

33. A továbbiakhoz I. Grünbein, *Z wie Zitat*, in Uő, *Antike Dispositionen*, Frankfurt 2005, 61–63.

34. www.litera.hu/forum/ajto-ablak-nyitva-van-szovegkereso-tarsasjatek-ki-mit-lel-a-hc-ben. Az őszi további idézet a vitából erről a honlapról származik.

35. Egy példát ehhez I. Neubauer, 452–455.

36. Vö. Valuska L., *Nem vagyok mutogatós író. Interjú Esterházy Péterrel*. (<http://index.hu/kultur/klassz/ep0413/>); Greff A., „Minél idegenebb területekre menni” – Esterházy Péter író, in: Magyar Narancs 2008/17.

37. Vö. 30. jegyz.

BALAJTHY ÁGNES

„Egy a folyó, akárhány ága-boga van is”

AZ UTAZÁSI IRODALOM ÚJRAÉRTETT TRADÍCIÓI ESTERHÁZY PÉTER
HAHN-HAHN GRÓFNŐ PILLANTÁSA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Az, aki hosszú gyakorlás után az utazás ezen művészetében százszemű Argosszá válik, azt mindenhová elkíséri saját *Iőja* – úgy értem, *egőja* – Egyiptomba és Görögországba, Bizáncba és Rómába, Franciaországba és Németországba, a vándorló és letelepedés népekhez, a reneszánsz és a reformáció idejébe, a hazába és az idegenbe, a tengerhez, az erdőbe, a növényekhez és a hegyekbe, hogy az utazás kalandjában újra felfedezze a leendő és átalakult *egőt*.”

(Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*)¹

I. AZ UTAZÁSI IRODALOMRÓL

Esterházy Péter az 1991-ben kiadott *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényével egy olyan kulturális tradíció továbbvivőjeként jelenik meg, mely mintha az irodalom történetének kikutathatatlan kezdeteinél is ott lett volna. Univerzális természete ellenére azonban egy történelmi koronként eltérő változatokban létező kulturális praxisról van szó, melynek alakulásával párhuzamosan új és új mintákat követve szerveződött irodalmi reprezentációja is. A fent idézett, a 19. század végéről származó Nietzsche-mondatok már egy végletekig kimunkált és összetett utazás-fogalmat rajzolnak ki, melyben kulminálnak a korábbi felvetések: a „felfedezőút” során nemcsak a tájakkal, de a rajtuk keresztül feltáruuló múlttal való találkozás közegében zajlik le önmagunk mindig változásó újraértése.

Az utazás praxisának átalakulásával, mind szervezettebbé, intézményesen kódolttá válásával – különösen a Nietzsche-idézet lejegyzésekor valamilyen formában már létező tömegturizmus elterjedésével – párhuzamosan az útleírás is változásokon esett át. Az a határvonal, mely mindig is meghúzódott az utazás-tematikát valamilyen összetettebb jelentésképzésbe bevonó szövegek, és az inkább pragmatikus céllal készült írások között, mind markánsabbá, habár továbbra sem pontosan kijelölhetővé váltak. Hiszen az utazási irodalom mibenlétének körülírása meg-

lehetősen problematikus: az idevágó definíciók leginkább a műfaj(csoport) hibrid jellegére mutatnak rá, Mary Baine Campbell például egy „más műfajokból megképződő műfajt” emleget.² Mindamellett az sem elhanyagolható irodalomtörténeti szempont, hogy szoros kapcsolat állt fenn az utazási irodalom és a modern regény kialakulása között.³

A különböző meghatározások között rendet teremteni kívánó Jan Borm a túlnyomóan nem fikciós természetű „travelouge” (útikönyv) műfaji és „travel writing”, mint szélesebb, fikciós és nem non-fiktív műveket egyaránt magába foglaló tematikus kategória közti különbségtételt tartja ésszerűnek, bár a fikciós és „valós” elemek szétválasztásának nehézségeire maga is rámutat.⁴ Más eredményre jutunk, ha a medialitás-történet kontextusába helyezzük a jelenséget, azaz arra kérdezzük rá, hogy a különböző szövegek milyen stratégiákkal reagáltak arra a fordulatra, melyet az optikai médiumok térnyerése jelentett az utazás-tapasztalatok közvetítésében. A travelouge-ban az írott nyelv mellett megnő a vizualitás szerepe: a szöveg és a fotók, illetve térképek együttese egy olyan multimediális terméket hoz létre, mely a turista-tekintet által megpillantott terek azonnali beazonosíthatóságát biztosítja, egyfajta könnyedén fogyasztható, a szubjektumot csak felszínesen érintő idegenség-élmény feltételeit létrehozva. Willy Michel fejt ki, hogy az irodalmi útirajz ezzel szemben az önnön médiumában rejlő lehetőségeket kiaknázva immár nem a felfedezett tájakról és kultúrákról szolgál információkkal, hanem funkcióváltásának következményeként az idegenség érzékelésének működésére kérdez rá.⁵ Ahogy Szirák Péter írja: „Az irodalmi útirajz nem olyan hasznosságú, mint egy bédekker, mert éppen a percepció és az értelemadás nehézségeit, a saját és az idegen dinamikus viszonyát fürkészi.”⁶

Ez a viszony válik kulcsfontosságúvá Esterházy regényében is, melynek alakítottasága erőteljesen felhív a világirodalmi kontextusban való értelmezésére, bekapcsolva a művet abba a huszadik század vége felé jelentkező, Claudio Magris, Italo Calvino vagy éppen Christoph Ransmayr nevével fémjelezett prózaáramlatba, melyet az utazás-tematika iránti újra megélnékvült érdeklődés jellemez. Miközben a szöveg tehát kijelöl magának egy pozíciót a „regionális posztmodernségen”⁷ belül, értékelhető annak a hagyománynak a feltámasztásaként is, mely korábban évtizedekre megszakadt a magyar irodalomban. A huszadik század első felének elsősorban Kosztolányi és Márai nevéhez köthető, az utazás-tapasztalatot igen gazdagon és változatosan megjelenítő szövegeit követő hosszú szünet után a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* olyan könyvként született meg, mely immár egy másik értelmezői horizont felől, de a Kosztolányiéhoz hasonló igénnyel kérdez rá az utazás értelmére.

