. SZEBENYI Nándor = *Túl a turistatekinteten, i.m.*, 90 – 107, 107.)

is összefüggésbe kerülnek benne az utazással, mint például a szerelem vagy a halál(félelem). Az előbbi a mű legelején válik kitüntetett fontosságúvá, az első fejezet ugyanis egy spanyolországi vakáció történetét beszéli el, melyen titkos románc bontakozik ki a férfi és unokatestvére, Blanka között. A madridi kiruccanás afféle l'art pour l'art utazásként tételeződik, bár a „szabados” jelző utal arra, hogy a szabadságnak itt is csak egy bizonyos aspektusa válik megélhetővé a nyaralók számára: „utazni, csak úgy / A nő elvált, a férfi szabados”. (9) A mű azokra a magas irodalmi forrásokkal (is) bíró, már a Grand Tourhoz kapcsolódó szöveghagyomány Dél-Európa-reprezentációját is uraló toposzokra játszik rá, melyek a mediterráneumot erotikus helyszíneként láttatják. (Így például az egyik fontos műfaji előzményben, a *Childe Harold zarándokútjában* is a nyilvános tereket uraló ünnep, zene és bujaság trópusai szövik át Spanyolország ábrázolását.³⁷⁴) A testiség szimbólumai-metaforái – lásd az Ágoston által férfiasan elfogyasztott „töltött bikafarkat” és az ezt kísérő, kettős kódolású, pajzán beszélgetést („Csontos, de istentelenül finom [...] Hogy volnál *száraz*, ezzel a bikával?...” [12]) –, az atmoszférateremtésnek a szenzuális benyomások számbavételével élő alakzatai, az éjszakai városban felbukkanó utcalányok motívuma, a mézeshetek szokásrendszerére való rájátszás – a kuzinok „nászutas lakosztályt”-t varázsolnak kétágyas szobájukból – mind-mind az erotika kontextusát rendelik hozzá Madridhoz, és ez a folyamat a szexualitás Téreytől korábban szokatlan, direkt ábrázolásában csúcsosodik ki. „Vágy vonta őket: kéj alámerülni” (10), olvashatjuk az utcabál forgatagában boldogan szédelő párról: mintha a bahtyini értelemben vett karnevál hétköznapi normákat felfüggesztő hatalmára lenne szükség ahhoz, hogy a majdnem-incesztus először végbemehessen köztük – az otthon fogalma által jelölt kronotopikus viszonyok között erre nem nyílik lehetőség.

A karnevál azonban természeténél fogva csak ideiglenes lehet, Ágoston és Blanka gondolatai a budapesti repülőgépre várva már nem a másik, hanem az otthoni, megszokott élet körül forog, a hirtelen jött intimitás szertefoszlik köztük. A vakáció története ilyen értelemben az egész mű kicsinyítő tükréként szolgálhat: az utazás tapasztalatrendszerének „varázstalanítása” megy benne végbe azáltal, hogy lehatároltságára derül fény – míg a munka világa, a szociokulturális normák által kijelölt keretek között gyakorolhat intenzív, felkavaró hatást az egyénre, az erre kiszabott időn túllépő szubjektumformáló erővel már nem bír. Az így felvázolt, a turizmusról tett korábbi megállapításainkat kiegészítő dezilluzionista

³⁷⁴ Lásd például Sevilla ábrázolását: „A várost vígság és tivornya járja. / Isznak, mulatnak különös szeszélyből, / Honfíbút nem lát a haza oltára. / Itt nem a háború vad harsonája / Hangzik, hanem mandolin s szerenád, / Az utcán kéjhölgy s éjféli barátja / Köröz: itt is meglelte otthonát / E bűn, mely többnyire romok közt ver tanyát.” (George Gordon BYRON, *Childe Harold zarándokútja*, ford. DEME Gyula, Hungarovox Kiadó, Bp., 2009, 59.)

utazáskritikánál (e szerint tehát a vakáció nem más, mint ideiglenes kiszakadás a hétköznapi életvalóságából, mely nem képes tartós módon visszahatni a mindennapok során tanúsított világérzékelésre) azonban összetettebb a szöveg reflexiós mezeje: többek között azért, mert az útra kelés már itt, az első fejezetben is a halállal kerül jelentésösszefüggésbe.

„Tegnap háromkor lezuhant a gép, / Amelyik Gran Canariára indult, / Tele utassal, tele kerozinnal” – a *Protokoll* első sorai arról a számos áldozattal járó balesetről számolnak be, melynek iszonya a madridi nyaralás elbeszélését keretezi, annak derűjét ellenpontozva: az Ágostont és Blankát a hazaút előtt elfogó rossz érzés ezzel a saját létük végességére emlékeztető-figyelmeztető eseménnyel is kapcsolatba hozható. A katasztrófa mögöttes mértjére adott válaszokban két magyarázóelv, a szerencse és Isten kerül egymás mellé: „Nézd lekésték a gépet! [...] És most áldják az eget, / És áldják Isten görbe vonalakkal / Írt egyeneseit. « »Áldják a mázlit, / Hogy némelyik csapda kijátszható«. / Blanka telefonál, az ég felé / Fordítja arcát, szárazon nevet.” (7–8) Az „ég” ebben a kontextusban olyan kétértékű metaforává válik, mely nézőpont-függően egyszerre jelöli a gondviselést és a halálos veszélyt. Az „ég felé” szintagma ráadásul az utána beiktatott sortörés miatt a „telefonál” igével kapcsolódik össze a sorról-sorra történő olvasásban – míg ez a transzcendenssel való kapcsolat keresését sugalmazza, addig a mondat végi nevetés már sokkal inkább az efféle próbálkozások felett érzett (ön)gúny megnyilvánulásának tekinthető.

A *Paulus* halálba utazó, élete végcéljaként Königsberget kijelölő Páljával ellentétben a *Protokoll* szereplői tehát nem saját pusztulásuk ágensei: sokkal inkább kiszolgáltatottságuk, ellenőrizhetetlen erőknél való kitettségük³⁷⁵ lepleződik le a balesettel való szembesülésben. Az első fejezet egyúttal előrevetíti azt is, hogy a protokoll felkent papjainak precízen szabályozott életében mégiscsak az utazás áll legközelebb ahhoz, ami *kockázatvállalásként* értelmezhető: legyen szó a frissen fellángoló gázai konfliktus Izraeléről vagy a tomboló „sertésinfluenzajárvány” New Yorkjáról, az odalátogató diplomaták mindenféle előintézkedés ellenére is ki kell, hogy tegyék magukat a teljességében nem kontrollálható veszélynek. A kockázatvállalás gesztusa a szövegben többnyire azonban komikus színezetet nyer, a szereplők erre vonatkozó reflexiói a nyelvi banalitások szintjén maradnak. „Megyek Izraelbe. Majdnem

³⁷⁵ A szövegben említett halálesetek közül valójában egyik sem természetes öregedés, illetve betegség (Ágoston gyengélkedő édesanyja is felépül a tüdőgyulladásból), hanem baleset következménye. Ágoston édesapját még fiatalon autó üti el (a tettes sosem kerül elő), barátja, Karányi groteszk módon beleesik egy terráriumba, és elvágja az ütőerét, a jordániai nagykövet, Husszein pedig halálra gázol egy kisgyermeket. A halálos balesetek baljós hangulatot árasztó motívumláncában az esetlegesség a (fiktív) világ működésének legfontosabb ismérveként manifesztálódik. Az ok-okozatiság logikáján alapuló világmagyarázatok teljesítőképessége még inkább megkérdőjeleződik azáltal, hogy nincsenek tettesek és nincs büntetés sem: az apa elgázolójának személyére a nyomozás sem tudott fényt deríteni, Husszein diplomataként mentelmi joggal rendelkezik.

háborúba.” (137) – dicsekszik Ágoston Fruzsínának, mintegy abban bízva, hogy ezzel is növeli a randevú sikerét, az amerikai fejezetben pedig ironikus kommentárok kísérik mind Mátrai, mind az elbeszélő részéről a hipochonder, fertőzéstől rettegő külügyminiszter viselkedését, akinek komoly önfegyelemre van szüksége ahhoz, hogy ne vegyen fel a repülőgépen egy egészségügyi maszkot. Vendelin, a cseh nagykövet Kabulba való áthelyezéséről azonban már a szereplők együttérzését tükröző hangnemben számol be az elbeszélés, és arra is találhatunk példát – különösen az Izraelről szóló, *Jázminillatú alagutak* című fejezetben – amikor Ágoston otthona megszokott falai közül kilépve a hősiesség-gyávaság kérdéskörén túllépve foglalkozik a (saját) halál gondolatával.

A halál gondolatának előtérbe kerülése viszont nem pusztán azzal áll összefüggésben, hogy a diplomata tudatában van a rá leselkedő veszély kiküszöbölhetetlenségének, hanem azzal a már említett körülménnyel is, hogy Ágoston számára már jól ismert helyeket, sőt, esetenként életének korábbi helyszíneit járja be. Ezek felkeresése így egyfajta számvetés-jelleggel is bír: Izraelben például „ifjúkora tájait” (144) fedezheti fel újra a főhős, melyeken hajdani nagy szerelmével, Evelinnel barangolt, és ahol megkezdte diplomáciai pályafutását. Ebben a fejezetben különösen szembetűnő lesz az, hogy az utazás Ágoston történetében egy olyan emlékező gyakorlattá válik, melyben a „saját” és az „idegen” közti választóvonal nemcsak földrajzi és szociokulturális tényezők függvénye, a különbségek sorozatába múlt és jelen szembeállása is beíródik. Miközben az egykor és az elbeszélte jelenben útba ejtett területek földrajzi értelemben vett azonossága gyakran hangsúlyt nyer („Sétálni indul. Ahogy vagy hat éve, / Csúszós a mészkőjárda mindenütt” [157]), Ágostonnak arra kell ráébrednie, hogy mégsem lehet ugyanott, ahol egykor. Ami a *genius locinál* sokkal inkább az idegen (Bernhard Waldenfels szavaival: a „megtestesült távollét”³⁷⁶) alakját ölti számára, az nem más, mint saját, múltbéli önmaga.

A jól ismertnek, a sajátnak az idegenbe való átfordulását példázza magának Evelinnek az átváltozása is, aki az Ágostonnal töltött évek után korábbi életével szakítva egy talmudista feleségként telepedett le a jeruzsálemi ortodox negyedben. Habár Izrael legfőbb vonzerejét az itt szerzett közös emlékek jelentik a férfi számára, nem is reménykedik az újbóli találkozásban: Evelin totális identitásváltása olyan distanciát létesít köztük, mely (az Izraelt Magyarországtól elválasztó földrajzi távolsággal szemben) nem haladható meg. „Most Alizának hívják, úgy tudom. / Ha szembejönne... Meg se gondolom. / Haját lenyírta. Parókája van. / [...] Fekete kardigánt visel, / Mint itt mindegyik nő. A ritka teste / Formátlan három-négy szülés után.”

³⁷⁶ WALDENFELS, *Topographie des Fremden*, i.m., 26.

(148) Mikor egy éjszaka egykori közös sétájuk útvonalát bejárva a diplomata a Kármel-hegyen tart felfelé, egy gyanús csoport nem engedi továbbhaladni. „És / Ahol mi... Evelinnel andalogtunk: / Ott nincs átjárás. Az utat elállták. / A torkolatban fekete csoport, / A sziluettjük nem gerjeszt bizalmat.” (157) Az Ágoston szólamához tartozó „nincs átjárás” kijelentés a „vad nosztalgia” (154) vezérelte út tanulságát summázza: a baljóslatú incidens az idő visszafordíthatatlanságának allegóriájaként értelmezendő, azt az elválasztottságot nyomatékossítja, mely az andalgó szerelmespár képe által jelölt múlt és Ágoston jelenbeli magánya között feszül. A múlthoz fűződő viszony a szövegben ennél a dezillúziós parabolánál azonban ismét csak összetettebb mintázatok mutat, azáltal, hogy nem pusztán a privát emlékezés tereként jeleníti meg Izraelt, hiszen a fejezetet a Szentföldre mint a zsidó-keresztény kultúra legfontosabb emlékezethelyére tett reflexiók hálózják be. A táj- és városleírások, a kereszténység diskurzusában szimbólummá átlényegülő földrajzi nevekkal operáló szövegrészek gyakran explicit módon is párbeszédbe léptetik Ágoston sorsát a bibliai történetekkel, mint ahogy a Szentírásnak abban is nagy szerepe van, ahogy Ágoston érzékeli-olvassa a tájait. A Genezáreti tó kapcsán felelevenített egykori vágyban – „A vízen járás roppant csábítása / Most nem kísérti meg, mint régen, egyszer.” (156) – például Krisztus imitálásának blaszfémiával határos szándéka és a Krisztus-imitáció során csúfosan megbukó Péter attitűdje rétegződik egymásra. Az sem véletlen, hogy az imént említett Kármel-hegy Illés próféta Baálpapok felett aratott győzelmének színtere: Ágoston megfutamodása („Most már fél, nem szereti ez a hegy.” 158) a hegyre íródó történetben megörökített prófétai magatartásmodellt ellenpontozza. A verses regényen végigvonuló meddőség-gyümölcstelenség-fiútlanság motívumrendszerébe illeszkedik be az a mozzanat, melyben a terméketlen fügefát elátkozó Krisztushoz hasonlóan akad meg a főhős pillantása a gyümölcsöt nem termő olajfán. A férfi azonban saját léte jelképeként tekint a növényre, mely egyaránt jelölheti magánéleti kudarcait, gyermektelenségét (Evelin elvetette közös magzatukat) és munkája értelmetlenségét: „Ez az olajfa bogyót nem terem. / És nem terem gyümölcsöt ez az élet.” (155) Az elbeszélői, illetve szereplői nyelvhasználatot átszövő bibliai allúziók, a Szentírás felől jelentéssé váló toponimák a Szentföldet tehát különféle magatartásmintázatok emlékezet-, illetve gyűjtőhelyeként állítják elénk: a hozzájuk fűződő, Ágoston alakjában tükröződő viszonyról azonban nem állítható, hogy a ráemlékezés egyúttal mintakövetést is jelent.

