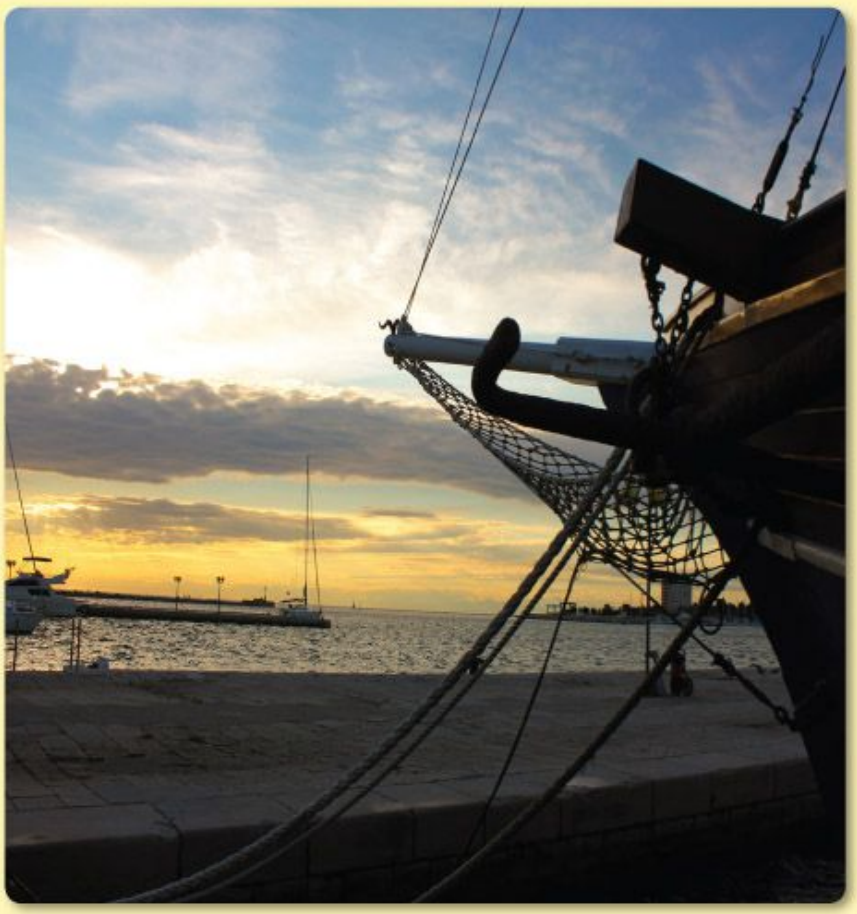
BALAJTHY ÁGNES

„Egy eredendő Máshol”

Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában



UNIVERSITAS
CSOKONAI KÖNYVTÁR

Balajthy Ágnes

„EGY EREDENDŐ MÁSHOL”

Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában

DUPress

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

58.

SZERKESZTI

Debreczeni Attila
Dobos István
Imre Mihály
S. Varga Pál

DUPress

Balajthy Ágnes

„EGY EREDENDŐ MÁSHOL”

Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában

Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

DUPress

A kötet megjelenése az MTA TABT Debreceni Területi Bizottsága
támogatásával valósult meg.

A szerző a kötet megírása alatt az Emberi Erőforrások Minisztériuma
által finanszírozott Móricz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíjban
részesült.

A kötetet lektorálta
SZILÁGYI ZSÓFIA

A borító Szirák Sára fényképének felhasználásával készült

© Balajthy Ágnes, 2019
© Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 1217-0380
ISBN 978 963 318 807 1

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi főigazgató
Tördelés: Juhászné Marosi Edit
A nyomdai műveletek
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében készültek, 2019-ben
www.dupress.hu

DUPress

TARTALOM

Előszó 7

I. KONTEXTUSOK 13
1. Definíciós dilemmák, műfaji kérdések 13
2. Az utazás mint kultúrtechnika 25
3. Az irodalmi útirajz kialakulása 27
4. Turizmus és utazás 34
5. Hagyománytörés és hagyományfolytonosság – a magyar nyelvű utazási irodalom 45