II. UTAZÁS ÉS ÖNREFLEXÍÓ

„Duna-regény” – akárcsak a *Termelési-regény* (a „futball-regény”) vagy a *Harmonia Caelestis* (az „apa-regény”) címéhez, így a *Hahn-Hahn...*-éhoz is könnyedén hozzátapadt egy jól csengő, talán túlságosan gyakran használt szószerkezet. A földrajzi név és a műfajelnevezés összekapcsolása azonban beleillik a könyv teremtette kontextusba: arról árulkodik, hogy a Duna a regényben szövegek

helyeként tárul fel. Az anekdotafüzérekből, elbeszélés-töredékekből, fiktív levelekből úgy bomlik ki két (vagy inkább számtalan) Duna-kaland története, hogy az útleírás szövegek, beszédmódok, történelmi korok közti barangolássá válik.

Az efféle, „szövegek közti barangolásról” beszámoló mondatok is arról tanúskodnak, nehéz szabadulni az utazás és szövegformálás folyamatát egymásra vonatkoztató, az utazás képzetköréhez tartozó kifejezéseket a metafiktív alakzatok játéktérébe bevonó regénynyelv hatása alól. Írás/olvasás és utazás metaforikus azonosíthatósága az európai (nyomtatott könyvön nyugvó) kultúrában minden bizonnyal a lineráris, előrehaladó mozgás képzetén alapszik, melyhez hozzájárul az is, hogy mindkét tevékenység esetében kitüntetett szereppel bír a vizuális érzékelés. Az analógiára irányuló reflexió régtől fogva visszairódtott magukba az irodalmi művekbe is: az Esterházy regénye előtt egy jó évtizeddel megjelenő Calvino-regény, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* különösen emlékezetes módon aknáztá ki az olvasás/utazás analógiában rejlő poétikai potenciált. Azt, hogy a közép-kelet-európai térség kultúráját meghatározó Duna-toposz bevonásával különösen gazdag és kiterjedt hagyományrendszer mozgósítására vállalkozik, a szöveg maga is bejelenti: „Ekkor megértettem, hogy én mindent meg fogok ettől a folyótól kapni, hegy- s vízrajzot, történelmet, néprajzot, idegenforgalmat, anekdotákkal, reményekkel, halottakkal együtt, lesz minden, múlt, jelen, jövő, árvíz és aszály, lesz buzgár és halászlé, és lesznek emberek” (28.). A fogalmak jelentésük szerint csak lazán kapcsolódnak, sokkal inkább a nyelvben munkáló diszkurzív erő rendezi őket egymás mellé – a Csokonai-, Kölcsey- és József Attila-áthallásokat hordozó megnyilatkozás a Dunát valóban mint „fikciót, költészetet” (19.) lépteti fel, ahogy arra a szöveg több ponton ígéretet tesz.

Az utazási irodalom befogadásának azonban hagyományosan előfeltevése az, hogy a könyvben bemutatott országok, városok, épületek a szöveg világán kívül is léteznek, az olvasó akár maga is megcsodálhatta már őket. Ehhez a meglátáshoz ragaszkodik Charles Grivel, mikor egyébként rendkívül izgalmas, *Reise-Schreiben* című rendhagyó tanulmányában/esszéjében az útirajzok tisztán referenciális természetű mellett foglal állást.⁸ Borm definíciós kísérletei során is láthattuk, hogy a valós földrajzi helyszíneket a fikció világába bevonó szövegműködés dilemmák elé állítja az olvasást: az igazságvonatkozás problémája tehát végigkíséri a műfaj(csoport) történetét. Ez a konvenció fontos rétegét képezi a *Hahn-Hahn...* olvasásának: az Esterházy-szöveg önreflexiók alakzatai folyamatosan azt a sajátos feszültséget közvetítik, mely az útirajz kétségtelenül meglévő referenciális eleme és irodalmisága között termelődik.

Donaueschingennél a narrátor például előbb idéz a feljegyzéseiből – „Ezt írtam a füzetembe ott a két folyócska egybetorkollásánál, ahonnet kezdve Dunának neveztetik a *dolog*” (27.), majd beszámol az emlegetett helyet megtett sétájáról. „Lefutottam a rövid, meredek parton, és kísértálm az Y tövéig” (27.). Az „írás” gesztusát hangsúlyozó kontextusban úgy lepleződik le a betű és a természeti képződmény hasonlóságán alapuló katarézisz, hogy a látványleírás nem csupán egy, az olvasásban imaginált tájra vonatkoztatható, de önnön vizuális 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

József Attila-allúziók összjátékaként mutatja fel az útirajzok egyik jellegzetes szituációjának színre vitelét: „Üldögéltem. A keveredő vizet fürkészttem, próbáltam lebontani, kis túlzással a vízmolekulákat meglátni, ez a Brigé, ez még bizonyosan a Brigaché, ott! ott az már a Duna!” (28.) A scenika természetesen *A Dunánál*-t idézi, a „vízmolekula” kifejezés utótagja *A téli éjszakák*: a narrátor egy optikai műszerek technikáját imitáló tekintetet 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.).

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 ilyen erősen antropomorfizáló, elsősorban az egyes szám első személyű grammatikai formákra támaszkodó olvasást azonban 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 Donauschenginre vetette” (33.), hanem a Roberto meséjéből ismerős sor: „ez nem mese, berzenkedtem, hiszen ez rólunk szól, mert egy utazóról szól, »aki álmos tekintetét ismét Donauschenginre 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” kapcsolataként⁹ melyet egyik oldalról a meghatározott ízlést tükröző elvárások („valószerűsítse a valóságot” 99.), 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 működése, „a *van* teremtett” (33.). Az önidézet egyúttal tovább is alakítja a narratív viszonyokat, hiszen a Robertóról mesélő Utazót Roberto meséjének szereplőjeként lépteti fel, ezzel a végtelen tükröződés alakzatát beleírva a történetmondásba.

A Hahn-Hahn... egyik szembetűnő törekvése a metafizikus eredet-fogalom átértelmezése, ironikus-relativizáló kontextusba állítása: szintén Fodor Péter tér ki arra, hogy a forrás szó kettős, „természeti és filológusi” jelentésével való játék hogyan vonódik be ebbe a folyamatba.¹⁰ A Duna forrásának regény elején Roberto elmeséli, hogy „beszélt *aval* 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.). Az eredet mint az egyetlen, önazonos elbeszélői szubjektum képzelete is felszámolódik: a folyónak forrás helyett körforgást tulajdonító szövegrészlet a mű narratív szerveződésének kicsinyítő tükrékként is értelmezhető.