A kanonizált bibliai szöveghagyományban megörökített helyszínekhez képest erősebb, ha úgy tetszik, zsigeri hatást gyakorol a férfira a hely szelleme a Iosephus Flavius történetírásából ismerős Maszadában, annál a több mint kétezer éves váromnál, melyről a legenda szerint a zsidó szabadságharcosok inkább a mélybe ugrottak, minthogy feladják azt az ostromló rómaiaknak. Ebben a szövegrészben azt követhetjük nyomon, hogy a kietlen, sziklás

vidék „dermesztően óriási arányai” miként teszik próbára, bénítják le a másféle terepviszonyokhoz szokott érzékeket („Akár félóra is beletelt, / Amíg beszkenelte szeme a látványt” [152]). A „dermesztő” kifejezés egyúttal az elevenség hiányára utal, melyet az „[é]letnek legparányibb nyoma sem” (152) állítás nyomtatékosít – ezáltal a szenzuális benyomásokhoz máris szimbolikus értelem-összefüggések rendelődnek, és ebben a kontextusban immár jelentéslétesítő funkcióba helyeződik az (a szövegben szereplő információkból kikövetkeztethető) földrajzi tény is, hogy az erőd a Holt-tenger felé magasodik. Az epikai imagináció Maszadája így egyszerre hordozza magában a zélóták szörnyű halálának emlékezetét, és vetíti előre az Ágostonra törő halálfélelmet. A hatás, melyet a sziklavárban eltöltött félóra kivált belőle, testi reakciók sorozatában manifesztálódik: először „régem nem tapasztalt tériszony” fogja el, majd „[b]eleborzong” (152) az egykor itt vívott csata tétjébe, hogy végül levegő után kapkodva rogyjon le egy ciszterna mellett. Rosszulléte nem az első és nem is az utolsó a regény során. A *Protokoll* elbeszélője kimerítő részletgazdagsággal közvetít a főhős fizikai kondíciójáról, a rajta időközönként eluralkodó gyengeség szimptomáiról, melyeket a szöveg megfejtésre váró üzenetekként reprezentál: a jelfejtés hol a befogadó távlatához utalt, hol explicit módon történik meg Ágoston perspektívájából. Szervezetének jelzései az ő horizontjából rendszerint a munka összefüggésében értelmeződnek: az első fejezet erotikus izzása ellenére a diplomata „kényes testére” elsősorban nem az öröm forrásaként, hanem munkaeszközként tekint, miközben azt is sejti, hogy ez az, ami testének tiltakozását kiváltja. (Ágoston testének „beszédessége”, kontrollálhatatlan tünetprodukáló tevékenysége természetesen relációba hozható az emberi kapcsolatok területén tanúsított kommunikációképtelenségével, „kaktuszember”-természetével is.) Mikor azonban a diplomata Skóciában anyja kórházba kerüléséről kap hírt, s maga is rosszul lesz, Binder újszerű interpretációját adja betegségének: azzal vigasztalja, hogy nincs komoly baja, ezek csak szimpátiatünetek: „Valahogy megérezted, mi van otthon. / Az anyád tüneteit produkálsz.” (291) A Maszada-epizód mintha szintén erre a testileg megnyilvánuló szimpátiára, (a görög szóalaknak megfelelő „együtt-érzésre”) nyújtana példát. Az elbeszélés ugyanis az ismétlődő nyelvi elemek révén párhuzamot von az Ágoston képzeletében megelevenedő harcosok szenvedése és saját pozíciója között: „Ők itt szorongtak, itt harcoltak, és / Tömerdek vizük volt. Itt fuldokoltak, / Mikor próbálták kifüstölni őket.” gondolja Ágoston, majd ezt olvashatjuk: „Most megriad. Fullad. Vizébe kortyol, nehezen nyel”. (152–153) Ezt a szövegeffektust fokozza, hogy abba a sorba, mely a férfi eddigi életének feladására irányuló vágyáról közvetít, átsugárzik az „állás” kifejezés katonai szóhasználatból származó jelentése is: „Föladná állását Tévét havában.” (153) Ágoston rosszullétében egyszerre jelentkezik a saját problémákat végtelenségig felnagyító, mindent ezeknek a tükrében értelmező világérzékelés, és eme

érzékenység másik oldalaként egy sajátos emlékező modalitás – megrendültség egy olyan esemény felett, melyről közvetlen tapasztalattal nem rendelkezhet, ám mégis elementáris erővel keríti hatalmába. A férfit végül azonban éppen az imígy kirajzolódó analógia abszurditására, a saját gondjai és tragédia arányai közti különbségre való ráismerés indítja arra, hogy újra felálljon, s ezáltal éppen, hogy hű maradjon Maszada éthoszához: „Megint a rosszkedvem napoztatom, / Gyászolva néhány sosemvolt esélyt; / De mi ez ahhoz képest, ami itt folyt? / Mi ahhoz képest, ami Maszada.” (154)

3. Térbeliség, atmoszféra, hangulat

Ágoston szenzitivitása, a hazai és külföldi tájak, sziklaormok, kilátók és tengerparti sétányok *hangulatára* való fogékonysága tehát túl is mutat a (poszt)turista szemiotikai aktivitásán vagy a személyes emlékezés dimenzióin. A fogalom használatát itt az indokolhatja, hogy úgy vélem: mind az főszereplő attitűdjéhez, mind a szöveg hatáseffektusai által előhívott befogadói magatartáshoz kapcsolódva beszélhetünk arról, amit Hans Ulrich Gumbrecht „hangulatok olvasásaként” nevezett el. Gumbrecht *Stimmungen lesen* (angolul: *Atmosphere, Mood, Stimmung*) című könyvében elsősorban irodalmi szövegekről esik szó, melyek „hangulati konfigurációja” alapján kitehetjük magunkat a „másság különösen intenzív és intim átélésének”³⁷⁷ – a „másság” alatt főként a jelenlévővé váló történelmi múltat értve. A Stimmung-fogalom nyelvtörténeti vizsgálata a David Wellbery szócikkére támaszkodó, a terminus technicus feléleszthetőségével kapcsolatban viszont optimistábban fogalmazó³⁷⁸ szerzőt arra vezeti, hogy hang és hangulat jelentéstani-etimológiai kapcsolatát szem előtt tartva a szöveg prozódiajában, recitálhatóságában keresse a hangulatiság forrását. Gumbrecht a könyv bevezetőjében a hang, a zene mellett az időjárást említi még olyan fizikai realitásként, mely mintegy „beburkolja” a testet – s melyre érvelése szerint épp ezért utalnak olyan gyakran a szövegek, mikor hangulatokról számolnak be. A szerző tézise szerint egy irodalmi műben szereplő zenedarab vagy viharjelenet sosem pusztán a szereplők lelkiállapotának metaforájaként értendő, hanem az olvasás jelfejtésévé váló felfogását túllépve, az irodalmi művek a bennük megjelenített fizikai jelenségekhez hasonlóan (azaz konkrét módon) képesek hatni a mi „belső érzéseinkre” is. A könyv *Halál Velencében*-fejezetében különösen

³⁷⁷ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/2, 9-25, 19.

³⁷⁸ WELLBERY az *Aesthetische Grundbegriffe* szócikkének végét még azzal a konklúzióval zárja, hogy a kortárs esztétikai diskurzusban a fogalom reaktivizálására nem sok esélyt lát. *Stimmung = Aesthetische Grundbegriffe, i.m.*, 703–733, 732.

invenziós módon érvel amellelt, hogy az Aschenbach bensőjében lejátszódó folyamatot, a rajta fokozatosan elhatalmasodó szerelmi vágyat nem is annyira a főhős önreflexiói, mint inkább az időjárás változásairól beszámoló szövegrészek közvetítik a befogadó számára, mintegy lehetővé téve számára, hogy „érzéki benyomások világait”³⁷⁹ lakja be az olvasás során. Ebben a kontextusban érdekes lehet számunkra az, hogy a cselekmény szintjén körülbelül egy esztendőt felölelő *Protokoll* fejezeteinek nagy része a nap- és az évszak, a meteorológiai és fényviszonyok rögzítésével kezdődik, és Ágoston hangulatváltozásai, időnként felerősödő letargiája, majd felélénkülése folyamatosan párhuzamba kerül a rendkívül érzékletesen ábrázolt, dermesztő fagyot és izzó kánikulát egyaránt tartogató időjárással. Ugyanez a többi szereplőről is elmondható – Blankán például őszi, fűvészkerti barangolásuk során a jól befűtött pálmaházban uralkodik el a szerelmi vágy, ahogy arra egy finoman erotikus szófordulat révén utal az elbeszélés: „A nő igézve / Halad a dézsák között, amíg átmelegszik; / Trópus lesz Blanka combjai között is”. (75) A mesterséges forráságban feléledő kívánság azonban nem válik kölcsönössé, a fejezet elején kibontakozó ősz-szimbolikának („[l]etűnt, kimúlt, megdőlt a zöld uralma” [74]) megfelelően a séta végül „egynyári” (79) szerelmük végét jelenti: „A viktóriaházban elhidegülnek. / Ágoston elhúzódik.” (75) A szöveg itt nem egyszerűen rájátszik a hőérzetet jelölő szavak többértelműségére, sokkal inkább arra világít rá, hogy az egyén mentális kondíciója és őt „beburkoló” időjárás közötti nyelvi-figurális megfeleltetést valamilyen élettani, test és psziché egymásba kapcsoltágán alapuló összefüggés is motiválja. (S emiatt is válik párbeszédbe léptethetővé a gumbrechtli gondolatmenettel.) Hasonló módon fonódnak össze a nyári melegre vonatkozó kifejezések és a felfokozott idegállapotot jelölő trópusok a szlovák-magyar diplomáciai botrány jelenetezésében: „Augusztus huszadika van, verőfény. / Idegességük gyorsan fokozódott / [...] Parázs a hangulat.” (349)

A mű *A boldogtalan város* című fejezetében a meteorológiai helyzetet nemcsak az egyes szereplők mentális állapotával kapcsolják össze az idevágó szöveghelyek, sokkal inkább valamiféle kollektív tapasztalatról számolnak be, azt ábrázolva, hogy miként hatja át a lakói mozgása, térbeli gyakorlatai közegében létező várost a barátságtalan idővel együtt járó lehangoltság: „Az emberek a gáton, munka közben, / A metrón és a kék buszok peronján, / S a hangulattalan pizzériákban. / Finom, apró szemű hó szital / a tavalyi hókupacokra. / Rosszkedv. / Újév estéje csöndes és halott.” (112) A levert Ágoston és Novák Duna-parti kávézásának epizódjában előtérbe kerül a Stimmung másik jellegzetes médiuma is: „van élőzene, hókásáskomor / És ónososós Vízkereztkor. Ez kell [...]” (114) A sortörés elhelyezésének

³⁷⁹ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*, ford. Erik BUTLER, Stanford, Stanford University Press, 2011, 84.

köszönhetően a meteorológiai helyzetet lefestő kifejezés az „élőzene” hátravetett jelzőjeként is funkcionálhat – az a különbség azonban, mely a tördelés, illetve a központozás által implikált jelentésviszonyok között létesül, az olvasásban nem valamiféle feszültségként realizálódik, hanem annak a tapasztalataként, hogy a hang- és az időjárási hatások együttese miként teremthet meg egy hangulatot. A tipográfiai megoldások szerepe még jobban megnő az „[e]z kell” kezdetű mondat folytatásában, ahol az egyébként tíz-tizenegy szótagos sorok mintegy félbetörve, és egyúttal beljebb szedve jelennek meg, ezáltal megbontva a szövegek egyébként mindvégig érvényesülő vizuális egységét:

„A hatvanas évek
Elektronikus
spleenje, mélabús
Vibrafonja, s ének.”