II. ÍZLÉS, FOGYASZTÁS ÉS AZ UTAZÁS SZENZÁCIÓI – Nemes Nagy Ágnes útinaplóiról 53
1. A kulturális turizmus mint próbatétel 55
2. Kelet és Nyugat – hiány és bőség 62
3. Amerika – a félelem határvidékén 68

III. NAPNYUGATI MIKES KELEMENEK – Cs. Szabó László és Ferdinandy György utazásszövegei 81
1. A hely szelleme – Cs. Szabó László: *Római muzsika* ... 82
2. A szigetszerűség alakzatai – Ferdinandy György: *Szomorú szigetek* 98

IV. AZ UTAZÁSI IRODALOM ROMJAIN – Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben* 109
1. A köztesség alakzatai és az utazóidentitás 112
2. Az eszményített utazás dekonstrukciója 115
3. Romszerűség és emlékezés 123
4. Dialógus, többnyelvűség, részvét 131
5. A félelem antropológiai mintázatai 140
6. Utazás és elmúlás 144

DUPress

V. DUNA-SZÖVEG-GYŰJTEMÉNY –
Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása* 153
1. Utazás és önreflexió 156
2. Útirajz és természetleírás 164
3. A látvány szétíródása 167
4. Utazó és turista 170
5. A szöveg mint gyűjtemény – klisék, toposzok, sztereotípiák 174
6. Archiválás és értékőrzés 191

VI. A KELET IDEGENSÉGE –
Krasznahorkai László kínai útirajzai 197
1. Melankólia és tanúságtétel – *Az urgai fogoly* 202
1.1. A melankólia diskurzusa 202
1.2. Hangulat, hangoltság, empátia 220
1.3. Idegenség, esztétikai tapasztalat, szerelem 226
1.4. Az utazás térideje 235
2. Párbeszéd, nevetés és a megértés határai – *Csak a csillagos ég* 251
3. Diszkusszió, turizmus, kultúrkritika – *Rombolás és bánat az Ég alatt* 267
3.1. Kultúrpesszimizmus és gyászretorika 267
3.2 Esztétikum és transzcendencia 275
3.3. A dialógus vakfoltjai 278
3.4. A turizmus veszélyei 282

VII. TURIZMUS, MUNKA, HANGULAT –
Térey János: *Protokoll* 291
1. Munka, „szabad” idő és a turizmus diskurzusa 294
2. Útra kelés és emlékezés 304
3. Térbeliség, atmoszféra, Stimmung 311

VIII. Zárszó 321

Felhasznált irodalom 333
Névmutató 351

DiPress

ELŐSZÓ

> „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 elkíséri, 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, erdőn és mezőn, vízben és levegőben ennek a létesülő és átváltozott egónak az úti-kalandjaira fog ismerni."
>
> (Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*[1])

Az utazás az elmúlt körülbelül száz év során a világ szerencsésebb szegleteiben élők egyik legfontosabb szabadidős tevékenységévé vált. Különösen igaz ez az utóbbi egy-két évtizedre: sokak számára már nem is az év fénypontját jelentő eseményként gondolható el, inkább egy kisebb-nagyobb megszakításokkal folytonosan gyakorolt életformaként, melyre egy, az online nyilvánosság te-

[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 *unserer 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 *Io* – 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." NIETZSCHE 1954, 823–824. [Berta Erzsébet fordítása.]