Ahogy azt a Duna forrásának kifürkészési kísérlete is mutatja, a keresés mozzanata kitüntetett szereppel bír a regényben, s ennek megvannak a maga műfaji/utazástörténeti előzményei is – a kora újkori útleírások felfedezői még meghódítatlan területek és kincsek reményében vágtak neki a messzeségnek, később a Bildungsromannal összeérő utazási regény tétje már valamilyen (ön)ismeretre való eljutás lesz, ezt a tendenciát a *Hahn-Hahn...* nyelvébe bevont különböző stílus- és műfaji regiszterek azonban meglehetősen ironikusan értelmezik át. A történetmondást például – különösen a rejtélyes Robertoval megtett kalandok esetében – átszövik a detektív- és kémtörténetekből kölcsönzött fordulatok („nem is sugallom, [...] hogy ők a Rosenberg-házaspár lennének menekülőben a CIA-kopók előtt” (47.)), melyek azonban nem jutnak a megnyugtató lezáráshoz. A „nyomozást” (17.) filológusi tevékenységként is színre viszi a regény. Míg a mű elején a retrospektív történetmesélés dominál, a harmadik fejezetet a többes szám második személyű formákkal is jelzett tudományos objektivitás szólama uralja, melyben az aprólékosságra törekvő, fontoskodó manír a filológia jellegzetes beszédmódjának paródiájaként érvényesül, de hát „valaminek lenni – mégicsak paródia” (16.), reflektál erre maga a textus is. Az olvasás azonban így összegyűjtött adathalmazban sem bukkanhat rá valamilyen szilárd, végső megoldásra – legyen szó közép-kelet-európai sorskérdésekről, vagy a németiség (franciaság, stb.) mibenlétéről. A szöveg a nemzeti identitást is az egymást értelmező perspektívák termékeként, viszonylatokban létező jelenségként mutatja fel. „De hát kinek is volna nagyobb szüksége Párizsra egy németnél? Hisz Párizs, a francia, a nem-német akkor és csakis akkor bír jelentéssel és jelentőséggel, ha a német is avval bír!” (16.).

A „nyomkövetés” képzelet mindezen túl a szövegköztség 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 az elbeszélés mozgósítja a természettudományos világmagyarázatok eszköztárát is, számokat, mértékegységeket, műveleteket sorakoztat fel, sőt, maga a kísérlet is előkerül, mint a megismerés metódusa: „bedobtam a falevelet, a lehető legmesszebb (fősodor!) mértem az időt, 10 másodperc, az akkor 1 perc alatt mondjuk húsz méter” (28.). Götz Großklaus számol be arról, hogy a természeti terekhez kötődő idegenségtapasztalat feldolgozásának egyik, a tizennyolcadik században elterjedté vált stratégiája a vad természet mértani-matematikai kategóriákhoz igazodó leírása, ezzel megszelídítése. A természeti terek feltérképezése átvezeti azok „konkrét, érzéki valóságát a mennyiségviszonyok absztrakt világába”.¹¹ Esterházy szövege gyakran idézi fel az idegenséghez

való viszonyulásnak ezt a 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 – „a 168 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 igazságértére 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 anyagiség jelenléte: az 1838-as vízszintet „maszatatos vérvnyom” jelzi a kirakatüvegen (175.), a fedélzetmester Hegedűs Hubert merőléc nélkül csak annyit tud a víz-állásról, hogy „nincs lé!” (95.).

A keresés motívuma végül felidézi annak az útnak a toposzát is, mely nem külső, kézzelfogható végcél, hanem a lélek belső tájai felé vezet. Márai írásaiban például gyakran visszatér ez az allegorikus értelmezés – ahogy a *Füveskönyvben* írja, „önmagunk megismerése a legnagyobb utazás”.¹² Mintha ennek a szövegrészletnek a parafrázisaként tűnne fel egy mondat a regényben, melyben folytatásában aztán épp a külső világgal szembehelyezett, magasabb szintű valóságként felfogott szubjektum képzelete destabilizálódik. Esterháznál az utazó-én létmódja az átmenetiségben, a köztességben, a folyamatos (meg)történésben 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 bókászni a valaki és a senki között” (38.). A regény önreflexív rétege saját létrehozásának összetevőjeként is olyan olvasást tételez, mely „bókászászként”, valamilyen külső instancia által biztosított útvonal és végcél nélküli keresésként írható le.

III. AZ ELLENTÉTEK REGÉNYE

A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* olvasható a kultúránkat meghatározó dichotomikus szemléletmód kimozdítására tett kísérletként is. A *Dunánál*, a regény egyik legfontosabb pretextusa maga is az „ellentmondó és összetartozó kettőségek” (Németh G. Béla)¹³ költeménye és a „víz archetípusának” József Attila versét behálózó képzetei a *Hahn-Hahn*...-ból sem hiányoznak. Az elbeszélő hang azonban minduntalan problémaként tételezi mind a folyóról való beszéd kulturális és irodalmi áthallásokkal való túltelítettségét, mind a Duna-mítosz totalizáló jellegét. A kiszámítható sematikát követő metaforák („Kultúrfolyó. Szerelemfolyó. A népeket összekötő béklyó. Szerelembilincs” 67.) végtelen variálhatósága, a „Dunát övező pátosz” (67.), a jelentések túlcsonduló áradata a név teljes kiüresedésébe – avagy pusztá materialitásának újrafelfedezésébe – torkollik, ahogy azt a Gertrude Steint parafrázáló tautologikus (ál)definíció sugallja: „A Duna az a Duna az a Duna” (186.). Hogy a „hagyományozott mitológémák »lebontása«” (Kulcsár Szabó),¹⁴ a Duna-mítoszt (is) kitermelő diskurzusok oppozícióinak elbizonytalanítása mennyi-

ben értékelhető értékhierarchiájukat is teljesen viszonylagosként tételező, egyértelműen posztmodern gesztusként, arra később még visszatérünk.

A könyv reflexiós mezejének mindenesetre visszatérő ellentétpárja a káosz és a rend párosa: „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 jelentéssel, sőt jelentőséggel bíró kommunikációs egységként való felértékeléseként is, a „fecseg a felszin, 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 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, „*lalz 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, eggyé válás és sokasodás bonyolult mozgásából azonban itt az eggyé oldódás végső mozzanata hiányzik, mely a szubjektumfelfogás különbségéből fakad: hiszen „*[m]inden azon múlik, hogy mit kezdünk az énnel*” (36.). Az ellentétpáros által konnotált értékviszonyok is módosulnak; a káosz hiánya veszteségként, az öregedő, „másként ébredő” Utazó világtapasztalatának kiüresedéseként értelmezhető. „Üldögélve a Burggartenben, nem kétséges, hogy a világ nem kaotikus, nem töredékes, éppen hogy rendezett, kicsinyke, átlátható” (118.).