Ezután Ágoston helyzetértékelése ekképp bontakozik ki az immár ismét a megszokott módon elhelyezett sorokban: „Zuhog az eső. / Budapest ellenséges és hideg. [...] Nincs semmi kedvem.” (114) Gumbrecht többször megjegyzi, hogy egy irodalmi alkotás által kiváltott Stimmung sosem független a szöveg materiális összetevőitől, melyek közül ő elsősorban a prozódiaát emeli ki. Nos, a fenti citátum úgy különül ki a szövegtestből, hogy a rövidebb sorok révén sokkal inkább a dal, mint a verses elbeszélések írásképe emléket idézi fel, de ez a módosulás a prozodiára, a szöveg belső hallására/mondására is kihatással van: a jelzős főnévi szerkezetek szétagolása, az ekképp beiktatott szünetek a töredezettség és a lelassultság érzetét keltik, összhangban a szövegrészletben szereplő kijelentésekkel. Novák és Mátrai a kávézóból egy házibuli felé veszik az irányt, ahol az addig „tomba” (115) protokollfőnök aztán „felpörög” (116). Kedélyváltozását a háttérzene megváltozására tett utalás is jelzi, mely egyúttal a ritmus testre gyakorolt hatásának pszichikai hozadékára is rávilágít, megőrizve a „szív” szó poliszémiáját – ez egyidejűleg jelenik itt meg lélektani metaforaként, s úgy mint a keringési rendszer központi szerve: „fényes kedvünk élteti / A kedvesről a fénykép, ő maga / S a táncparketten tíztől hajnalig / Bizonyos számú BPM, / Ha összecseng a gyors szív ritmusával.” (116) A fejezetben tehát sajátos hangulati ívet írnak le az apátia, a hirtelen intenzitás, majd a teljes kiüresedtettség epizódjai. A kiégett, nimfomán teniszcsillag, Dorka hisztérikus vallomásának elbeszélésével záruló szövegegység utolsó sora –,„Csúfokodó, éles hódara hullik.” (121) – a hangoltságot és hangzósságot egyaránt jelölő jelzőkkel mintegy öntükröző módon utal arra, hogy milyen Stimmungot hívhat elő a felülről hulló jégzilánkok képe a „textuális hangvételek” és a szöveg „anyagi komponenseinek” együttthatásában.

Nem kerülheti el figyelmünket az sem, hogy *A boldogtalan város* nyelvhasználatát, akárcsak az egész művét, behálózzák a magába a Stimmung fogalomkörébe tartozó kifejezések – „hangulattalan pizzériák”, „a hangoltság szikrázó terveket szül” (117), „[r]összkezdvről árulkodó betűk ólma” (107), „[b]urjánzó kedvvel Mátrainak / Vadászni támad kedve” (117) – melyek a hangulatoknak való kitettséget az epikai világ, a szereplők viszonyrendszerének valamiféle magyarázóelveként prezentálják. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Ágoston történetében a személyiségfejlődés helyét a hangulatváltozás veszi át, mely felett – innen az életének eseményeit átható esetlegesség – az egyén nem gyakorolhat kontrollt.³⁸⁰ Ami azonban a műben megképződő utazásfelfogás szempontjából különösen izgalmas számunkra, az az, hogy az utazás antropológiai nyereségeként a „másság” hasonlóan „intenzív és intim” átélését mutatja fel, mint amiről Gumbrecht az irodalmi művek hangulatával kapcsolatban ír: ez alatt persze már nem a szöveg, hanem a benne lakozók egykori elevenségét nyomokban megőrző hely hangulatának való megnyílást érthetünk. Ágoston, aki megérintve érzi magát a Maszadában elszenvedett kínoktól, tulajdonképpen hangulatokba bocsátkozik be „affektív és testi módon.”³⁸¹ Ez az esemény a helyszínhez, annak specifikus földrajzi környezetéhez, idő és emberi kéz általi alakítottságához és a ráakódó, Ágoston képzeletét átható mítoszokhoz kötött. Ahogy Wellbery fogalmaz, a hangulatok nem csak a belső, pszichikai működés szintjén érhetőek tetten, hiszen azonosnak tekinthetjük őket a bennünket körülvevő atmoszférákkal is: ebben az esetben Maszada sajtáságos atmoszférája³⁸² gyakorol hatást a főhősre.

Gernot Böhme 1993-as, a gumbrecht belátásokat több szempontból megelőlegező esszéjében³⁸³ ezt a fogalmat lépteti elő az általa vizionált új esztétika központi terminusának: az atmoszférákat az objektum-szubjektum dichotómiától elszakadva a dolgok jelenléte, prezenciája által „megfestett” térbeliségnek tekinti, melyek észlelése egyúttal az észlelő térbeli, testi jelenlétét feltételezi.³⁸⁴ A *Protokoll* Ágostonja olyan utazóként tűnik fel, aki érzékeny (a

³⁸⁰ Lásd: GUMBRECHT, *Atmosphere, Mood, Stimmung, i. m.*, 9.

³⁸¹ GUMBRECHT, *Hangulatok olvasása, i. m.*, 24.

³⁸² Az atmoszféra és a hangulat rokon értelmű fogalmainak sora kiegészíthető lenne egy másik, szintén nehezen körülírható, a helyekről való beszéd számára mégis nélkülözhetetlen terminussal: ez a genius loci, a hely szelleme.

³⁸³ Gernot BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, 1993, Number 36; 113 – 126, 121. Wellbery egyébként Böhme kiáltványszerű formában kifejtett nézeteit a maga részéről erős szkepszissel ismerteti. Atmoszféra és hangulat összefüggéséről lásd még: VÁSÁRI Melinda: *Látencia, hangulat és atmoszféra*, Prae, 2013/2, 108 – 120.

³⁸⁴ Böhme, aki az esztétikát az érzékelés általános (tehát nem pusztán a műalkotások által nyújtott esztétikai tapasztalatra vonatkozó) tanaként írja le, hangsúlyozza az atmoszféra manipulálhatóságát, ezáltal gazdasági jelentőségét is, rámutatva, hogy ezzel él a dizájn, a kozmetika, a belsőépítészet – és, tehetnénk hozzá, az idegenforgalom ágazata is. Minden bizonnyal a Gumbrecht által hangsúlyozott 'irányíthatatlanság', („Atmospheres and moods, as we have already seen, are dispositions and states of being that are not subject to control by the individual they affect.” GUMBRECHT, *Atmosphere... i. m.*, 83.) mozzanata az, ami a turizmus praxisa által kínált atmoszferikus élményanyagtól különbözővé teszi a helyek hangulataként felfogott atmoszférát.

szenzitivitás testi és pszichikai értelmében is) átélője az atmoszférának – és, ahogy arra fentebb már utaltam, a szöveg befogadása ehhez hasonló fogékonyságot igényel az olvasótól. „A vidék egyre barnább, északabb, / Kietlenebb, bár dús foltjaiban, / Fagyos, kopár, fölséges, ünnepeles” (286), olvashatjuk például Észak-Skóciáról. Különösnek tűnhet a sorokban a kietlenség és a dússág jelentésképzeteinek egymás mellé helyezése, a hirtelen váltás a jelzők sorában a hőérzetet, majd látványt jelölő melléknevekről az absztrakt, esztétizáló fogalmiságra: s ez a különösség leválaszthatatlan arról a hatásról, melyet az azonos funkciójú mondatrészek halmozása, egyazon ragok és képzők alakváltozatainak ismétlődése és a hozzájuk tartozó szótövek szótagszámának fokozatos növekedése vált ki a hangzóság szintjén. Monotónia, szétagolódás, emelkedés, üresség, telítettség – a szöveg nyelvi teljesítőképessége arról győz meg, hogy a „félcsupasz domborzat” ilyen széttartó, mégis sajátos hangulati egységet alkotó benyomások révén rendíti meg az odaérkezőt, s ez a megrendültség az olvasás tapasztalatában is mint fizikai érzékelés és lelki beállítódás szétválaszthatatlansága jelenik meg.³⁸⁵

Valószínűleg a hangulatok előtérbe kerülésével is összefüggésbe hozható az utazás revitalizáló, pszichológiailag is jótékony hatása: „főhősünk „ha úton, / Ha kiküldetésben van, boldogabb, mint Pesten” (243), és akárhányszor elviselhetetlennek érzi a munkájával járó merev előírások szorítását, szó szerint megszőkik – elhajt autójával, vagy elköt egy motorcsónakot (hirtelen gesztusai nem nélkülöznek egyfajta romantikus izzást, ám többnyire banalitásba fulladnak.) Az utazás terápiais – azaz munkakedvet élénkítő – funkciójára Térey karaktereinek van rálátása, és ezt komolyan is veszik. A regény végén a külügyminiszter azért nevezi ki Ágostont észtországi nagykövetnek, mert a helyszínváltozást találja a legjobb gyógyírnak beosztottjának nyugtalanságára („Be van sózva, mi? Utaznia kéne.” [328]) A gyógyír a mű egészének tükrében viszont inkább afféle farmakonként mutatkozik meg: miközben kétségtelen, hogy Ágoston időről-időre a külföldi utakból nyeri a munkavégzéshez szükséges energiát, turizmus és munkavégzés csereökonómiája az ő esetében megfordul – éppen Maszada sziklatetőjén, illetve az elhagyatott skót tengerparton üldögélve fogalmazódik meg benne a legtisztábban a vágy, hogy fel kéne adnia karrierjét, és mindent, ami azzal jár. Az utazás megtartó erejére alapozott életprogram hatékonysága tehát a regény lezárulásával kérdéses marad.

Azon túl, hogy szöveg felmutatja az emlékezés, az önértés, a hangulatok olvasásának gyakorlataként felfogható utazást a maga kulturális-gazdasági vonatkozásaival, a helyváltozás trópusai a figuratív nyelvhasználat szintjén is fellelhetőek benne. Lásd például a *Jázmínillatú*

³⁸⁵ Lásd: GUMBRECHT, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, 84.

alagutak című fejezetben az életút klasszikus toposzát áthangoló sorokat, melyek az egyenes vonalú haladás helyett „portyázásként” festik le a létet, annak temporalitását a test természetes széthullásának képeivel kötve össze: „Mielőtt végleg elfelejtenék / Őt az utak, végigmegy rajtuk újra. / – Portyázik, s hinti szertesét az ember / Pilláját, hajszárait és nedveit; Belékerül a keringésbe száz / Helyen, és tízezer helyen enyészik / Akárhány díszünk, leplünk, hulladékunk.” (151) Az utazás jelentéskörébe tartozó szóképek szövik át a társas viszonyokról való beszédet is. Blanka például így fogalmazza meg a férfi fogyatékoságát: „Ha egyszer elutaznál a pokolba / Nem tudnál kávét kérni ördögül.” (18) A diplomácia kontextusát, és a sokat idézett József Attila-sort ironikusan egybejátszó megállapítás azt sugallja, hogy a reménytelenül zárkózott Mátrai éppen arra képtelen, amelyre hivatása szerint alkalmasnak kéne lennie: a másik nyelvének, világának átsajátítására. (Arra, hogy a protokollfőnök a magánéletében nem képes igazodni a társas érintkezés normáihoz, találhatunk konkrét példát is. Kiszemeltjét, „a bántóan normális” [88] Fruzsínát, azzal ijeszti el, hogy Swarovski-kristályokkal díszített, méregdrága karóráat visz neki ajándékként az első randevúra. Az olvasóban így felmerülhet az a gondolat, hogy talán nem is a protokollal, hanem annak szabályrendszerét a privát szférában alkalmazni képtelen Ágostonnal van baj.)

„Mint egy vallás. Nekem havonta egyszer / El kell magányosan zárándokolnom / A szentélyhez.” (396), vallja az utolsó fejezetben Ágoston, miközben felkapaszkodik a Hármashatárhegyre, bevonva ezzel az értelmezésbe az utazás fogalomkörének egy újabb rétegét, melyet felerősít az is, hogy a hegy, s az alatta tátongó mélység („Őrizzük azt a szombati hitet, hogy leereszkedni a katlanba nem kell” [400]) képében a mű vallási képzetekkel áthatott térábrázolása nyilvánul meg. A *Protokoll* imaginárius földrajzát egy vertikálisan tagoló topográfiai modell határozza meg, mely érvényes marad a természetes domborzati viszonyok és az épített környezet esetén is: New Yorkban például a Hádész lélegzetét rejtő „aszfaltszürke aszfalttal” kerül kontrasztba a metropolisz felé magasodó Chrysler-épület, melynek tetejére felliftezve Ágoston „némán hódol Függőlegesnek.” (215) A nagyvárosok mélység és magasság vektorai között megteremtődő architektúrális rendje a Jeruzsálem-ábrázolások ikonográfiai hagyományát idézi fel. Ennek megfelelően többször reflektál a szöveg, hogy a hegyek az Istennel való találkozás színterei az Ószövetségben.

Ezek a szimbolikus jelentéssel átitatott téralakzatok íródnak egymásra a mű két utolsó, egyaránt *Pro Domo* címet viselő fejezetében. A két lezárás viszonya túlmutat a pozitív-negatív hangoltságnak való megfeleltetésen: az „első számú” *Pro Domo* szövege nem értékelhető egyszerűen a második happy endes ellenpárjaként, hiszen az idillt mint az elbeszélés nyelvi teljesítményének függvényeként létező, poétikai hagyományokat követő konstrukciót („Ez kell most: viaszosvászon-idill! [...] Birkáival és antik pásztorával” [399]) lépteti fel. A hegyi idill

ábrázolása babitsi allúziókat mozgat meg, mint ahogy egy olyan szerep is előkerül itt a szövegben, melyet Babits költészete, természetesen a bibliai tradícióhoz visszanyúlva, a magasság helyeihez kapcsol. Akárcsak a Kármel-hegyi incidensnél korábban már emlegetett Illés vagy a költő „mord Jeremiása” (*Holt próféta a hegyen*), Ágoston is a hegyi magányt választja, s ez tekinthető korábbi szökéseinek újabb változataként egy kivonulási kísérletnek, de a transzcendens útkeresés megnyilvánulásának is.