reiben is gondosan megformált identitás alapozható. Az újabb és újabb technológiai fejlesztések révén ugyanis máshova eljutni és hírt adni magunkról olyan egyszerű és zökkenőmentes lett, mint még soha. Akár néhány kattintással foglalhatunk szállást, egy-két óra alatt elrepülhetünk egy európai városba, melynek térképe elfér a telefonunkon, ismerőseink számára azonnal megtekinthető fotókat készíthetünk a tengerparti napfelkeltéről és a trattoriában elfogyasztott spagettiről, bármikor hazaszólhatunk az otthoniaknak, sőt akár élő videoközvetítésben oszthatjuk meg velük azt, amit éjszaka egy madridi sétálóutcán látunk. Éppen a minden apró mozzanatban tetten érhető mediatizáltság felelős ugyanakkor azért, hogy a munka és a kikapcsolódás, az otthon és a külföld határai napjainkban jóval elmosódottabbá váltak, mint korábban. Habár a hihetetlen mértékű, hétköznapjainkat is átformáló utazási láz (és kényszer) kifejezetten 21. századi korjelenségnek tűnik, a maga árnyoldalaival együtt – legyen szó a repülés környezetkárosító hatásáról, a turisztikai célpontok élhetetlenné válásáról, a terrorveszélyről, a külföldön dolgozók sorsáról, az otthonuk elhagyására kényszerülő menekültekről vagy azokról, akik továbbra sem engedhetik meg maguknak, hogy akár csak belföldön nyaraljanak – egy mai Instagram-utazó banális vagy narcisztikus gesztusai mögött is egy régmúltra visszanyúló kulturális hagyomány- és szokásrendszer nyomai sejlenek fel. Az útra kelés történetei ugyanis fontos szereppel bírtak már a nagy kultúrák első, ránk maradt szövegeiben is. Az Ószövetségben a pusztai vándorlás, illetve a babiloni fogság epizódjaival jön létre az utazás mint száműzetés toposza, a *Gilgames-eposz* főhősének az Alvilágig tartó vándorlása a spirituális, belső utazás szimbólumának tekinthető. A nyolcévi 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.[2] Ugyanakkor már ezekben a mítoszokban is fontos jelentésképző funkcióra tesz szert az a mód, ahogy a hősök útra kelnek: gyalog vagy hajón, egyedül vagy

[2] FRYE 1957, 57.

csoportosan, biztos célképzettel vagy az ismeretlen felé tartva. Ahogy Judith Adler fejti ki, az utazás egy olyan művészet – *ars* –, mely meghatározott gyakorlatokban valósul meg, történetileg változó stílusai, azaz kódjai, normái, anyagi és infrastrukturális feltételei vannak.[3] Mint ilyen, 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. Egy történelmi koronként és közegenként eltérő változatokban létező kultúrtechnikáról beszélünk tehát, 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;[4] az *Europica varietas*t jegyző Szepsi Csombor Márton peregrinációiról, Goethe itáliai tanulmányútjáról vagy az Alpokat megmászó Wordsworth gyalogtúráiról. A mottóban olvasható, 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. Ebben a kötetben azt vizsgálom, hogy miként viszi színre az utazás „antropológiai konstans"-nak[5] tekinthető tapasztalatát néhány, a 20. század második felében, illetve a 21. század elején született – Nemes Nagy Ágnes, Cs. Szabó László, Mészöly Miklós, Ferdinandy György, Esterházy Péter, Krasznahorkai László és Térey János tollából származó – irodalmi mű. A választott szövegek az úton lét különféle, politikai, történelmi, szociokulturális tényezők által meghatározott változatait – a kulturális turizmust, az államszocialista Kelet-Európában kényszerű körülmények között megtett rokonlátogatásokat, a kortárs zarándokutat, a hedonista poszturizmust vagy épp az imaginárius utazást – és ezeknek az

[3] ADLER 1989b, 1371.
[4] CAMPBELL 1988, 15.
[5] SZIRÁK 2016, 7.

utazói szubjektumra gyakorolt hatását mutatják fel. Mindeközben azzal a kérdéssel is szembesítenek, hogy a Nietzsche-szövegben található „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 kikerülhetetlenebbé válik.