III. 1. A természetleírás új szerepben

A mű egy olyan szembenállásra is ráirányítja figyelmünket, mely összefügg az útleírás műfajának problematikájával – azaz, hogyan fér össze a természet az irodalmisággal? „*[M]ár megint a természet idegesítő szépsége*” (220.) – sóhajt fel a narrátor az erdélyi hegyek között. Azt elképzelve, hogy mit tett volna, ha nem téved el, és lyukad ki Messkirchben, szintén feszült lelkiállapotát emeli ki: „*fogcsikorgatva abszolváltam volna az úgynevezett szépségeket [...] a táj giccset súroló tágasságát*” (56.). Großklaus az idegenségtapasztalat paradigmátikus eseteként tartja számon a természettel való szembesülést, melynek az információelmélet „fehér zaj” teóriájával szemben egy árnyaltabb, hermeneutikai megközelítést nyújtja, a határátlépés, a jelentés nélküliség és a jelentésség közti átmenetet leírására fókuszálva. Ahogy egy 1770-es években keletkezett útirajz kapcsán megállapítja, az idegség és a félelem jellegzetes velejárója annak a helyzetnek, melyben a szubjektum

kiszolgáltatottnak érzi magát a rátörő idegenséggel szemben.¹⁵ Annak az ingerült-ségnek a színrevitele, melyet a megemészthetetlen idegenség vált ki az Utazóból, viszont egyúttal meglehetősen parodisztikus megvilágításba kerül: az „abszolvál-tam” szó a bizonyos látnivalók megtekintését szent kötelességnek tekintő turista-attitűdre utal, az „ügynevezett 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 „drabá-lis operadíszletről” esik szó (83.), a metaforában az – egyébként a táj ikonikus jele-ként 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 felsorolásá-val is: „szikla, vár, fahíd, ősfá” (53.). Míg a jellegzetes látványelemek kitüntetettsé-ge eredetileg azzal a törekvéssel függött össze, mely az idegenség-tapasztatnak 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. Azt a kellemesen borzongató élményt, mely-ben az esztétizáló tekintet részesítette hegycsúcsokról vagy folyópartról körbete-kintő gazdáját, a *Hahn-Hahn...* szövegében az ismétlődés és a kiszámíthatóság köz-bjötté korrodálja – mindezt az is tükrözi, hogy a táj referenciálisnak tűnő ábrá-zolása gyakran intertextusok összjátékának bizonyul. A tordai hasadékbba érve pél-dául az Utazó azonnal egy tizenkilencedik századi „utazási rajzból” idéz, mely már maga is reflexszerűen utal a nyelv teljesítőképességének határaitra („erőtlen a szó e pont leírására” 220.), s melynek leíró stratégiáját az épített emberi környezet ele-meivel párhuzamot teremtő hasonlatok határozzák meg: „Egyszerre mintha Egyip-tom 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 jelen-tése között oszcillál az olvasás: „vékony jégen járunk, s alattunk dühösen morog a sértett folyó” (14.).

A megelőzőség 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 primití-ven antropomorfizálok.” (54.) – jegyzi meg a narrátor annak kapcsán, hogy mi-ként is kezeli ezt a természethez fűződő „közvetlen, sőt durva viszonyt” (53.). El-beszélői tevékenysége során nemcsak a hétköznapi beszédben működő, a földraj-zit 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 leg-szebb példája az a részlet, melyben az önmagát simogató, ám Robertóról fantáziá-ló Dalma érintése nyomán a Duna vidéke mintegy ráíródik az imaginárius férfitest-re. „Rusze (Ruszcsuk), sajátos örvényei vannak a testnek, és ez utak kacskaringó-

sak, Szilisztránál, a 375,1 folyamkilométerkőnél intünk búcsút Bulgáriának; a herék, a far két dombja, a sötét, a Cernavodai híd, igaz, hogy lelkecskémnek szólítasz” (239.). Esterházy könyve úgy szembesíti olvasóját a természet mindig jelenlévő idegenségével, sőt, a szövegen kívüli, érzéki látvány teljes megragadására törekvő leírás kudarcával, hogy mindeközben a természetről való beszéd alapvető figurativitásában rejlő poétikai potenciált használja ki rendkívül invenciózusan.

III. 2. A látvány szétíródása

A természetleírás problémája már jelzi, hogy a vizuális kód szövegszervező funkciója kiemelkedő jelentőséggel bír az utazási epikában. Így a saját műfajiságára való önreflexiónak is tekinthető az, hogy a *Hahn-Hahn...* egy másik, kultúránkban kiterjedt hagyománnyal bíró oppozícióval szintén számot vet: vakság és látás ellentétével.

Az utazás az idők során ugyanis egy olyan tapasztalatként intézményesült, melyben az érzékelési mechanizmusok között kitüntetett szerepe van a vizuális percepciónak – Judith Adler tanulmányában mutatja be, miként helyeződött át a tizenhetedik és a tizenkilencedik század között a hangsúly az utazó hallásáról és ízleléséről annak látására, szabályozva és megszervezve tekintetének mozgását¹⁶ Innentől kezdve az útleírások hitelessége egy újfajta autenticitás-értelem jegyében immár nem az idézett klasszikus szövegek (Plinius, Tacitus) tekintélyén alapú: ha nem a leírt jelenségek „saját szemmel” látott voltán. Ezzel együtt bekövetkezett az utazás-diskurzusban a technomédiumok fokozatos térhódítása, hiszen, ahogy azt Osborne vázolja fel kitűnő könyvében, az utazás népszerűsödése és a különböző mediális feltételekhez kötött vizuális ábrázolási stratégiák elterjedése összefonódott a modernség történetében.¹⁷ A tekintet azóta is központi jelentőséggel bír az utazás kultúrájában, percepciós működésének megítélésében azonban már nem annyira a „valósághoz” 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. Nemcsak a látvány leírásának említett jellegzetességei módosítják a látás képességének, mint a világmegismerés eszközének képzetét, de megbomlik a látás/vakság – tudás/nem-tudás reláció 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 regény szövegterén belül a grófnő neve először egy fiktív Heine-levélnél bukkan fel: „Lassacsán olyan leszek, mint egy nőíró. Ismeri?! Egyik szemük a papírra függesztve, a másik mindig egy férfiúra. Kivétel Hahn-Hahn grófnő, aki fél szemű” (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, íródniuk sorai? Vagy a papírra, a grófnő a dialógus közvetett formáját választ-

ja a pillantások találkozásának közvetlenséggel kecsegtető lehetőségét elutasítva? 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)” (56.). 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 képze: csak helyük maradt meg, melynek kitöltése épp a Hahn-Hahn-féle olvasás feladata: a grófnő mintha önmagát pillantaná meg, a regény öntükröző működésének példázataként.