Míg a *Pro Domo* első variánsában aztán Fruzsina is felbukkan, hogy Ágostont hosszú idő után újra remény és „gimnazista izgalom” töltsse el, addig a mű „második számú” utolsó fejezete egy olyan kijelentéssel zárul, mely törlésjel alá helyezi az interszubjektivitás boldogító vágyképét: „Egyedül megy föl. Semmilyen találka / Nincs megbeszélve mára senkivel.” Visy Beatrix „az önazonosság magányának”³⁸⁶ igenléseként nevezi meg azt a felismerést, melyre Ágoston itt eljut. A lezárásnak létezhet viszont egy olyan olvasata is, mely nem az egyedüllétre, hanem a „nincs megbeszélve” mozzanatára fókuszál: ebből pusztán annyit tudunk meg, hogy előzetes egyeztetés senkivel nem történt, a férfi nem szervezett maga mellé útitársat. Utazásainak egyik fontos tanulsága azonban éppen az, hogy a legintenzívebb tapasztalatok és hangulatok átélésére soha nincs előzetesen megszerezhető garancia, kiszámítottság helyett sokkal inkább esetlegesség és irányíthatatlanság jellemzi őket. Az igazi találkozások ebben az értelemben soha nincsenek „megbeszélve”: a *Protokoll* zárata így tehát egyidejűleg vonja vissza és tartja fenn egy másfajta létlehetőség – a cselekmény keretein belül teljesen soha be nem teljesülő – ígérését.

³⁸⁶ KERESZTESI-VISY, *i. m.*

VII. Zárszó

Az utazás művészet – ahogy a disszertáció mottójában idézett Nietzsche mondja, olyan kaland, amelynek végén a szubjektum már nem ugyanaz lesz, mint aki elindult; hiszen nem pusztán azért kelt útra, hogy világot lásson, hanem azért, hogy megtanuljon másként látni. Az utazás művészete meghatározott gyakorlatokban valósul meg: egy olyan kultúrtechnikáról beszélünk, melynek, Judith Adler szavaival élve, történetileg változó stílusai, azaz kódjai, normái, anyagi és infrastrukturális feltételei vannak. Az utazás az érzékekre hat: az utazó testét – látását, hallását, ízlelését – keríti hatalmába. Az utazás irodalma pedig ezeknek a tapasztalatoknak a történelmi-kulturális beágyazottságát és az eseményszerűségét egyaránt képes közvetíteni.

A dolgozat ezeket az észrevételeket szem előtt tartva néhány olyan, a közelmúltban keletkezett művet vett górcső alá, melyekben az utazási irodalom műfaji hagyományainak rétegzettség és komplexitása mutatkozott meg. Habár a vállalkozás célja nem egy irodalomtörténeti folyamat feltárása volt, a szövegek elemzése során kirajzolódtak bizonyos érintkezési pontok, és – reményeim szerint – bebizonyosodott az is, hogy vizsgálatuk árnyalhatja a magyar elbeszélőpróza késő huszadik századi-huszonegyedik századi alakulástörténetéről való tudásunkat. Evidensnek tűnhet, mégis fontos leszögezni: az, ahogy ezekben az alkotásokban az utazási irodalom sarkalatos kérdései artikulálódnak, elválaszthatatlan a beléjük kódolt – a klasszikus- és későmodernség látásmódjához igazodó, vagy inkább a posztmodern szenzibilitás irányába mutató – világ- és irodalomszemlélettől. Ez nyilvánul meg abban, ahogy az idegenség érzékelésmódját viszik színre, illetve az utazás elbeszélésének lehetőségeit és szubjektumra gyakorolt hatását értelmezik.

A disszertáció egyik legfontosabb kiindulópontja a turizmuskutatók azon megállapításában jelölhető ki, miszerint az utazás a felvilágosodás időszakától kezdve egy olyan gyakorlatként kodifikálódott, mely az utazót a szemtanú szerepével ruházta fel; a tizennyolcadik századi útirajzban (ahogy arra a magyar elnevezés is utal) ennek megfelelően a vizuális észleletek rögzítése dominált. A tudásszerzés legfontosabb érzékszervének tekintett látás elsőbbsége ma már nem evidens, a turisztikai ipart viszont továbbra is a képi konstrukciók uralják: az optikai, majd digitális médiumok térnyerése még inkább felerősítette ezt a tendenciát. Többek között éppen a mediális feltételrendszer átalakulásához köthető a modern irodalmi útirajz születése, mely a praktikus információközlés helyett immár az idegenség percepciójába bevonódó érzékterületek bonyolult összjátékáról, az értelemtulajdonítás nehézségeiről közvetít. Az általam vizsgált huszadik-huszonegyedik századi

utazásszövegekben nyomon követhető például az, hogy milyen funkcióváltásokon ment keresztül az utazás látványcentrikus felfogásában különösen felértékelődő műfaji kellék, a leírás. A vizuális kód elsőbbsége valószínűleg Nemes Nagy Ágnes útinaplóiban érvényesül a leginkább, de azáltal, hogy a naplóró következetesen szembeállítja egymással a fényképezést és az élmények „elmondás”-át, maga is utal az irodalmi elbeszélés médiumspecifikus teljesítményére, mely nem pusztán regisztrálja a látványt, hanem kontextusba helyezi azt.

Krasznahorkai utazási prózájának szemléletes, részletgazdag leírásai – legyen szó a Góbi-sivatagról, az Azúr Felhők Templomában elhelyezett szobrokról vagy a nanjingi buszállomásról – az allegorikus jelentéstulajdonítás lehetőségét kínálják fel. Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* című regényében a kameraműködés módjának illúzióját keltő, „tárgyas” elbeszélésmód számos deskriptív szövegrészt eredményez. A protagonista-narrátor azonban többnyire csak a vizuális észleletek ismertetésére szorítkozik, elzárkózva a magyarázatadástól, az érzelmi-hangulati mozzanatok idekapcsolásától. Azaz, miközben a mű címe és alcímei (*Utazások Erdélyben, Utazások Pannóniában*) az útirajz-hagyományhoz való kötődést jelzik, a leírások nem az útirajzokban megszokott módon integrálódnak a szövegbe. Libus narrációja azt a benyomást kelti, hogy majdnem mindent rögzít, ami az elbeszélő én látókörébe kerül, viszont alig létesít hierarchiát a leírt látványelemek között – azaz nem összpontosít a kulturális jelentőséggel bíró helyszínekre, és ritkán tüntet ki látnivalókat azzal, hogy a hozzájuk fűződő szubjektív viszonyulásáról vallana. Mészöly regénye ezáltal folyamatosan megakasztja azokat a jelentéstulajdonító műveleteket, melyek az idegen tájakat, városokat, embereket megjelenítő szövegek olvasása során automatikusan működésbe lépnek. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* hasonló automatizmusokra mutat rá akkor, amikor a romantikus útirajz természetábrázolását helyezi ironikus fénytörésbe. Az Esterházy-mű leírásairól minduntalan kiderül, hogy olyan klisékből és intertextusokból szövődnek össze, melyek a természeti környezet tájként való percepcióját eleve meghatározzák, a narratori reflexiók pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy a természetről való beszéd szükségszerűen antropomorfizál. A romantika diskurzusában gyökereznek a kortárs turizmus mediatizált vágyképei is, melyeket a *Protokoll* hoz játékba. A verses regény a különféle fizikai érzéletek szétszálazhatatlanságát viszi színre: Térey versnyelvének szinesztéziás eljárásai a vizuális benyomásokat az ízekkel játszatják össze, ezzel is az utazó közvetlen, testi bevonódását, az utazás jelenlétélmény-jellegét hangsúlyozva. Ahogy láthattuk, az ízlelés gyönyörének és kínjának Nemes Nagy útinaplói, a gasztronómia szókincsét játékba hozó *Hahn-Hahn...* és a dél-kínai konyha valószínűleg, „sűrű és zavaros” gazdagságát „művészetnek” nyilvánító *Az urgai fogoly* is teret szentel. Egy másik dolgozat keretei között érdemes lehet tüzetesebben, a

magyar elbeszélőpróza további szövegeire kiterjesztve szemügyre venni az utazás és az evés összefüggéseit.

Azon túl, hogy az utazó-/turistatekintet különféle konstrukcióit mutatják fel, a disszertációban vizsgált szövegek előtérbe helyezik az idegenség kifürkészésének egy másik stratégiáját: a beszélgetést. Ahogy arra Judith Adler nyomán többször hivatkoztam, a helyiekkel folytatott dialógus az utazás kultúrtörténetének egy korábbi, az autopszia felértékelődését megelőző fejezetében játszott kiemelt szerepet. A *Magyarul és világul* folytonosan izgalmas társalgásra, felszínes csevej helyett „valódi” beszélgetésekre vágyó naplórójának várakozásaiban mintha egyenesen az a reneszánsz utazáseszmény élne tovább, mely a külföldi látogatások célját az elmét pallérozó eszmecserékben jelölte ki. Krasznahorkai *Csak a csillagos ég* című műve a riportázs műfaji mintázatait eleveníti fel akkor, amikor a kérdezést a másik megismerésének legfontosabb eszközévé avatja. A *Rombolás és bánat...* szerveződése abban tér el az 1999-es írásától, hogy a dialógusokat az elbeszélő érzelmileg erősen színeztet, az interjúalanyok megnyilvánulásait értékelő, illetve bíráló kommentárjai keretezik. Egy olyan olvasásmód azonban, mely a kérdések és a válaszok közötti elcsúszásokra összpontosít, és a kommentárokból megfogalmazott intenciót a beszélgetések során tanúsított (nyelvi) magatartással ütközteti, éppen az utazó ön- és helyzetfelismerésének vakfoltjaira, a kommunikációját átható félreértésekre világíthat rá. A *Pontos történetek...* terjedelmének jelentős részét szintén a tipográfiai is elkülönített dialógusok teszik ki, a mű a regényalakokat egyszerű frázisok használatára redukált, korlátozott nyelvi kompetenciájuk felmutatása révén jellemzi. Az elbeszélő éhez rendelt szerepmintázatot azonban nem annyira a kérdezés, mint inkább a meghallgatás, a másikkal való odafordulás képessége határozza meg, melyet Esterházy regénye is a megértésfolyamatokat alakító tényezőként kezel. A jól hallgatás és a szóra bírás kérdésköre mindegyik szerző esetében összekapcsolható a *tapintat* problémájával, mely a *Protokoll*ban a diplomácia kontextusába ágyazódik. Mindenesetre, amennyiben a médiumok versengésének távlatába helyezük ezeket az írásokat, arra a következtetésre juthatunk, hogy az idegenséggel való találkozást nyelvhasználati formák találkozásaként (is) ábrázolják. Amikor a protagonista-narrátor által folytatott beszélgetések utólagos reflexiók tárgyává válnak, vagy egyenes idézet formájában épülnek be az útirajzok, utazási regények szövegtestébe, az utazás egy olyan aspektusa kerül bennük előtérbe, mely a világjárás vizuális, illetve mozgóképi reprezentációiban szükségszerűen elsikkad. Ezen a ponton természetesen arra is ki kell térnünk, hogy a (fel)idézett dialógusok a diegézis világán belül nem mindig az elbeszélő anyanyelvén folynak, azaz az elbeszélés szövegébe való beágyazódásuk fordítási műveletek közbejöttét implikálja. A dolgozatban vizsgált írások a nyelvek közötti közvetítés nehézségeit különféle aspektusokból közelítik meg. Nemes Nagy naplói folyamatosan a

nyelvbe zártságot panaszojják fel, és ezzel magyarázzák az alkotói önfelmutatás kudarcát a külföldi közegben, melyet az Amerikában készülő fordításkötet tragikomikus hibái érzékeltetnek. Esterházy Péter és Mészöly Miklós műve inkább az önazonosnak tekintett „idegen” és „saját” nyelv szembeállítását írja felül, arra világítva rá, hogy az anyanyelven folytatott beszélgetés is potenciális félreértések és -fordítások lehetőségét hordozza magában. Míg a *Csak a csillagos égben* több utalás történik a fordítói munka összetettségére, Krasznahorkai László másik két szövegében egy olyan elbeszélői távlat uralkodik, mely nem, vagy csak kevésbé vet számot a távol-keleti kultúra nyelvi természetű különbségeivel. Az *urgai fogoly* protagonista-narrátora egyrészt eleve nyelven kívüli, „megnevezhetetlen” titkok kutatójaként pozicionálja magát, másrészt olyasvalakiként, aki – akár csak a *Rombolás...* főszereplője – maradéktalanul képes az esztétikai fenoménként megjelenített Kína befogadására. Sőt, Krasznahorkai „érzékeny” utazója a kínai beszélgetőtársak hangjában kifejeződő érzelmi árnyalatokat is azonosítani tudja, még ha nincs is tisztában a mondottak jelentéstartalmával. Ahogy azt Az *urgai fogolyra* fókuszáló alfejezetben feltártam, a „melankólia” terminusát önreflexív metaforaként felkínáló regény a nyelvi megértést helyettesítő stratégiaként prezentálja a másokra való érzelmi-hangulati rácsatlakozást, a megszólaló közvetlen jelenlétét illuzionáló elbeszélésmód pedig ugyanilyen affektív bevonódásra hívja fel az olvasót. Hangzás és hangoltság összefonódása, utazás és Stimmung összefüggése Krasznahorkai szövegvilága és Térey gyökeresen eltérő karakterrel bíró verses regénye között is kapcsolódási pontot létesít. A *Protokoll* Mátrai Ágostona rendkívül fogékony a letűnt történelmi korok nyomait hordozó helyek hangulatára: az általa képviselt attitűd a Hans Ulrich Gumbrecht által „hangulatok olvasásának” nevezett befogadói magatartással rokonítható.