Ahogy a kötet első, elméleti és irodalomtörténeti áttekintést tartalmazó fejezetében feltárom, az utazási irodalom vizsgálatát leginkább megnehezítő módszertani probléma abban rejlik, hogy mind maga a fogalom, mind az idesorolható szövegek köre nehezen meghatározható. Egy olyan hibrid műfajról vagy műfajcsoportról van szó, mely a modern értelemben vett szépirodalom kikülönülésével majdhogynem párhuzamosan maga is emancipálódott (hiszen a romantika idején megszületett az irodalmi útirajz), ugyanakkor megőrizte sajátos peremhelyzetét: az angolszász irodalmi diskurzus például máig elsősorban nem fikciós szövegekként kezeli ezeket a műveket, még ha tudomást is vesz nyelvi megalkotottságukról. Könyvemben éppen ezért kiemelt figyelmet szentelek az utazásszövegek által generált eldönthetetlenségeknek, a bennük megidézett műfaji hagyományok fluiditásának, azt is szem előtt tartva, hogy alakulástörténetük szétszálazhatatlanul összekapcsolódott az utazás különféle kultúrtechnikáinak változásával. Habár a kötetben kizárólag magyar nyelvű művekkel foglalkozom, mindvégig arra törekedtem, hogy elemzésükkor egyfajta komparatív távlatot érvényesítsek: erre nemcsak a rendelkezésemre álló szakirodalom nemzetközi jellege sarkallt, hanem az a könnyen visszaigazolható belátás, hogy a magyar utazási irodalom története nem választható le világirodalmi kontextusairól. Így például a két világháború közötti időszak nemcsak a briteknél számított az utazás (és így az útirajz) aranykorának[6], hanem, hasonló okokból kifolyólag – ahogy azt Szirák Péter *Ki említ megérkezést?* című, írásaim állandó hivatkozási pontjának számító könyvében ismerteti – ugyanebben az időszakban nálunk is a legkiválóbb, első vonalbeli szerzők (Kosztolányi Dezső, Szabó

[6] Lásd FUSSEL 1982.

Lőrinc, Márai Sándor, Tamási Ábel, Németh László stb.) vállalkoztak irodalmi összetettségű úti beszámolók és -naplók publikálására. Míg nyugaton a világháborús tapasztalatok, majd a tömegturizmus rendkívüli mértékű elterjedése vezetett a korábbi utazáseszmények leértékelődéséhez (illetve újraértelmezésükhöz), nálunk 1947 után a hatalomra jutó kommunista rezsim fagyasztotta be – a cenzúra működtetése és a külföldi utak korlátozása révén – az utazás kultúráját. A kötetben éppen ezért többek között arra keresem a választ, hogy az emigrációban, az asztalfióknak íródó, vagy már a rendszerváltás után megjelentetett utazásszövegek hogyan utalnak erre a törésre, és hogyan viszonyulnak a Kosztolányiék nevével fémjelzett, mesterségesen megszakított tradícióhoz. Ezek a művek nem rajzolnak ki egy markánsan elkülönülő tendenciát a közelmúlt magyar epikájának térképén, ami viszont mégis az utazási irodalom részeseivé avatja és egyúttal párbeszédbe léptethetővé teszi őket, az az, hogy az utazás nemcsak mint cselekményelem, tematikus szál jelenik meg bennük, hanem mint folyamatos reflexió tárgya. Éppúgy reflektálnak tehát az utazás nyelvi-irodalmi reprezentációjának problémáira, mint arra, hogy a bennük elbeszélt utazás milyen kulturális tradíciókhoz, technomediális előfeltételekhez, politikai-gazdaságtani tényezőkhöz kötődik. A befogadó számára nem pusztán kuriózumokkal teli beszámolót kínálnak egy-egy érdekfeszítő helyről, sokkal inkább az kerül bennük előtérbe, ahogy a szubjektum önmagát és az idegenséget érzékeli[7] – utóbbi alatt szintén nem(csak) egy távoli térség csábító egzotikumát vagy elrettentő másságát értve. Azaz, Bernhard Waldenfels szavaival élve, munkám során olyan szövegekkel foglalkoztam, melyek arra mutatnak rá, hogy „[a]z idegen nem egyszerűen más, és máshol található a világban, hanem egy eredendő Máshol, egy Ott, ahol én nem lehetek”[8] – ugyanakkor ez egy olyan máshol, amely mindig a sajátban kezdődik. Ahogy a fejezetenként újra és újra visszatérő kérdésfeltevéseim, elemzési szempontjaim is jelzik, a kötetet – ha nem is tekinthető szigorúan monografikusnak – többnek szántam különálló tanulmányok gyűjteményénél. Mind-