III. 3. Utazás és turizmus

Van egy olyan ellentétpár, amelybe minduntalan beleütközünk, ha utazásról esik szó: ahogy azt Culler fedí fel tanulmányában, a turista és az utazó közti különbségtétel mindenütt jelen van.¹⁸ Autenticitás és inautenticitás, aktivitás és passzivitás, a felfedezés individuális teljesítménye és a tömeges „városnézés” – a felsorolást a végtelenségig lehetne folytatni, a két tevékenységi forma közti értékkülönbség nyilvánvaló. Culler azonban emellett érvel, hogy ezt a különbségtételt maga a turizmus diskurzusa termelte ki. Az amerikai szerző azt mutatja be, hogy a világ minden táját ellepő turisták mint a „szemiotika ügynökei” hogyan olvassák jelek rendszereként a legkülönbébb látnivalókat, és hogy ebben a folyamatban miként lepleződik le az autentikus, mint a tiszta, érintetlen eredet képze is jelek viszonyaként.¹⁹ A szembenállás Esterházy regényében is gyakran felbukkan, utazónk szórólapja a Culler által kárhoztatott 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 tengerparton, így szól dölyfösen: »Jövőre is idejövünk.«” (36.). Miközben a hirdetés magán viseli néhány bevett oppozíció nyomát is, 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 belőlük, hogy milyen *saját* utazás-fogalmat ajánl fel a szöveg.

Az Utazó hirdetésében a szubjektumot kimozdítani nem képes turistautak unalmával szemben kínálja fel az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság varázsával csábító utazást. A szórólap beszélője kategorikusan elutasítja azt a szerepmodellt, melylyel csak a „helyváltoztatás” jár együtt: az idézet tárgyias igei szerkezete olyan tevékenységet implikál, melynek elvégzője irányítja az eseményeket, ám nem kerül identitásformáló hatásuk alá. Ez az elválasztottságon alapuló reláció felbomlik a *Hahn-Hahn...*-ban – itt az utazás mint megértés, az én határait felnyitó, lezáratlan történésként tételeződik. Az Utazó hirdetése kulcsfontosságúként tünteti fel az időhöz fűződő viszonyt: a turista balgasága abban áll, hogy felszínes elvárásaihoz hí-

ven azonnal saját jelenének jövőbeli megismételhetőségére fókuszál, paradox módon múlttá avatva azt ezzel.

Az a múlt, azonban, mely az Utazót tartja bűvöletében, igencsak más természetű. A *Menschliches, Allzumenschliches*-ből idézett Nietzsche-mondatok is arról tanúskodnak, hogy kultúránkban a különböző terek bejárása szorosan összefügg a történelem megismerésével. „Időjáték-térjáték” – hirdeti a reklámszöveg, így utalva ezzel az utazás során bekövetkező idegenség-tapasztalat nem csupán földrajzi-kulturális, de történeti jellegére is. Hogy ez a szemléletmód határozza meg a *Hahn-Hahn...*-ban kirajzolt utazás-felfogást, az abban is tükröződik, hogy a Duna vonalát követő út fikciója rendkívül bonyolult kronotopikus alakzatokban épül ki. A Roberto-kaland 1963-ra datálódik, a felnőtt-én a rendszerváltás környékén kutatja fel a nagybátyjával való bolyongás helyszíneit, az elbeszélés szétszálazódó szerkezetében ezen túl is a legkülönfélébb időrétegek vetítődnek egymásra. Az '56-os forradalom, a kiegyezés, a zsidóüldözés, vagy épp a Rákóczi-szabadságharc pillanatait bármiféle rendszerszerűség nélkül, kiszámíthatatlan sorrendiségben felelevenítő történetmondás a történelmet heterogén, egyneműsíthetetlen – ha úgy tetszik, „kaotikus” – jelenségként viszi színre. A *Hahn-Hahn...* által felkínált időutazás dinamikusságát az biztosítja, hogy a múlt dolgai nem bírnak valamilyen rögzített önazonossággal, létezésük elválaszthatatlan értelmezőjük távlatától.

A turista és utazó közti különbségtétel azonban mindebben nem merül ki. Ahogy azt John Urry szögezi le, a turizmus elsősorban kikapcsolódás, olyan szabadidős tevékenység, mely előfeltételezi ellentétét, azaz a megszervezett munka világát.²⁰ 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 létrejötté szándékoltan parodisztikus jellegű, a „szolgáltatóirodalom”, azaz a „Duna-jelképhez tartozó szerepkonvenció”²¹ elutasítását jelzi. A turista „fittségéről”, a szervezett üdülés által garantált komfortérzettel való lemondás 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 nevezhetők 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 különbségtétel érvényét veszti. A Megbízó kétségbeesett utasításait még az a meggyőződés vezérli, mely szerint az autentikus tapasztalat közvetlenül 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!!!” (47.). A regényszöveg azonban felülírja ezeket az elvárásokat. A Duna forrásánál, a mitológikus eredetpontnál a kavicsokat tapodva így méltazik el az Utazó: „Te ez meg az vagy, és én erre a kavicsra építem satóbbi. 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 kősziklájákként, 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: a sem 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 eseményének. Ezúttal nincs olyan külső instancia, mely tartalommal töltené meg a neveket: csak a határozatlan névmások („ez meg az”) sugallta eldönthetetlenség.

Korunk utazási szokásaihoz kapcsolódóan Maxine Feifer a „post-touristról” beszél, aki tudatában van önnön „turistaságának”, s az autentikus élmény megszerzésének meddő igyekezete helyett a jelölők játékába való bevonódásként tekint útjára.²² 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 az utazás mítosza is leéplül – hangsúlyossá válik az idegen környezetben való tájékozódás külső, technikai apparátustól való függése, s az, hogy az utazó megismerő tevékenysége elválaszthatatlan az azt lehetővé tevő kódrendszerrel. A szöveg mégis fenntartja valamilyen „valóság” megtapasztalásának esélyét: „A térképre pillantva izgalom fogott el. Ez az izgalom maradt aztán az egyetlen valóságos esemény Budapesttől 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.