Ahogy azt Ágoston története is példázza, a dolgozat tárgyát képező szövegek további közös vonása, hogy az idegenséget nemcsak nyelvi, illetve földrajzi és kulturális távolság függvényeként értelmezik, hanem az időbeli elválasztottságot is idekapcsolják. Azaz, a romantikus útirajzok azon elképzelése él tovább bennük, mely szerint az, aki útra kel, a múlttal (is) találkozik: letűnt történelmi korok nyomaiba ütközik és/vagy a személyes életidő korábbi szakaszait keresi fel. Az utazás elbeszélése így az *emlékezet* működésmódjára tett reflexiókkal szövődik össze. Ezek egyaránt irányulhatnak az emlékezés nyelvi természetére (lásd Esterházy könyvét), identitásképző szerepére és a térbeliséghez fűződő kapcsolatára – azaz, akár a kulturális emlékezet olyan, materiális létmóddal bíró helyeinek funkciójára, mint a vízaknai múzeum és Maszada romjai. A *Protokollban* az ismerős, már bejárt útvonalak a főhőst múltbeli önmagának idegenségével szembesítik, míg a *Pontos történetek....*-ben a gyermekkor helyszíneit újra felkereső főhős számára az emlékek biztosítják az egyetlen olyan közös kódot,

mely lehetővé teszi a családtagokkal való kommunikációt – még akkor is, ha megbízhatatlanságukra, összesímithatatlanságukra is fény derül. Krasznahorkai László írásai annyiban változtatnak a kérdezés irányán, hogy nem is annyira múlt és jelen relációját veszik szemügyre, mint inkább két, egymáshoz képest gyökeresen idegen időszemlélet konfliktusát: az európai modernitás folytonos előrehaladáson alapuló időképzését és a mozdulatlan, „ösi”, avagy „klasszikus” Kína atemporalitását. (Mindeközben azzal a gyanúval is számot vehetünk, hogy az „időtlen” Távol-Kelet képzete maga is a bináris oppozíciókon nyugvó európai gondolkodás terméke.) Így a *Rombolás...* elbeszélője minduntalan az „ordenaré modernitás” fényképező kínai turistái és a lefotózott műrecek nyugalma közötti törést nyomatékosítja; a kulturális folytonosság már-már visszafordíthatatlan megszakadását. Az egyidejű egyidejűtlenségek más típusú konstellációba rendeződnek Nemes Nagy Ágnes 1979-es szövegében: az *Amerikai napló* perspektívájából az „új bolygó”, azaz Amerika hipermodern nagyvárosainak közege a jövő honaként tárul fel, melyben az idősödő közép-európai utazó egy másik, letűnőfélben lévő világ rekvizítumaként látja önmagát.

Nemes Nagy és Krasznahorkai írásaiban részben reflektálatlanul élnek tovább azok az előfeltevések, amelyek a huszadik század első felében határozták meg a kulturális idegenség érzékelés- és ábrázolásmódját, és szorosan összefonódnak a klasszikus- illetve későmodernség esztétikai önértelmezésével. Nemes Nagy útinaplóiban a különféle irodalmi, képzőművészeti és zenei asszociációk egy olyan távlat jelzésére szolgálnak, melyet az európai magaskultúra átfogó ismerete jellemez: egy olyan, folytonosan próbára tett tudásrendszerről van szó, melynek kódjai segítségével a művelt turista külföldön is magabiztosan képes tájékozódni. A *Magyarul és világgal* szövegeiben a naplóíró azonban eme normatív gondolkodásmód teljesítőképességének határához is eljut: az iowai művészközeg éppen azért kelt benne megemészthetetlen idegenségérzetet, mert itt különféle normák és kánonok férnek meg egymás mellett. Az *Amerikai napló*ban elsősorban a strukturálatlan sokféleség szorongást keltő jellege kerül előtérbe, azzal azonban, hogy tanulási folyamatként utal ezekre a hónapokra, a naplóíró túllép a fenyegetettség regisztrálásán: a tanulás mint értékfogalom mélyen beágyazódik a saját hagyományrendszerbe, de egyúttal eme horizont kitágulását ígéri. Míg Nemes Nagy prózájának egyik legfontosabb szervezőelve a hazai és a külföldi jelenségek összevetése, a különbségek és a hasonlóságok listázása, Krasznahorkai László utazásszövegeiben alig érhető tetten összehasonlító távlat. Írásai éppen ezért Kínát nem egyszerűen Európa ellentétéként, de egy annál jóval többre becsült világgént mutatják be, melyben nem válik szét esztétikum, transzcendencia és hétköznapiság, azaz olyasféle teljesség honol benne, mely a töredezettség tapasztalatával küzdő nyugati ember számára hozzáférhetetlen. Habár mindegyik, a disszertációban szemügyre vett Krasznahorkai-írás elbeszélője elpanaszolja azt, hogy

európaiként ki van rekesztve a kínai kultúrából, egyúttal olyasvalakiként lépteti fel önmagát, aki a helyieknél is jobban lát rá eme kultúra értékeire, azaz kívülállása többlettudással is felruházta. Ennek a nem annyira a megértésen, mint inkább beleélésen alapuló, admiratív viszonyulásnak a kicsinyítő tükrévé válik *Az urgai fogolyban* a Huadan-színésznő iránt érzett reménytelen szerelem története. Habár az elbeszélő szölamában az alá-fölérendeltség, elzártság és távolság metaforái uralkodnak, elbeszélése olyan szövegeffektusokat is kitermel, melyek Kína vagy épp Mongólia idegenségének a saját világába behatoló, zavarba ejtő, *unheimlich* jellegét érzékeltetik. A Távolságot eszményítő, másságát esszenciálisnak tételező retorika mindenesetre a modernista utazásszövegek egy további vonásával bővül a *Rombolás...*-ban: a mű ugyanis a különféle kulturális formációk keveredését visszafordíthatatlan értékvesztésként kezeli.

Esterházy Péter és Mészöly Miklós műveiben az utazó nem távoli vidékeken, hanem a közép/kelet-európai régió tájain barangol, melyek a jaussi értelemben vett másodlagos ismerősséggel rendelkeznek. Ezek az utazási regények tehát nem azzal a problémával vetnek számot, hogy egy, a megszokottól radikálisan eltérő földrajzi-nyelvi környezet miként jeleníthető meg az egzotikum sztereotipikus ábrázolásmódjától elszakadva. Sokkal inkább arra törekednek, hogy felszámolják a megszokott, a közeli közvetlen megértésének – és homogenitásának – illúzióját. A *Pontos történetek...* például azáltal bonyolítja meg az utazó és a helybéliek, az anyanyelv és a helyben használatos nyelv kétszertátú sematikáját, hogy egy, a köztességen alapuló identitásalakzatot rendel a protagonista-elbeszélőhöz. Libus Erdélyben a rokonait és egyúttal gyermekkora színhelyeit keresi fel: egy valamikori otthont, ahol már vendégnek számít. Így állandóan kérdésként vetül fel az, hogy van-e folytonosság az édesanyja által megélt, a kislánykorának emlékeiben megőrzött és a jelenkori Vízakna között; és az is, hogy családi közösségen belül nyílik-e mód a kölcsönös megértésre. Ahogy azt az idevágó disszertációfejezetben kifejtettem, a *Pontos történetek...*-ben az a különbségtétel is nyomon követhető, amit Bernhard Waldenfels az idegenség és a másság fogalmainak elkülönítésével jelez. A mű etnikailag kevert, román-magyar közegben élő szereplői (Libust is beleértve) szituációktól függően, előre nem kiszámítható módon váltogatják a két nyelvet, és még a felekezeti hovatartozásuknak sincs identitásrögzítő funkciója: a köztük lévő különbségeket a „másik mássága”-ként mutatja fel az elbeszélés. Ez a felcserélhetőségen, szimmetrián nyugvó viszonyrendszer azonban bármikor átfordulhat (és nemcsak az etnikai választóvonalak mentén) a kölcsönös idegenség tapasztalatába: erre a mindig fennálló lehetőségre figyelmeztetnek az állatok és az elmúlás egymásba szövődő motívumai, melyek a radikális idegenség jelölőként funkcionálnak a regényben. Mészöly szövege tehát idegenség és másság, idegen és saját kapcsolatát egy folytonosan újratermelő, rögzíthetetlen viszonyként viszi színre. Abban

azonban, ahogy a román, illetve a magyar regényalakok jellemzik egymást, felsejlenek bizonyos nemzetkarakterológiai klisék nyomai; ezeket hozza játékba Térey verses regénye is, Nemes Nagy Ágnes naplóiírója pedig arról az örömről számol be, melyet a klisék igazságmagvának újra-felfedezése okoz. Esterházy *Hahn-Hahn...*-jában kifejezetten az útirajzok eme sajátossága kerül előtérbe, hiszen a regény a Duna menti táj népeit és vidékeit övező közös, nyelvileg hagyományozódó tudást (illetve annak elképzelését) veszi górcső alá. A mű olvasásából levonható az a tanulság, hogy az idegenség kifürkészéséről közvetítő irodalmi alkotás mindig rá van utalva azokra a toposzokra, sztereotípiákra és közhelyekre, amelyek közreműködnek a megértésben. Sikerültsége így abban mérhető le, hogy miként képes kiaknázni a rögzített nyelvi-gondolkodási mintázatok elmozdításában rejlő poétikai potenciált. Ez történik a regény *Láthatatlan városokat* parafrázáló fejezetében, melyben a különféle Budapest-definíciók palimpszesztszerű egymásra íródása az otthon kiismerhetetlenségét sugalmazza. Szemben azzal, ahogy Nemes Nagy Ágnes naplói veszik használatba a kliséket, a *Hahn-Hahn...* nem annyira az affirmációjukra vagy a megcáfolásukra törekszik, mint inkább eredendően nyelvi létmódjuk nyomatékosítására.

Erdély ugyancsak számtalan kliséből felépülő imázsát az teszi egyedülállóvá, hogy az a magyarországi horizontból egyidejűleg formálódik meg otthonosként és egzotikusként. Az, hogy a két világháború közötti útirajzok sorozatát generáló Erdély-láznak a huszadik század második felében is volt utóhatása, jól jelzi, hogy a régió három mű színhelyei közt is feltűnik. Az 1945 előtti Erdély-reprezentációk nyomai leginkább Nemes Nagy Ágnes *Erdélyi út, 1956* címet viselő naplószövegében fedezhetőek fel, mely még a kanonizált, Kolozsváron át Marosvásárhelyig tartó útvonalat követi. A magyar történelemhez kapcsolódó turisztikai nevezetességek szerepeltetése, az Ady-, Áprily- és Kazinczy-citátumok egyértelműen a magyar kultúra otthonaként láttatják a térséget, az idő- és értékszembesítés gesztusai azonban a hanyatlásáról közvetítenek. A *Pontos történetek...* sajátos hatásmechanizmusa viszont éppen a jól ismert toposzok elutasításában áll. A Mészöly-regény idevágó fejezeteiben nem a turistatekintet Erdélyre tárul fel – Vízaknát el is kerüli az előbb említett útvonal –, a diffúz identitással rendelkező szereplők tudása a térség történelméről igencsak korlátozott. Mikor Libus a félig román, félig magyar kamaszlány, Vali számára próbálja elmagyarázni a határok átrendeződését, mintegy relativizálja a trianoni döntés hatását azzal, hogy egy nagyobb időtávlatba helyezi: „akkor másképp volt, a határok, az egész világ, és most megint másképp van, ötszáz év múlva ismét másképp lesz”. (Libus utalásszerű megfogalmazása egyúttal a trianoni békeszerződésről való nyilvános beszéd 1970-es határait is jelezheti.) A megjelenített tárgyi környezet mindkét szövegben az itt élők szegénységét tükrözi – Nemes Nagy naplója erre többször reflektál is, Mészölynél a felismerés artikulációja a befogadóra hárul –, és ez a

tendencia erősödik fel az Esterházy-mű *Az igazság folytatásának a folytatásának a folytatása (útinapló)* című fejezetében. Habár a *Hahn-Hahn...* természetesen nem egy valóban megtett utazás mimetikus leképzésére vállalkozik, ez a szövegrész többek között a Ceaușescu-rendszer végóráinak Romániájába enged betekintést. „[F]élelmetes itt minden. Félelmet keltő”, kommentálja az elbeszélő a székelykocsárdi vonatra való várakozás pillanatait. Nemcsak a helységnév idézi fel Dsida Jenő *Nagycsütörtökét*, a költemény szcenikája az infernalis kolozsvári pályaudvaron töltött éjszaka jelenetezésében is visszatér. Az erdélyi látogatás kizökkentő hatása nyilvánul meg abban, hogy az önmagát mindaddig kelet-közép-európaiként pozicionáló utazó hirtelen a kelet-európaiság másikjának helyzetében találja magát: „Olyan vagyok, mint egy finnyás nyugati.” Fontos, hogy az Erdélyben megfigyelt „heves szegénység” tapasztalatát mindvégig ellensúlyozza a Tüske/Visky-család cáfolhatatlan nyugalma és hite – ezáltal tulajdonképpen Esterházy művében is tovább él az „erdélyiség” magasabb rendű éthoszának képzete. Ismét csak visszautalva Judit Adlerre, aki szerint az utazó viselkedését mindig „az utazás művészetének éppen aktuális”, az útirajzok által is alakított „normái, technológiái, intézményei és mitológiái” befolyásolják, ezek az írások egy, a (poszt)szocialista régió történelmi és politikai körülményeibe ágyazódó, sajátos utazási stílusnak (vagy épp bármiféle stílus hiányának) állítanak emléket. Ezeket a huszadik század második felében, térségünkben játszódó utazástörténeteket rendre a lassúság, a körülményesség, a diszkomfortérzet, a kiszolgáltatottság és a kaland izgalmának helyébe lépő *szorongás* motívumai szövik át. (Utóbbi Nemes Nagy Ágnes naplójának tanúsága szerint nyugatra is magával viszi az ember.) Ahogy azt az egyes szövegek vizsgálata során is igyekeztem kifejtetni, éppen ezért mentalitástörténeti archívumokként is tekinthetünk rájuk. Arra is felfigyelhetünk, hogy a kelet-európai színtereket felvillantó művek teszik lehetővé azt az értelmezést, mely szerint az utazás lélektani nyeresége abban rejlik, hogy a másikkal való közösségvállalásra, az empátia gyakorlására nyújt alkalmat. A Mészöly, Nemes Nagy és Esterházy szövegeiben megnyíló *etikai* távlat kidolgozottsága éppen azon mérhető le, hogy ezek az írások az együttérzés kockázatait, a másik fél különbözőségének megvonásában rejlő erőszakot sem leplezik el.