[7] MICHEL 1990, 255.
[8] WALDENFELS 2005, 236.

végig igyekeztem demonstrálni azt, hogy a vizsgált művek által felkínált olvasási tapasztalatok hogyan hathatnak termékenyítőleg egymásra, a zárszóban pedig részletesen bemutatom a köztük fellelhető érintkezési pontokat, továbbgondolásra érdemes összefüggéseket.

A könyv főként a 2018-ban megvédett doktori értekezésemen alapul. Egy további fejezet elkészítését az tette lehetővé, hogy szintén 2018-ban Móricz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíjban részesültem. Feltétlenül meg kell itt említenem munkahelyemet, a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetét: kollégáimban – egyúttal barátaimban – támogató és inspiráló közegre leltem. Köszönettel tartozom Molnár Gábor Tamásnak, aki a disszertáció egyik bírálójaként számos értékes észrevételt fogalmazott meg, és másik opponensemnek, Szilágyi Zsófiának, aki gondosan elkészítette a lektori jelentést is. Könyvem nem születhetett volna meg témavezetőm, Szirák Péter kitartó és megnyugtató támogatása nélkül: írásaimmal voltaképpen az általa megkezdett munka folytatására vállalkoztam. Mindezeken túl nagyon hálás vagyok férjemnek és családomnak, amiért minden erejükkel segítettek abban, hogy – a mindennapi nehézségek ellenére – egyszerre több szerepben is helyt tudjak állni.

DUPLUM

I. KONTEXTUSOK

1. Definíciós dilemmák, műfaji kérdések

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 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 kritika[9] és a gender studies szempontjait felhasználva fordul oda olyan művekhez, mint az Afrikát és Indiát megjáró viktoriánus utazók beszámolói, 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 studiest 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.[10] 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

[9] Lásd például PRATT 1992.
[10] YOUNGS–FORSDICK 2012, 12.

1930-as évek Brazíliájának kihalás szélén álló törzsi kultúráit igyekezett rekonstruálni, és ma az európai utazási irodalom egyik klasszikusának számít – miközben egy, az utazásnarratívák apóriáit feltáró metaszövegként 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 ideilleszkedő 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 idetartozik Tamási Áron *Bajszerző nagyvilág*a, vajon ugyanitt tárgyalhatjuk az *Ábel Amerikában*t is? Amennyiben a 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.

Az utazásszövegekre elsősorban irodalomtudományos értelmezési keretben fókuszáló kutatók többféle stratégiát felmutatva küzdenek meg a műfajiság problémájával, melyek szorosan összefüggnek a „műfaj" fogalmának általuk használatba vett definíciójával is. Mary B. Campbell, a premodern utazásszövegek egyik legkiválóbb szakértője egy „más műfajokból megképződő műfajt"[11] emleget, Jan Borm „hibrid", illetve „kevert"[12] műfajiságról beszél az útleírásokkal kapcsolatban: hiszen olyan, elsősorban autobio-

[11] CAMPBELL 1988, 6.
[12] BORM 2004, 13–26, 17.