IV. A LÁTHATATLAN VÁROSOK

A *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* utazója barangolásai során folyamatosan az idegen megértésének hermeneutikai feladathelyzetében találja magát, a német, illetve osztrák területek idegenségével való találkozás azonban igencsak különbözik attól a tapasztalattól, melyben mondjuk Lévi-Strauss részesülhetett a „szomorú trópusokon”. A Duna nyugati vidéke egy igen gazdagon kimunkált horizont felől tárulnak fel a szövegben. Az idelátogató utazó érzékelését a rá hagyományozódott szövegek, klisék, nemzetkarakterológiák sokasága határozza meg – „Ach, Bécs... valcer... kávéház... [...] Bécsbe a magyarok valamelyest kevélyen érkeznek”

(103.) – az idegenséggel folytatott dialógus a kulturálisan berögzült előfeltevések dinamikus formálódásaként, átíródásaként zajlik le. A közös történelmi múlt, az abból kihálózó sztereotípiarendszer egy olyasfajta – Jauss fogalmával élve – „másodlagos ismerősséget”²³ biztosít a szomszédos országnak, mely mögé hatolva éppen a lényegi ráismerés válik nyomasztóvá: „az otthonosság unheimlich érzése ez, arra kell gondolnom, hogy ez az ország, meg az én országom régebben egy ország voltak” (104.).

Az a paradox viszonyulás, melyet az „otthonosság unheimlich érzése” szókapcsolat hoz létre, Bécs és Budapest összevetésében is megjelenik: „Extravagáns ismerete egy ismeretlen városnak: ez volt egyre kellemesebb. Ehhez képest Budapest: a nem ismerete az utolsó zugig ismert helynek: ez egyre kellemetlenebb” (129.). A szöveg tehát olyan megértésfolyamatokat is színre visz, melyekben a sajátnak hitt idegenségére derül fény. „Istenem, de jó, hogy beszélek magyarul és ismerem a várost, mint a tenyeremet” (206.) – lélegzik fel valahol az elbeszélő, s aztán előad egy kis anekdotát, mely épp az „ismerem, mint a tenyeremet”-féle biztonságérzet törékeny voltára mutat rá: a „bécsi vonat” szintagma kétféle értelmezésének köszönhetően a Bécsből Bukarestbe tartó vonatra ültette fel sógornőjét a Bécsbe tartó helyett. A történet mise en abyme-ként azt a regény egészére érvényes belátást hordozza, hogy ahogy a szülőváros pályaudvarán, úgy az anyanyelvben is el lehet tévedni.

A mű Budapestnek szentelt fejezete, *A láthatatlan városok* azért válik a regény egyik legerősebb részletévé, mert képes felmutatni az otthon birtokolhatatlanságát: az Utazó szülővárosának 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”²⁴ (48.). Míg Marco 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 is vagy, 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”²⁵ kapcsolják („A városok és a szemek”, „A városok és a név”, „A városok és a vágy”), a címek és a szövegtöredékek közti összefüggés mértéke azonban igencsak változó, az illuzórikus rendezettség tehát nem nyújt egy olyan értelmezési keretet a befogadás számára, mely az elbeszélés tárgyának – a városnak – az áttekinthetőségét garantálná.

Esterházy szövegébe nemcsak ezen a szinten épülnek be a Calvino-mű olvasásból nyert tapasztalatok, hanem a hipotipózis figurájának használata is hasonló mintázatokat követ. Mélyreható tanulmányában Molnár Gábor Tamás mutatja be, hogy a *Le città invisibili*-ben a „tulajdonnév paradigmájának érvénytelenítésével” miként számolódik fel a „monolit világszerűség”,²⁶ melyet a leírás alakzata eredetileg biztosított. A Budapest nevével jelzett tér önazonossága szintén szakadások és cserék eredményeként lepleződik le, „Budapest nincs, ellopták, eltűnt [...] Most az utcácskák helyén utcácskák vannak, a lendületes félkaréj körút helyén a körút” (179.), sőt, a jelek és jelöltek hálózata is átrendezhetőnek bizonyul: „ekkor Budapest volt Szolnok, Szolnok volt Lovasberény, Lovasberény volt a Szeged [...] Aki például a Jenyiszejt Jenyiszennek értette, az az életével játszott” (161.) – természetesen ironikus utalás is ez a Rákosi-korszak átnevezési lázára. A Calvino-mű továbbírásának stratégiájára jellemző, hogy az önreflexiók játék eredetileg meglehetősen absztrakt fogalmai – öntükröző vonatkozathatóságukat el nem veszve – különféle történelmi kontextusokból származó jelentésekkel is feltöltődnek, így a „név” mi-benlétére vonatkozó kérdés a fejezeten végigvonuló ÁVH-s történetszál kapcsán merül fel: „Pedig mi egy név? Betűsorrend. Vagy nem?” (162.). Fodor Péter foglalja össze azt a regény kronotopikus alakzatai kapcsán, hogy Budapest „különböző történelmi időkből származó jelekkel teleírt szöveggé tételizedik az utazó szövegében”.²⁷ A várost textusként felléptető szövegműködés egyúttal színre is viszi a jelek egymásra rétegződésének folyamatát, amikor Budapest leírásába a Zaira városát bemutató Calvino-pretextus szövődik bele: „A leírásnak, hogy milyen ma Budapest, magába kéne foglalnia Budapest teljes múltját. De a város nem beszél múltjáról, magába zárja, mint tenyérvonalaival a kéz, felrajzolva az utcák hajlatába [...] minden vonalat át- meg átszelnek a még újabb karcolások, fűrésznymok, vészetek, vonalkák” (148.).

Az elbeszélőnek szülővárosába érve arra kell ráébrednie, hogy a Budapesthez való tartozás nem szavatol semmilyen, a hely lényegiségére vonatkozó szilárd tudást – ez inkább egy eseményszerűsége révén rögzíthetetlen viszonyoknak tűnik. A definíció-kísérleteket így a titok, a rejtély, a megfejthetlenség trópusai szövik át. 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 *Habn-Habn...*-ban található meghatározás azonban felfüggeszti minden definíció elengedhetetlen feltételét, az igaz és a valótlan közti különbségtételt: a város léte – utal ezzel vissza a szöveg ismét önnön teljesítőképességére – a fikcionálás aktusaiban teljesebben ki: „Egy város az, amit képzelsz magáról. [...] Amit hazudik. Füllent, lódit. Amit ferdít, kohol és linkel. Egy város az a csillag, amit letagad az égről!” (179.)