A dolgozatban szereplő irodalmi művek felajánlottak egy további közös szempontot is az egyúttolvasás számára: kifejtett vagy implicit módon, de mindegyik reflektál arra, hogy a turizmus huszadik századi térnyerése megkérdőjelezi az utazás korábbi felfogásait és az útleírás műfajának létjogosultságát. Azaz: túlléphet-e az utazás szubjektumra gyakorolt hatása a hétköznapok világából való ideiglenes kiszakadáson? Tükrözhet (és kiválthat) valódi megértéseményt egy útirajz, vagy csak előzetesen adott előfeltevések projekciója megy benne végbe? A romantika által kialakított, majd a klasszikus- és későmodernség számos alkotásában

továbbélő utazáskeresőhöz Krasznahorkai regényei csatlakoznak a legnyilvánvalóbban. Körkörös, a kezdő- és végpontot folytonosan arrébb helyező narratív szerveződésük megakadályozza egy megvilágosodásban tetőző „belső utazás” történetének kiépülését, de – habár nyelviileg közvetíthetetlennek ítélik – továbbra is fenntartják az epifánia bekövetkeztének lehetőségét, amit a zarándoklatmetaforika használata is jelez. A narrátor beszédmódját áthatja a kiválasztottságtudatot sugárzó, elitista turizmuskritika, melyet a szövegműködés bizonyos mozzanatai viszont aláásnak. A *Magyarul és világul* naplóírója inkább tömegturizmus és az általa is művelt kulturális turizmus között von választóvonalat, melynek a naplóvezetésben is megnyilvánuló feladatszerúsége a peregrináció hagyományát idézi fel. A *Pontos történetek...* Libusának alakja nem igazodik sem a kikapcsolódást kereső turista, sem a romantika magányos utazójának szerepmintájához. A szereplők gesztusaiban, nyilatkozataiban romszerűen él tovább a turizmus szokásrendje és az idegenség vágyképe, melyeket aztán ironikusan ellenpontos az elbeszélte világ lepusztultsága. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* úgy eleveníti fel turista és utazó hierarchikus szembeállításának Jonathan Culler által is elemzett diskurzusát, hogy közben elbizonytalanít eme szembeállítás legfőbb szervezőelve, az autentikus és felszínes tapasztalatok elkülöníthetősége felől. Habár az utazás eszményítésének kliséit csak parodisztikus felhanggal veszi birtokba, a mű végeredményben mégis azt sugallja, hogy az útra kelés valódi eseményjelleggel bír. Hasonlóképp alakulnak a jelentésviszonyok a *Protokoll*ban is, melyben a turizmus gazdaságtana, a szabadidő és a munka egymást feltételező ökonómiaja tárul fel, a szereplők pedig a „poszturista” attitűdjével jellemezhetőek. A kettős epilógus mégis – és megint csak – a zarándokút metaforájával írja le a hegyre felkapaszkodó Mátray Ágoston mozgását. Az utazás mint a természeti és városi terek hangulatába való belebocsátkozás Térey verses regényében is az önmegértés unikális lehetőségét kínálja fel.

A disszertációban arra törekedtem, hogy mindegyik mű vizsgálata során az utazástapasztalat színrevitelének rétegzettségét mutassam fel, az útirajz műfaji hagyományának bizonyos aspektusairól mégsem, vagy csak alig esett szó: így például a Mészöly-fejezetben is kevés figyelmet kapott az utazás nemi kódoltsága. Ebben az esetben kiaknázható lehetne az a belátás, hogy a női utazó nemcsak fokozott fenyegetettségnek van kitéve, hanem előnyére válhatnak a társadalmi nemét övező elvárások. Hiszen, ahogy azzal már az Esterházy által felidézett Lady Mary Montague is megindokolta a női útleírások jogosultságát, egy nő idegen földön járva jóval könnyebben juthat be az intimitás tereibe, mint a férfiak. Szintén a továbbgondolásra szánt összefüggések között szerepel az utazási irodalom és a térpoétika kapcsolata, mellyel a Térey-fejezet csak érintőlegesen foglalkozik. A modern Kína architektúrája a *Rombolás...*-ban például Marc Augé nem-hely fogalma felől válhat megközelíthetővé, a *Pontos történetek...* pedig Aleida Assmann „romszemantiká”-jának

horizontjából is értelmezhető. A dolgozat sajátos témájából is adódik, hogy konklúziók helyett elsősorban problémafelvetésekkel szembesíti olvasóját, de ezáltal – remélhetőleg – a további munka ígétét is magában hordozza. Úgy vélem, hogy az itt ismertetett vizsgálódások két irányba is kiterjeszthetők. Egyrészt a huszadik századi magyar utazásszövegek kutatása sokat nyerhetne a komparatív távlat érvényesítésétől, ami különösen ígéretesnek tűnik a második világháború előtt született művek esetében: izgalmas belátásokkal szolgálna a jövőben annak feltárása, hogy milyen dialógus létesül Márai vagy Kosztolányi írásművészete, valamint Graham Greene, Evelyn Waugh és D. H. Lawrence útirajzai között. Másrészt érdemes lehet feltenni azt a kérdést is, hogy a szorosabb értelemben vett kortárs magyar epikában milyen folytatásra lelnek az útleírás műfaji hagyományának eddigiekben bemutatott változatai.

Bibliográfia

- ABLONCZY Balázs, *A visszatért Erdély, 1940 – 1844*, Bp., Jaffa Kiadó, 2015.
- ADAMS, Percy G., *Travelers and Travel Liars 1660 –1800*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.
- ADAMS, Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983.
- ADLER, Judith, *Origins of Sightseeing*, *Annals of Tourism Research* 16, 1989, 7 – 29.
- ADLER, Judith, *Travel as Performed Art*, *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 6 (May, 1989), 1366-1391.
- AUDEN, Wystan Hugh, MACNEICE, Louis, *Letters from Iceland*, London, Boston, Faber and Faber, 1985.
- BAHUN, Sanja, *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2014.
- BALAJTHY Ágnes, *Úton lét, megérkezés (Szirák Péter: Ki említ megérkezést? – A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról)*, kulter.hu, 2017. 05. 10.
- BALAJTHY Ágnes, *A nagy utazó és a kis, fekete füzet: Márkaépítés Bruce Chatwin Álomösvényének nyomán*, *Alföld*, 2016/12, 86 – 91.
- BALAJTHY Ágnes, *Térkép, mítosz, labirintus: (Bruce Chatwin: The Songlines)*, Prae, 2016/1, 47-61.
- BALAJTHY Ágnes, *“In the labyrinth of invisible pathways”: Tropes of Aboriginal Australia in Bruce Chatwin’s The Songlines*, *The Journal of the European Association for Studies of Australia*, Vol.6 No.1, 2015, 42-50.
- BALAJTHY Ágnes, *„Nem akarok mást, csak mozgást” – Az utazástapasztalat színrevitele Térey János Protokoll című művében = Homo Viator: Tanulmányok az irodalom-, nyelv- és kultúratudományok köréből*, szerk. Mihály Vilma Irén, Pap Levente, Pieldner Judit, Tapodi Zsuzsa Kolozsvár; Bukarest–Sepsiszentgyörgy, Erdélyi Múzeum Egyesület, RHT Kiadó, 2015, 266–278. ISBN: 978-606-739-031-5; 978-606-93872-2-1.
- BALAJTHY Ágnes, *Ebéd a szellemekkel (Útleírás és narratív rétegzettség Krasznahorkai László Csak a csillagos ég című riportázsában)*, *Tiszatáj*, 2015/3, 100 – 109.
- BALAJTHY Ágnes, *Utazás, diszkusszió és a Kelet idegensége (Krasznahorkai László: Rombolás és bánat az Ég alatt)*, *Alföld*, 2014/9, 93-104.
- BALAJTHY Ágnes, *Budapesti kísértetek (Térey János: Átkelés Budapesten)*, *Műút*, 2014/047.
- BALAJTHY Ágnes, *A metafizikai utas sóvárgása (Krasznahorkai László: Megy a világ)*, *Alföld*, 2014/5, 107-112.

- BALAJTHY Ágnes, „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi” – rom-szemiotológia Térey János Drezda februárban című kötetében, *Topos Journal of Space and Humanities*, 2014/1, 5-22.
- BALAJTHY Ágnes, *Ez a táj, ez olyan, mint én”: Debrecen mint szövegtér Térey János Jeremiásában*, *Studia Litteraria*, 2012/1-2, 157–166.
- BALAJTHY Ágnes, *Diplomata a hegyen (Térey János: Protokoll)*, *Alföld*, 2012/1, 114-119.
- BALAJTHY Ágnes, „Egy próféta sem kedves az ő hazájában”: *A bibliai allúziók szerepe Térey János Jeremiás avagy Isten hidege című drámájában = Lét-és önértelmezés a Biblia tükrében*, szerk. Páli-Nagy Veronika, Pafkó Tamás, Nagy Márton Károly, ELTE BTK, Arianna sorozat, Bp., 2012, 171–176.
- BALAJTHY Ágnes, „Agyában Pest. A Blaha Lujza tér.” – *Budapest-olvasatok Térey János Protokoll című művében*, *Prae*, 2011/4, 78–87. (= *Otthonos idegenség: Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter, Lapis József, *Alföld Könyvek*, Debrecen, 2012, 62–76.)
- BALAJTHY Ágnes, *Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman Donau abwärts von Péter Esterházy*, *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 16, 2011, 101–131.
- BALAJTHY Ágnes, „Egy a folyó akárhány ága-boga van is” (?): *Az utazási irodalom újraértett tradíciói Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása című regényében*, *Alföld*, 2011/7, 83–100.
- BÁTHORI Csaba, *Naplók bánata (Nemes Nagy Ágnes: Magyarul és világra)*, *Vigília*, 2014/10, 786 – 789.
- BAUMAN, Zygmunt, *Turisták és vagabundok: A posztmodern kor hősei és áldozatai*, *Lettre*, 1999/Tél. Web: <http://www.epa.oszk.hu/00000/00012/00019/01bauman.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 2.]
- BAZSÁNYI Sándor, *A szöveg és az olvasó együtt-mozgása: kísérlet Mészöly Miklós regényművészetének szintézisére = Az újraértett hagyomány: tanulmányok, esszék*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996 (Az Alföld Stúdió antológiája). 127 – 143.
- BAZSÁNYI Sándor, *Jöttem a Jangce partjairól*, *Élet és Irodalom*, 2004/23, 21.
- BENCSIK Péter, NAGY György, *A magyar úti okmányok története 1945 – 1989*, Bp., Tipico Design Kft., 2005.
- BLANTON, Casey, *Travel Writing: The Self and the World*, London, New York, Routledge, 2002.
- BÖHME, Gernot, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, *Thesis Eleven*, 1993, Number 36; 113 – 126.
- BÓNUS Tibor, *Útirajz, önéletírás, irodalom: Az urgai fogoly retorikájáról*, *Alföld*, 1999/3, 53–64.
- BÓNUS Tibor, *A csúf másik – A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról (Kosztolányi Dezső: Pacsirta)*, Bp., Ráció, 2006.