grafikus 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 hozza játékba. 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*-jának egyszerűségre, és ezáltal a valószerűség illúziójának felkeltésére törekvő prózanyelve a valósághű elbeszélés épp Dampier[13] 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, 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.[14] Casey Blanton azáltal oldja meg a heterogenitás problémáját, hogy amellett érvel: a „modern", „valódi" útirajz [travel book] a 18. század végén lép színre önálló műfajként[15] – mégpedig egy igen komplex, kevert eredetű műfajként, mely szerteágazó hagyományokkal rendelkezik. Hasonló következtetésre jut Paul Fussel és az ő téziseit árnyaló-pontosító Carl

[13] THOMPSON 2011, 79.
[14] Lásd ADAMS 1983.
[15] BLANTON 2002, 4.

Thompson is – eszerint a „modern" vagy „irodalmi" útirajz [„*modern* or *literary* travel book"[16]] 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)[17] 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 nonfikcionalitást nem a szövegek inherens részeként gondolja el, hanem – Jaussra hivatkozva – a befogadó előzetes várakozásaihoz kapcsolja, a fikció és tény-

[16] THOMPSON 2011, 17.
[17] BORM 2004, 17 – 19.

irodalom szétválasztása meglehetősen problematikusnak mutatkozik az érvelésében; hasonló akadályokba ütközik David Chirico is, aki Lejeune életrajzi paktumelméletéből[18] indul ki az utazáselbeszélés [travel narrative] saját, az eddigiekre meglehetősen emlékeztető definíciójának[19] 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."[20] Habár a tényszerűségre, valószerűségre, visszaigazolhatóságra, 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 pillantásá*ban: „AZ UTAZÁS HAZUGSÁG!"[21]

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*

[18] CHIRICO 2008, 27–60.

[19] „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.

[20] GRIVEL 1988, 615–634, 631.

[21] ESTERHÁZY 1991, 47.

volt, Leonardo da Vinci könyvtárának egyetlen utazástémájú darabja, melyet nemcsak Kolumbusz, de még Erzsébet királynő híres tengerésze, a Kanada partjait az 1570-es években meghódító Martin Frobisher is használt.[22] Ahogy N. Kovács Tímea állapítja meg, Sir John Mandeville „szerzői autoritása […] az idegenség korabeli ikonográfiájának narratív kisajátításán alapult".[23] 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 millione* 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 Távol-Keletre, és leírásainak alapvető hitelességét a legfrissebb kutatások is igazolják.[24] 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",[25] ezzel a korabeli olvasóközönség értetlenségét, sőt derültségét 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 bizonyságot. (Ahogy azt viszont épp Mandeville recepciója bizonyítja, az idegenség toposzainak középkori

[22] ROJEK 1997, 52–72, 52.
[23] N. KOVÁCS 2003.
[24] Lásd pl. VOGEL 2012.
[25] N. KOVÁCS 2003.

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 hableányokat látott, a tainó indiánok pedig állítólag egyetlen szemüket a homlokukon viselő, félelmetes szigetlakókról és kannibálokról számoltak be neki – azaz Plinius *Naturalis Historiá*jának hatása itt még jócskán tetten érhető.) Judith Adler remek tanulmányából kiderül, hogy a látás képessége nem mindig alkotta ennyire fontos elemét az utazó számára felkínált szerepmodell(ek)nek: a reneszánsz utazáseszmény középpontjában sokkal inkább a társalgás, a műveltséget és az illemtudást 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 utóbbihoz még kizárólag az olvasni tudást társítja.[26] A 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,[27] lehetőleg még a helyszínen feljegyezve a legfontosabbakat az éppen megtekintett tárgyakról, 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 tevé-

[26] ADLER 1989a, 10.
[27] THOMPSON 2011, 75.