V. KETTŐS HAGYOMÁNYFELFOGÁS

Az utazás fogalma általa hagyományosan konnotált változás képzetek – melyek a klasszikus utazási regényben elsősorban az utazó személyiségének gazdagodásaként, tapasztalati horizontjának tágulásaként mutatkoznak meg – az Esterházy-mű-

ben is tetten érhetőek, csak épp a szövegformáló stratégiák, az elbeszélés szerveződésének szintjén. Bécs és Budapest nevei ilyen, nem drasztikus, ám az elbeszélés nyelvi működésében mégis érzékelhető váltás jelölőinek tekinthetők. A „bécsi fordulat” előtti bolyongás referenciális 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” ügyis értendő, mint az Utazó neve által jelölt decentrált szubjektum önreflexív viszonyában beálló változás: a Duna szerelmesének a nyakán található izmokat megtapogatva „most arra kellett rádöbbenie [...] hogy majd lehet másképp is, de *most* így vagy úgy van. Az idő, az érintette meg” (294.). Sem a többféle lehetőséget felkínáló választó szerkezetet, sem a mutató névmások deixisének explicit kitöltetlensége nem egy önidentikus szubjektum létrejöttét hirdetik, az „idő érintése” metafora szemantikai mezejébe utalható „most” szó azonban az egyszerűség tapasztalatát állítja szembe az én megsokszorozódásának korlátlan játékával. Ráckevén végigyalogolva ugyanez a probléma foglalkoztatja az Utazót, habár az „izomköteg” motívumának újbóli felbukkanása („Ennyi volna? Egy asztma, egy izomköteg, egy lejtős partszakasz, törött ág?” 355.) az „egyszeriség” kimondását azonnal az ismétlés alakzatához köti, mint ahogy a falusi este „igazságát” is viszonylagossá teszi a leírás „mintha egy Csehov-kertben ülnénk” (357.) hasonlata.

Az idő tematizálását bonyolítja, hogy mindeközben az évente megismételt forgászat, Calvados-izogatás és anekdotázás révén már Ráckeve is egy szertartások ciklikus ismétlődésén alapuló világnak bizonyul. A falusi idill kibontakozásának elejét veszi a narrátor azon megjegyzése, mely a múlt teljes újraélését illúzióként tünteti fel: „önáltatás, nosztalgia, Szőke Laci keresi elveszett ifjúságát” (196.), mégsem állítható, hogy ez az elv minden ízében meghatározza a szöveg esztétikai gyakorlatát. Romániába érve az Utazó időhöz fűződő viszonya még archaikusabb mintázatokot 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, fizikális percepció révén tájékozódik: „Újra van hajnal [...] van újra alkony, és este, azaz fáradtság. Jelekből igazodom, a testem jelzéseiből, a természetből” (241.). A természet itt olvasható szféraként tűnik fel, az „újra van” szerkezet litániaszerű ismétlése egy kevésbé mediatizált, a testi identitás megélését lehetővé tevő időtapasztalat vissza-térését ünnepli.

Ahogy azt tehát a fejezetcímek is jelzik („Az igazság folytatásának folytatása”), ha ironikus kontextusba helyezve is, de a „Gazdagdunát” elhagyva a regényben hangsúlyosabbá válik az igazság, az autenticitás, az eredet kategóriáinak számbavétele, mint ahogy a történetmondás is jobban igazodik a hagyományos befogadói elvárásokhoz. A mimetikus olvasásmódnak nyújt nagyobb teret az is, hogy az eladdig igen gyakran szövegeket olvasó alany a „Szegénydunához” érve jobbára olyan történeteket ad tovább, melyek a fikció szerint az élőbeszédben hangzanak el. Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztet arra, hogy Romániától „az elbeszélő [...] a beszéd hogyanjára figyel; a tónusra, a hanghordozásra, a modalitásban rejtett világfelfogásra igyekszik ráballgatni”.²⁸ A ráhallgatással az elhalkulás is együtt jár –

„Semmi drámái nem történt, csak halkabban beszélt, s mint az állat, éjjel-nappal figyelt, hegyezte a fülét” (225.) – és megnő a csend szerepe az elbeszélte történetekben. Olyan jelenség ez, melyre korábban is akadt példa Esterházy munkásságában. Szintén Kulcsár Szabó fejt ki monográfiájában a *Termelési-regényről*, hogy „míg az írásmódban döntően a kontextusaitól függő és összefüggésbeli helyzetével együtt funkciót és identitást is váltó jelentés elve érvényesül, addig a szöveget szervező intenciók gyakran szembefordulnak ezzel az alapvetően beszédhermeneutikai [...] nyelvhasználattal. Ez a szembefordulás – nem kis része lehet egyébként benne az Ottlik-hatásnak – olykor olyannyira erőteljes, hogy még a kései irodalmi modernség többnyire misztikus jelentésű »csend«- és »hallgatás«-mitológiáitól sem képes elhatárolódni.”²⁹ Nos, ennek a mitológiának a *Hahn-Hahn...*-ban is fellelhetőek nyomai, Kelet-Európa szomorú „másságának” megjelenítése is erre mutat: „Majd látni fogom, hogy ez a másság nem ilyen. Egyszerűbb. Szótalanabb, szó nélküli” (207.). A szöveg azonban több helyen képes a csendet épp lehetséges jelentéseinek sokféleségében felmutatni, így a Trianonhoz kapcsolódó legendák egyik visszatérő motívuma a kommunikáció kudarcára utaló paradoxonba van átfordítva: „Hallgatni csak Apponyi gróf hallgatott, három nyelven, hibátlan kiejtéssel” (213.). 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 zsolttárogat 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 zsolttáreneklős szcénára vonatkoztatva azonban már a vallásossághoz fűződő ambivalens viszonyát tükrözi.