- BÓNUS Tibor, *Szinkópa – szív, olvasás és emlékezet: Egy rövid fejezetről az À la recherche du temps perdu szívében*, Tiszatáj, 2012/7, 94 – 109.
- BORBÉLY Szilárd, *A stílus és a diktatúra (Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása)*, Magyar Napló, 1992. július 10., 36–37.
- BORGES, Jorge Luis, *Funes, az emlékező*, ford. BENYHE János = *Jorge Luis Borges válogatott művei I: A halál és az iránytű (Elbeszélések)*, Bp., Európa, 2008, 99 –109.
- BORM, Jan, *Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology = Perspectives on Travel Writing*, edited by Glenn HOOPER and Tim YOUNGS, Ashgate, 2004 (Studies in European Cultural Transition 19), 13–26.
- BORM, Jan, „*What Am I Doing Here*”: *Contemporary British Travel Writing From Revival to Renewal*, Literatura, 2007, 49/5, 9–16.
- BROOKS, Peter, *Endgames and the Study of Plot = P. B., Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, 313 – 323.
- BUTOR, Michel, *Travel and Writing = Defining Travel: Diverse Visions*, szerk. Susan L. ROBINSON, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, 69 – 87.
- BUZARD, James, *The Grand Tour and after = The Cambridge Companion to Travel Writing*, Peter HULME, Tim YOUNGS, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- BYRON, George Gordon, *Childe Harold zarándokútja*, ford. DEME Gyula, Hungarovox Kiadó, Bp., 2009.
- CABAÑAS, Miguel A. *Traveling Lies: Bruce Chatwin’s In Patagonia And Adrián Giménez Hutton’s La Patagonia De Chatwin = Politics, Identity, and Mobility in Travel Writing*, szerk., M. A. C., Jeanne DUBINO, Veronica Salles REESE, Gary Totten, London, New York, Routledge, 2015, 26 – 41.
- CALVINO, Italo; CASARES, Adolfo Bioy, *Láthatatlan városok; Morel találmánya*, Bp., Kozmosz könyvek, 1980.
- CAMPBELL, Mary Baine, *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400–1600*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1988.
- CARDINAL, Roger, *Romantic Travel = Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, szerk. Roy PORTER, London, New York, Routledge, 2002, 135–155.
- CARR, Helen, *Modernism and Travel = The Cambridge Companion to Travel Writing*, szerk. Peter HULME, Tim YOUNGS, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 70 –86.
- CERTEAU, Michel de, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid, Z. VARGA Zoltán, Bp., Kijárat, 2010.
- CHAMBERS, Ross, *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, London, Chicago, The Chicago University Press, 1991.

- CHATWIN, Bruce, *Álomösvény: kalandozások Ausztráliában*, ford. BALANYI Bibiána, Bp., Balanyi és Társa Bt., 2010.
- CULLER, Jonathan, *A turizmus szemiotikája*, ford. VARSÁNYI Anita Alinka = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 23–40.
- CUNNINGHAM, Valentine, *Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs = Ruinenbilder*, szerk. Aleida ASSMANN, Monika GOMILLE, Gabriele RIPPL, München, Wilhem Fink Verlag, 2002, 105 – 130.
- CHARD, Chloe, *Pleasure and Guilt: Travel Writing and Imaginative Geography 1600 – 1830*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- CHIRICO, David, *The Travel Narrative as a (Literary) Genre = Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, szerk. Wendy BRACEWELL, Alex DRACE-FRANCIS, Budapest, New York, Central European University Press, 2008, 27–60.
- Cs. SZABÓ László, *Téli utazás: Salzburg – Bécs –Páris*, München, Látóhatár, 1956.
- DANYI Magdolna, *Beszéd és idézet: Az én-elbeszélés és az idegen tudatok interakciói a Pontos történetek útközben kompozíciójában*, Híd, 1981/11, 1374–1382.
- DELILLO, Don, *Fehér zaj*, ford. BART István, Bp., Ulpius-ház Könyvkiadó, 2006.
- DERES Kornélia, *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás*, Bp., JAK + PRAE.HU, 2016, 30.
- DERRIDA, Jacques, *Poetics and Politics of Witnessing = Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, New York, Fordham University Press, 2005, 65– 96.
- DERRIDA, Jacques, *Hit és tudás: A „vallás” két forrása a puszta ész határain*, ford. BOROS János, ORBÁN Jolán, Brambauer Kiadó, Pécs, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Luise MALLET, ford. David WILLS, Fordham University Press, New York, 2008, 12, 28.
- DIETHE, Carol, *Towards Emancipation: German Women Writers of the Nineteenth Century*, New York, Oxford, Berghahn Books, 1998.
- DOBSON, Michael, WELLS, Stanley, szerk., *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- DRACE-FRANCIS, Alex, *Towards a Natural History of East European Travel Writing = Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, szerk. Wendy BRACEWELL, Alex DRACE-FRANCIS, Budapest, New York, Central European University Press, 2008, 1–26.

- DUNCAN, James, GREGORY, Derek, *Introduction = Writes of Passage: Reading Travel Writing*, szerk. J. D., D.G., London, Routledge, 1999, 1–13.
- EDENSOR, Tim, *Performatív turizmus, színre vitt turizmus*, ford. BÓDI Jenő, TAKÁCS Tímea = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 241 – 269.
- EDWARDS, Justin, D., GRAULUND, Rune, *Unhomely Travels; or, the Haunts of Daphne Marlatt and W. G. Sebald* = J. D. E, R. G., *Mobility at Large: Globalization, Textuality and Innovative Travel Writing*, 77 – 212.
- ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán*, Bp., Magvető, 1991.
- ESTERHÁZY Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Bp., Magvető, 2006.
- FEIFER, Maxine, *Tourism in History: From Imperial Rome to the Present*, New York, Stein & Day.
- FERDINANDY György, *Szomorú szigetek* = F. Gy., *Szomorú szigetek: Vadnyugati napló, 1958 – 1988*, 15 – 43.
- FODOR Péter, *A közvetítés kódjai: Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Alföld, 2003/3, 54 – 60.
- FODOR Péter, *Futball, metafikció és nyelvjáték Esterházy Péter írásművészetében* = F. P., *Térfélcseré: A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Bp., Kijárat, 2009, 145 – 157.
- FREUD, Sigmund, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = *Gyász és melankólia és más elméleti írások*, Bp., Animula, 83 – 95.
- FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Bp., Akadémiai, 1992.
- FOWLER, Corinne, *Travel Writing and Ethics = The Routledge Companion to Travel Writing*, szerk. Carl THOMPSON, London, New York, Routledge, 2016, 57–67.
- FLATLEY, Jonathan, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2008.
- FRANKLIN, Adrian, CRANG, Mike, *Válságban a turizmus- és utazáselmélet*, ford. WEISZ Hanna = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 145 – 168.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- FUSSEL, Paul, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- GADAMER, Hans Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Osiris, 2003.

- GÁNGÓ Gábor, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája: Gondviselés a kettős veszteségben*, Lettre, 2005/Tavaszi. Web: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00040/gango.htm> [Letöltés ideje: 2016. március 31.]
- GÁNÓCZY Sándor, *Állati ember – emberi állat*, Magyar Tudomány, 2014/5. Web: <http://www.matud.iif.hu/2014/05/05.htm> [Letöltés ideje: 2017. december 12.]
- GERNDT, Helge, *Innovative Wahrnehmung in Tourismus = Reisebilder, Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung*, szerk. Christoph KÖCK, Waxmann Münster, Münster, New York, München, Berlin, 2001, 11–20.
- GOEBEL, Eckart, *Schwermut / Melancholie = Aesthetische Grundbegriffe*, szerk. Karlheinz BARCK, Martin FONTIUS, Friedrich WOLFZETTEL, Burkhart STEINWACHS, V, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2003, 446–486.
- GRIVEL, Charles, *Reise-Schreiben = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, 615–634.
- GROBKLAUS, Götz, *Reise in die Fremde Natur: Zur Fremdwahrnehmung im Kontext der bürgerlichen Aufstiegesgeschichte = Hermeneutik der Fremde*, szerk. Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER (Hrsg.), München, Iudicium, 1990, 218–234.
- GUENTNER, Wendelin, *Travel Writing: France = Encyclopedia of the Romantic Era*, szerk. Christopher John MURRAY, London, New York, Routledge, 2003, II, 1153–1154.
- GUMBRECHT, Hans, Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*, ford. Erik BUTLER, Stanford, Stanford University Press, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/2, 9–25.
- GYÁNI Gábor, *A fogyasztás forradalmától a fogyasztói társadalomig: Historiográfiai vázlat*, Múltunk, 2008/3, 4–16.
- GYURIS Norbert, *A szimuláció statikus zaja (Don DeLillo: White Noise)*, Prae, 2003/1, 73–86.
- FRON, John, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, October, Vol. 57, 1991/ Summer, 123–151.
- HARBSMEIER, Michael, *Az útleírások mint a mentalitástörténet forrásai: Gondolatok a kora újkori német útleírások történeti antropológiai elemzése kapcsán*, ford. KÁRMÁN Gábor, KLEMENT Judit, Korall 26 (2006), 25–53.
- HITES Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram, 2011.
- HOLLAND, Patrick, HUGGAN, Graham, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- HORVÁTH Sándor, *Csudapest és fridzsiderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években*, Múltunk, 2008/3, 60–83.

- HÖSCHELE, Regina, *The Traveling Reader: Journeys through Ancient Epigram Books*, Transactions of the American Philological Association, 2007/2, 333–369.
- HULME, David L., *Tourism Art and Souvenirs: The material cultural of tourism*, Oxon, New York, Routledge, 2014.
- HULME, Peter, *Patagonian Cases: Travel Writing, Fiction, History = Seuls & Traverses: Enjeux de l'écriture du voyage, vol. II*, szerk. Jan BORM, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2002, 223 – 237.
- Idegenforgalom (Nyugat-konferencia, 1932 december 7.)*, Nyugat, 1932/24. Web: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00548/17176.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 3.]
- IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai, 1990.
- JARVIS, Robin, *Romantic Writing and Pedestrian Travel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1997.
- JAUSS, Hans Robert, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája* = H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, t373–395.
- JUSZTIN Márta, „Utazgassunk hazánk földjén!” *A belföldi turizmus problémái a két világháború között Magyarországon*, Korall, 185 – 208.
- KALMÁR Éva, *Az elveszett kultúra nyomában*, Kritika, 2004/5, 11–12.
- KARANCSI Zoltán, *Gondolatok a tájlesztétikáról*. Web: http://www.jgytf.uszeged.hu/tanszek/foldrajz/sajat_karancsiz/kutatas/media/0002/gondolatok.pdf [Letöltés ideje: 2017. február 2.]
- KARÁTSON Endre, *Rövidzárlat Rovinjban* = K. E., *Átvitt értelemben*, Bp., Orpheusz Könyvkiadó, 1992, 111 – 128.
- KAZINCZY Ferenc, *Erdélyi levelek*, kiad. SZABÓ Ágnes, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.
- KERESZTESI József, VISY Beatrix, *Két bírálat egy könyvről (Térey János: Protokoll)*, Holmi, 2011/6, 778–789.
- KORTE, Barbara, *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*, ford. Catherine MATTHIAS, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2000.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káté a kínai költészet barátjainak* = *Kínai és japán költők*, ford. Uő. Web: <http://mek.oszk.hu/06600/06689/06689.htm#175> [Letöltés ideje: 2017. december 28.]
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Népek a vonaton* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, FAZEKAS Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 166 – 167.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bécs, a verkliváros* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, FAZEKAS Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 60–61.

- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Berlini jegyzetek* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. ILLYÉS Gyula, FAZEKAS Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 286 – 288.
- KOVÁCS Sándor Iván, *A régi magyar utazási irodalom az európai utazásemlekek tükrében = Szakácsmesterségnek és utazásnak könyvecskéi*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 93 – 200.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritzl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979.
- KRASZNAHORKAI László, *Csak a csillagos ég: Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*, Magyar Lettre International, 1998/99/Tél, 29–40.
- KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Bp., Magvető, 2004.
- KRASZNAHORKAI László, *Kamovadász* = K. L., *Seiobo járt odalent*, Bp., Magvető, 2008, 6–19.
- KRASZNAHORKAI László, *Csepp víz* = K. L., *Megy a világ*, Bp., Magvető, 2013, 178 – 204.
- KUEHN, Julia, SMETHURST, Paul, *Introduction = New Directions in Travel Writing Studies*, szerk. J. K., P. S., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Több és kevesebb is, mint szavak szavakról...” (Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása), *Élet és Irodalom*, 1992. június 5., 10.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása” – avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez?*, *Tiszatáj*, 2005/5, 64 – 81.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínházi játék: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Bp., Ráció, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Szomorú trópusok*, ford. ÖRVÖS Lajos, Bp., Európa, 1994.
- LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Bp., Ráció, 2015.
- MACCANNEL, Dean, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- MAGRIS, Claudio, *Duna*, Bp., Európa, 1992.
- MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Pantheon, 1934.
- MÁRAI Sándor, *Arról, mi az élet igazi élménye = Füveskönyv*, Bp., Helikon Kiadó, 2006, 10.
- MENYHÉRT Anna, *Női irodalmi hagyomány*, Bp., Napvilág Kiadó, 2013.
- MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben*, Pécs – Pozsony, Jelenkor Kiadó – Kalligram Könyvkiadó, 2001.
- MICHEL, Willy, *Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart* = Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER (Hrsg.): *Hermeneutik der Fremde*, München, Iudicium, 1990, 254–281.
- MOLNÁR Gábor Tamás, *Az elbeszélő mint olvasó: A „perszonifikált” öntükrözés alakzatai a Láthatatlan városokban*, *Literatura*, 1997/2, 178–197.