kenységére 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.[28] Ezáltal új kontúrokat nyert az az olvasói elvárás is, miszerint „[a]z útleírás egyfajta tanú, mely általában az igazságot célozza meg".[29] Ahogy azonban arra Derrida rámutat, a tanúságtétel aktusával mindig együtt jár a hamis (akár szándékolt, akár akaratlan) tanúzás kockázata,[30] hiszen a szemtanú felcserélhetetlenségét 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 tréfálkozó szólások igencsak elterjedtté váltak az angol nyelvben. (A magyar kultúrában a kalandjait felnagyító „hazug utazó" Háry 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 forrásául 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.[31]) „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 sziget-

[28] *Uo.*, 78.
[29] CAMPBELL 1988, 2–3.
[30] DERRIDA 2005, 77.
[31] DOBSON–WELLS 57–58.

lakókat láttam itt, / (mert ezek nyilván a sziget lakói), / kik bár alakjuk ilyen furcsa, mégis / nyájasabbak, mint emberek közül / sokan, vagy tán akárki"[32] – hangzik utána Antonio riposztja, 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 valószerűség közösségileg elfogadott normáinak. Az eddigiek fényében nem véletlen, hogy a felvilágosodás irodalma nemcsak olyan, egyértelműen fikciós természetű szatírákban és utópiákban bővelkedett, melyek az útirajz új típusú narrációs és stiláris megoldásait hozták játékba (afféle kikacsintás az olvasó felé, hogy a *Gulliver utazásai*nak 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 Dampiertől „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 csupán imaginárius kalandokba bocsátkozó író vitte sikerre az útleírás új típusú retorikáját, ezzel számos olvasót félrevezetve.[33]

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 rene-

[32] SHAKESPEARE 1955, 871.
[33] Lásd ADAMS 1962.

szánsza 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.[34] 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 Havbe is – ebbe a térképeken sehol sem jelölt, természetesen csak a Morris-mű fiktív terében létező törpeállamba. Az útirajz „posztmodernizációjának"[35] eme stratégiája a recepció

[34] 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.) EDWARDS–GRAULUND 2012, 101.

[35] Manfred Pfister fogalma. Lásd PFISTER 1996, 253–267.

tanúsága szerint viszont nem bizonyult kockázatmentesnek. Chatwint például számos komoly, elmarasztaló bírálat érte azért, mert az *In Patagoniá*ban nem ragaszkodott az általa megismert települések, családok, élethelyzetek teljességében valósághű bemutatásához, és visszaélve az általa kikérdezett helyiek bizalmával, átírta történetüket. (Giménez Hutton argentin szerző *La Patagonia de Chatwin* című sajátságos útirajzában[36] nem tesz mást, mint Chatwin nyomába eredve újrajárja 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 kihegyezett elvárások, melyeket *etikai* természetűnek nevezhetünk. Peter Hulme, az etikai megközelítésmód egyik képviselője amellett érvel, hogy a fikció és a tények világa közötti eldönthetetlenség, mely az útleírás esetén a regényhez fűződő szoros kapcsolatból fakad, inkább zavarba ejtő problémákat generál (Hulme erre példaként a holokausztagadás esetét hozza fel), minthogy „csodálatra méltó" lenne.[37] 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.[38]

Persze, ahogy Barbara Korte szögezi le, arról, hogy egy utazáselbeszélést tényleg megelőzött-e egy valódi utazás, valójában csak a szövegen kívüli tényezők figyelembevételével tudnánk

[36] Lásd CABAÑAS 2015.
[37] HULME 2002, 237.
[38] Lásd például FOWLER 2016.

meggyőződni.[39] Ráadásul, ahogy Holland és Huggan hozzáteszi, ezeknek a szövegeknek a vonzerejét hosszú idő óta épp az őket övező ambiguitás, valóságtartalmuk mértékének eldönthetetlensége adja.[40] Mivel az útirajzhagyomány 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 kötetben vizsgált szövegek közül Nemes Nagy Ágnes, Ferdinandy György és Cs. Szabó László útinaplói tartoznak 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*.[41] 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 narrátori önreflexiók és az utazói szereplétesítés különféle stratégiái mindvégig vizsgálódásaim homlokterében állnak majd. 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 követ-