„[C]seppben a tenger, halászlében a Duna, ez is *megismerés*” (190.), reflektál a narrátor a ráckevei lakomákról mesélve egy másik, a halláshoz és a látáshoz képest jobban elhanyagolt érzékszerv szerepére az utazó tapasztalati horizontjának kialakításában. A *Hahn-Hahn...* folyamatosan használatba veszi a magyar elbeszélőpróza gasztroirodalmi tradícióit, a konyhaművészet nyelve elsősorban a Duna menti táj szociológiai, gazdasági és politikai viszonyainak allegorikus megjelenítésére szolgál. Eleinte tehát a gasztronómia szókincséhez kapcsoltnak az átvitt jelentéstulajdonítás mozzanata kerül előtérbe: „A régi konyha minden vacsorát utolsóknak tekint, s van egy kis szociális felhangja (mellékíze)” (282.). A magyar határ átlépése után az ízelvények gyötrelmekbe fordulnak át: az ásványvíz hiányát, a „lónyál” okozta szenvedést felpanaszoló elbeszélő szólamában a rossz koszt úgy válik a romániai nyomor jelölőjévé, hogy – akárcsak a temporalitáshoz – továbbra is szenzuális tapasztalatok kötődnek hozzá, ezzel egy „hús-vér” elbeszélői figurát megteremtő olvasást tesz lehetővé.

Azok az eltérések, melyek az én-reprezentáció, a narráció, valamint a nyelvhasználat szintjén megmutatkoznak – és teljességgel nem is rendezhetők a fokozatos, előrehaladó változás narratívájába – a legtöbb értelmezőjét arra vezették, hogy

a *Hahn-Hahn...* kapcsán egy kettőségről beszéljenek, melyet a könyvről írott recenziójában Szegedy-Maszák Mihály a posztmodern és az „értékőrző”³⁰ művészet látásmódjának összeütközéseként nevezett meg.

Ahogy tehát arra a recepció hamar rátapintott – és a megállapítás önmagában nem kell, hogy értékítélettel járjon együtt – Esterházy könyve nem tekinthető a (például) John Barth nevéhez fűződő, „vegytiszta” posztmodern irodalom letéteményesének, és a korábbi *Bevezetés...*-hez képest kevésbé experimentális jellegű. 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 hirdetésében „időjáték-térjátékot”, s a „végtelen bérlését” ígéri, „valójában kizárólag Duna-utazó volt [...] már ismerték, itt a magyar, sügtak össze” (236.). A Duna-régió közös szellemi-kulturális örökségét nem előre adottként tételezi a szöveg, hanem a benne élők interpretációs erőfeszítéseitől függőnek: „Viszont látva, de legalábbis feltételezve, hogy van valami, ami Ulmot Béccsel és azt Belgráddal, és nem szeretné azt mondani, hogy ez a valami a Duna, e metafizikai locsi-pocsi [...] akkor odajutna, hogy ő az, ő, aki összeköti Ulmot Belgráddal, ő, az utazó” (67.). A folytatás viszont 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 *Hahn-hahn grófnő pillantása* így nem egy irodalomtörténeti fordulat szövegeként tarthat számot az olvasó figyelmére, azok a – nem csak „irodalmi” – kérdések viszont, melyeket felvet, igencsak relevánsak. Vajon mi történt annak a Közép-Európának a mítoszával, melyet a regény egyszerre bont le, s tart fenn továbbra is? Miért kopott ki mára a Duna-menti táj ezerfelé szakadó, s mégis közös örökségére való hivatkozás a közbeszédből? Vajon politikai-közéleti állapotainkat tükrözi-e az, hogy e sorok szerzőjének akaratlanul is feltűnt, hogy mennyire kimarad a könyvben megírt utazásokból (Cseh)szlovákia?

Persze mindezen túl számunkra igazán az fontos, hogy Esterházy műve olyan termékeny és gazdag újraértelmezését végzi el az utazási regény műfaji tradíciójának, mely máig egyedülálló teljesítmény az utóbbi évtizedek magyar prózájában. Krasznahorkai László igencsak eltérő, a metafizikus utazás-fogalomhoz sokkal egyértelműbben kapcsolódó alkotásain kívül erre nem is igen tett senki kísérletet. Pedig „az írás a papíron születik, nem a fejben; az utazás az úton” (228.), s jó az, ha a kettő olykor együtt jár.

JEGYZETEK

1. [Saját fordításom – B. Á.] Az idézet a mű második, magyarra még le nem fordított kötetéből származik. „Wer, nach langer Übung in dieser Kunst des Reisens, zum hunderttägigen 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

festszitzenden 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." Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1954, Band 1, 823–824.

2. [Saját fordításom – B. Á.] Idézi Jan Borm. Lásd: 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, 14.

3. Lásd: Pordzik, Ralph, *The Wonder of Travel: Fiction, Tourism and the Social Construction of the Nostalgic*, Heidelberg, Winter 2005, 3–4.

4. Borm, *i.m.*

5. 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, 255.

6. Szirák Péter, *Az utazás melankóliája: Kosztolányi irodalmi útirajzairól = A hermeneutika vonatkozásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter, Bp., Ráció, 2010, 415–427, 419.

7. Kulcsár Szabó Ernő, Esterházy Péter, Pozsony, Kalligram, 1996, 230.

8. Grivel, Charles, *Reise-Schreiben = Materialität der Kommunikation*, herausgegeben v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, 615–634, 631.

9. Fodor Péter, *A közvetítés kódjai: Esterházy Péter: Habn-Habn grőfő pillantása*, Alföld, 2003, 54–59, 55.

10. *Uo.*, 57.

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

12. Márai Sándor, *Füveskönyv*, Helikon Kiadó, 2006, 10.

13. Németh G. Béla, *A klasszikus óda újraalkotása = 11 + 7 vers*, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 357–378, 368.

14. Kulcsár Szabó, *i.m.*, 228.

15. Lásd: Großklaus, *i.m.*, 222.

16. Adler, Judith, *Origins of Sightseeing*, *Annals of Tourism Research*, 16, 7–29.

17. Osborne, *i.m.*, 3.

18. Culler, Johnathan, *The Semiotics of Tourism = Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford, Blackwell, 1988, 153–167, 156.

19. *Uo.*, 164.

20. Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage, published in association with Theory, Culture & Society, 2002, 2.

21. Kulcsár Szabó, *i.m.*, 225.

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

23. Jauss, Hans Robert, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája = Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 373–395, 376.

24. Calvino, Italo, Casares, Adolfo Bioy, *Láthatatlan városok; Morel találmánya*, Bp., Kozmosz könyvek, 1980, 48.

25. Molnár Gábor Tamás, *Az elbeszélő mint olvasó: A „perszonalifikált” öntükrözés alakzatai a Láthatatlan városokban*, *Literatura*, 1997/2, 178–197, 183.

26. *Uo.*, 182.

27. Fodor, *i.m.*, 55.

28. Kulcsár Szabó, *i.m.*, 226.

29. *Uo.*, 78.

30. Szegedy-Maszák Mihály, *Sok, de nem minden*, *Jelenkor*, 1992/3. 277–281, 281.