- MUSGROVE, Brian, *Travel and Unsettlement: Freud on Vacation = Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, szerk. Steve CLARK, London, New York, Zed Books, 1999, 31 – 44.
- NEMES NAGY Ágnes, *Magyarul és világon*, Bp., Helikon, 2014.
- NÉMETH Ákos, „Vigasztalásul útnak indulunk...”: A „vándorévek” nemzedéke és a két világháború közötti magyar útirajz-hagyomány, doktori értekezés, kézirat, 2015. Web:<http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14763/nemeth-akos-phd2005.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Letöltés ideje: 2017. február 6.]
- NÉMETH G. Béla, *A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: A Dunánál)* = N. G., *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 207 – 228.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches = Uő., Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1954, I.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente Ende 1876 — Sommer 1877*, 23 [196] = Digitale Kritische Gesamtausgabe. Web: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1876,23\[196\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1876,23[196]) [Letöltés ideje: 2017. február 10.]
- N. KOVÁCS Tímea, *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfák*, Lettre, 2003/Nyár. Web: http://epa.oszk.hu/00000/00012/00033/n_kovacs.htm [Letöltés ideje: 2017. február 3.]
- OSBORN, Peter D., *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, 2000, Manchester, Manchester University Press, 9.
- PEMBLE, John, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- PETŐFI Sándor, *Útirajzok: úti jegyzetek, úti levelek*, szerk. ERDŐS Magda, Bp., Magyar Helikon, 1962.
- POLCZ Alaine, *Karácsonyi utazás*, Pécs, Jelenkor, 2013.
- PFAU, Timothy, *Romantic Moods, Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005, 322.
- PFISTER, Manfred, *Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue*, LIT, 1996/2-3, 253 – 267.
- PRATT, MARY LOUISE, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* London, New York, Routledge, 1992.
- RADICS Viktória, *Decens cinizmus, sznob világ*, Revizor. Web: http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3250/terey-janos-protokoll/?label_id=204&first=0 [Letöltés ideje: 2016. 01. 25.]

- ROJEK, Chris, *Indexing, Dragging, and the Social Construction of Tourist Sights = Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, szerk. Chris ROJEK, John URRY, London, New York, Routledge, 1997, 52 –72.
- PUSZTAI Bertalan, *Aszketikus zarándokok és élvhajász turisták: Ellentétes, versengő és rokon értelmezések = „...szolgálatra ítéltél...” Bálint Sándor emlékkönyv*, szerk. BARNA Gábor, Szeged, Lazi, 2004, 112 – 119.
- SHULZ-FORBERG, Hagen, *London – Berlin: Authenticity, Modernity, and the Metropolis in Urban Travel Writing from 1851 to 1939.*, Brüsszel, P. I.E. Peter Lang, 2006.
- SELYEM Zsuzsa, *768 = 186: Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Jelenkor, 1999/4, 414 – 422.
- SEBESTYÉN Adrienne, *„Erdélybe utazni más”: A magyar turisztikai irodalom Erdély-képe = Erdély-(de)konstrukciók*, Bp.–Pécs, Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2005, szerk. FEISCHMIDT Margit, 51–68.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, ford. GÖNCZ Árpád, Pannon Lapok Társasága, Zalaegerszeg, 2010.
- SIMMEL, Georg, *A rom*, ford. TELLER Katalin, Árgus, 2009/1–2, 154 – 161.
- SIMMEL, Georg, *A nagyváros és a szellemi élet = G. S., Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1973, 543–560.
- SMETHURST, Peter, *Travel Writing and the Natural World, 1768–1840*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- SULLIVAN, Timothy M. O., *Augustan Literary Tours: Walking and Reading the City = The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, szerk. Ida OSTENBERG, Simon MALMBERG, Jonas BJØRNEBYE, London, New York, Bloomsbury, 2015, 111–122.
- SZABÓ Lőrinc, *Az én Genovám = Sz. L., Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 531 – 532, 531.
- SZABÓ Lőrinc, *Miniatűr Svájc = Sz. L., Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 31.
- SZABÓ Lőrinc, *Bárban = Sz. L., Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 200.
- SZÁNTÓ Gábor András, *A regény mint „új, s inkább újszövetségi műfaj”: Ottlik Géza: Iskola a határon*, ItK, 1998, 67–90.
- SZEGEDY MASZÁK Mihály, *Sok, de nem minden*, Jelenkor, 1992/3, 277–281.
- SZILÁGYI Zsófia, *Ferdinandy György*, Pozsony, Kalligram, 2003, 45.
- SZIRÁK Péter, *A példázat és tanúságtétel retorikája = Sz. P., Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 69 – 76.

- SZIRÁK Péter, *A prózafordulat előtörténete: a parabolától a „szövegszerűségig” (A Mészöly-hagyomány)* = Sz. P., *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 22–39.
- SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincsen: Krasznahorkai László prózájáról = Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. KERESZTURY Tibor, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 128 – 137.
- SZIRÁK Péter, *Irodalmi utazások: Megértésteljesítmények a két világháború közötti irodalmi útirajzokban*, *Irodalomtörténet*, 2012/1, 27–32.
- SZIRÁK Péter, *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Bp., Ráció, 2016.
- TARJÁN Tamás, *Bross (ezüst): Nemes Nagy Ágnes – Magyarul és világra*, *Revizor*, 2015. 09. 30. Web: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5217/nemes-nagy-agnes-magyarul-es-vilagul/> [Letöltés ideje: 2017. február 6.]
- TEAFORD, John C., *Az amerikai város válságának kora 1964-1979*, *Budapesti negyed*, 1994/4 – 1995/1, 207 – 231.
- THOMKA, Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995.
- THOMPSON, Carl, *Travel Writing*, London, New York, Routledge, 2011.
- THOMPSON, Carl, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- TIMOTHY, Dallen J., *Shopping Tourism, Retailing, and Leisure*, Channel View Publications, Clevedon, Buffalo, Toronto, 2005.
- TÜSKÉS Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély*, Új Forrás, 2003/10. Web: <http://www.jamk.hu/ujforras/031017.htm> [Letöltés ideje: 2017. november 26.]
- URRY, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, SAGE Publications, 2002.
- URRY, John, *A turistatekintet*, ford. BÓDI Jenő, TAKÁCS Gábor = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 23–40.
- VÁSÁRI Melinda: *Látencia, hangulat és atmoszféra*, *Prae*, 2013/2, 108 – 120.
- VOGEL, Hans Ulrich, *Marco Polo Was in China: New Evidence from Currencies, Salts and Revenues*, Leiden, Brill, 2012.
- WANG, Ning, *A turisztikai élmény autentikusságának újragondolása*, ford. SZEKENYI Nándor, = *Túl a turistatekinteten*, szerk. BÓDI Jenő, PUSZTAI Bertalan, Bp., Pécs, Szeged, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, SZTE Kommunikáció- és médiatudományi Tanszék, 2012, 90 – 107.
- WALDENFELS, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

- WALDENFELS, Bernhard, *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- WALDENFELS, Bernhard, *A normalizálás határai: tanulmányok az idegen fenomenológiájáról*, Bp., Gond–Cura Alapítvány, 2005.
- WAUGH, Evelyn, *Labels: A Mediterranean Journal*, London, Duckworth, 1874.
- WEISS János, *Küzdelem a rabsággal (Nemes Nagy Ágnes: Magyarul és világul)*, Jelenkor, 2014/11, 1243 – 1248.
- WELLBERY, David, *Stimmung = Historisches Wörterbuch Aesthetischer Grundbegriffe*, szerk. Karlheinz BARCK et. al., Stuttgart, Weimar, Metzler, 2003, V, 703–733.
- WEÖRES Sándor, *A mozdulatlan utazás = W. S., A teljesség felé*, Bp., Tericum, 2010,13.
- WESSELY Anna, *E csarnok hangja szent*, Lettre, 1995 / Tél. Web: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00003/wessely.htm> [Letöltés ideje: 2017. február 6.]
- WIERLACHER, Alois, *Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment: Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur = Hermeneutik der Fremde*, szerk. Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER, München, Iudicium, 1990, 51 – 79.
- YOUNGS, Tim, FORSDICK, Charles, szerk., *Travel Writing (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*, London, New York, Routledge, 2012.
- ZSADÁNYI Edit, *Az utazás-fabula motívuma Krasznahorkai Az urgai fogoly című regényében*, Alföld, 1997/7, 69 – 83.
- ZSADÁNYI EDIT, *A kultúra határa, a határok kultúrája = A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 776 – 790.

Absztrakt

A disszertációban azt vizsgálom, hogy miként viszi színre az utazás antropológiai állandónak tekinthető tapasztalatát néhány, a huszadik század második felében, illetve a 21. század elején keletkezett – Nemes Nagy Ágnes, Mészöly Miklós, Esterházy Péter, Krasznahorkai László és Térey János tollából származó – epikai mű. A cél annak feltárása, hogy az irodalmi útirajz műfaji hagyományait – melyek a huszadik század első évtizedeiben többek között Kosztolányi Dezső, Márai Sándor és Szabó Lőrinc írásművészetében játszottak fontos szerepet – miként értelmezik újra ezek a szövegek a későmodernség, illetve a posztmodern horizontjából. A komparatív távlatot érvényesítő értekezés elméleti háttérét egyrészt az anglofón travel writing studies eredményei, másrészt az idegenség hermeneutikai, illetve fenomenológiai megközelítésére törekvő német nyelvű kutatások, azon belül is elsősorban Bernhard Waldenfels munkássága képezik. A dolgozat elsőként arra mutat rá, hogy Nemes Nagy Ágnes útinaplóiban az az európai gondolkodási hagyomány él tovább, mely az utazást tanulási folyamatnak, a személyes Bildung részét képező feladatnak tekinti. A második fejezet Mészöly Miklós közép- és kelet-európai peremterületeken játszódó *Pontos történetek útközben* című művét veszi górcső alá; azt tárja fel, hogy a regény hogyan tér ki az útirajzhagyományt megidéző alcímek által felépített elvárások elől, lebontva az utazás romantikus eredetű eszményét. A harmadik fejezet Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című művére fókuszál, mely egyrészt egy számos világirodalmi párhuzammal rendelkező meta-utazásszöveggént olvasható, másrészt pedig a Duna által jelképezett Közép-Európa-diskurzus jellegzetes toposzainak és mintázatainak archívumaként szolgál. A negyedik fejezet a három kínai témájú Krasznahorkai László-szöveget – *Az urgai fogolyt*, a *Csak a csillagos éget* és a *Rombolás és bánat az Ég alattot* – járja körül. Érvelésem szerint Krasznahorkai utazási prózája úgy értelmezi újra a klasszikus modern művészetszemlélet azon alaptézisét, miszerint a teljesség az esztétikum szférájában újraalkotható, hogy annak megvalósulási lehetőségét az időtlenként ábrázolt kínai kultúrába helyezi át. Az utolsó fejezetben azt fejtem ki, hogy Térey János *Protokoll* című verses regénye miként reflektál utazás és turizmus egymásba szövődő praxisainak kulturális, mediális és gazdasági beágyazottságára. Továbbá arra is kitérek, hogy a főhős városi terekhez és természeti tájakhoz fűződő viszonyának megjelenítése hogyan interpretálható a hangulat (Hans Ulrich Gumbrecht) és az atmoszféra (Gernot Böhme) fogalmainak segítségével.

Abstract

The dissertation explores how travel – an experience that can be regarded an anthropological constant – is staged in late 20th century and 21th century literary works written by Ágnes Nagy Nemes, Miklós Mészöly, Péter Esterházy, László Krasznahorkai and János Térey. My aim is to investigate the ways in which these texts reinterpret the genre codes of the literary travelogue, which played an important role in the early 20th century writings of Dezső Kosztolányi, Sándor Márai and Lőrinc Szabó, from the horizon of late modernity and postmodernism. The dissertation is dominated by a comparative approach; its theoretical background is partly provided by the results of Anglophone travel writing studies, and partly by the hermeneutically and phenomenologically oriented German research on strangeness, especially the works of Bernhard Waldenfels. First, the dissertation points out that the travel diaries of Ágnes Nagy Nemes continue a certain European philosophical tradition which considers the journey to be a form of learning, a task performed as the part of the personal *Bildung*. The second chapter discusses Miklós Mészöly's *Pontos történetek útközben* [Exact Stories], which is set on the margins of Central- and Eastern-Europe; the study reveals that the novel evades the generic expectations created by the subtitles, deconstructing the romantic ideal of travel. The third chapter focuses on Péter Esterházy's *Hahn-Hahn grófnő pillantása* [The Glance of Countess Hahn-Hahn], which can be read as a meta-travel text with several links to world literature, and also as an archive gathering together the *topoi* and representational patterns of the discourse on Central Europe that is symbolized by the Danube in the novel. The fourth chapter examines three works by László Krasznahorkai, which are all set in China: *Az urgai fogoly* [The prisoner of Urga], *Csak a csillagos ég* [Only the Sky with the Stars] and *Rombolás és bánat az Ég alatt* [Destruction and Sorrow beneath the Heavens]. I argue that Krasznahorkai's travel writing reinterprets the classical modern principle according to which wholeness can be recreated within the aesthetic sphere, and it does so by staging the possibility of fulfilment in the Chinese culture, which is portrayed as timeless in all the three novels. The last chapter investigates the ways in which János Térey's *Protokoll* [Protocol] reflects on the cultural, medial and economic embeddedness of the intertwining practices of travel and tourism. Furthermore, I aim to analyse the protagonist's relation with urban spaces and natural landscapes by relying on Hans Ulrich Gumbrecht's notion of mood and Gernot Böhme's notion of atmosphere.