[39] KORTE 2000, 10.
[40] HOLLAND–HUGGAN 2000, 7.
[41] SZIRÁK 2016, 112.

kezetes 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 kötetben. Bizonyos intertextuális allúziók, szövegformáló eljárások, vagy a mimészisz és diegészisz arányainak alakulása ugyanis kifejezetten műfaji tradíciók játékba hozásaként olvastatják azt, ahogy az általam vizsgált művek korábbi utazásszövegekhez kapcsolódnak. Az a sokat 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 másikjai" között.[42]

2. Az utazás mint kultúrtechnika

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".[43] 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 megjegyzi, 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.[44]) Elkerülendő az utazásfogalom túlságosan univerzális használatát, Alex Drace-

[42] DERRIDA 1980, 81.
[43] Idézi THOMPSON 2011, 23.
[44] KUEHN–SMETHURST 2015, 2.

Francist követve érdemes különbséget tennünk a mozgás mint fizikai jelenség és az utazás mint annak kulturális, azaz szervezett, saját módszertannal rendelkező változata között.[45] 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 az 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 a már többször emlegetett 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 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".[46] 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 összefüggnek 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 könyvben 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 elbeszélt viselkedésében mintegy romszerűen megőrződnek a kulturális turizmus gesztusai. A *Rombolás és bánat*

[45] DRACE-FRANCIS 2008, 4.
[46] ADLER 1989b, 1371.

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 figyelembevétele 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 kötetben 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 érzékletek 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 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 „tájjá" 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 újrafelfedezett) francia tájfestészet alkotásaihoz való hasonlóságban rejlett. A „scenic tour"-ok Gilpin útmutatásait követő résztvevői gyakran nem is puszta 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".[47] A tárgyszerűségre és semlegességre törekvő narratív előadásmóddal szemben pedig Sterne *Szentimentális utazás*ában a franciaországi út tényszerű eseményeinek ismertetését már háttérbe szorítják azok a kitérők, amelyek Yorick benső hangoltságára, interszubjektív 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 belül[48] (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 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

[47] KARANCSI 2016.
[48] CARDINAL 2002,137.

meg a köztudatban[49] – az útra kelés testi-lelki felüdülést kiváltó hatása a romantika számos szövegében nyert megerősítést.

Mind a kora, mind a késő romantika 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 világjárást immár a csábítóként érzékelt idegenség minél autentikusabb formáival való találkozás, a couleur locale-ban való elmerülés[50] 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 Erdély[51] iránti érdeklődés megélénküléséhez. Az Alpokon való átkelését

[49] DUNCAN–GREGORY 1999, 6.

[50] *Uo.*, 6.

[51] 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 1962, 89–90.

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 tapasztalatának kitevő, de egyúttal a pszichére is áldásos hatással bíró gyaloglást.[52] A kora romantika idején az utazás eme módja iskolázott emberek részéről még kifejezetten szubverzív tettnek számított (és persze éppen ez tette vonzóvá), ugyanis az országutak vándoraihoz a közmegegyezés olyan asszociációkat társított, mint a mélyszegénység, sőt a bűnözés.[53] 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.[54] A romantikus utazáseszmény további alkotóelemei közé tartozott a programozhatatlanság, a kiszámíthatatlanság,[55] 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 fiatalemberek nevelődésének befejező, szokásszerűen gyakorolt mozzanata, hanem az egyedi élettörténetbe

[52] Itt megjegyezhetjük, hogy Wordsworth ezzel valójában a gyaloglás áldásos hatásait már számos helyen kifejtő, önmagát szenvedélyes gyaloglóként ábrázoló Rousseau-hoz csatlakozott. (Lásd THOMPSON 2007, 12.) A brit gyaloglászkultusz hazai követői közé tartozott a Pireneusokban, Franciaországban turistáskodó, de a Bécs-Nagycenk távolságot is saját lábán megtevő Széchenyi István.

[53] JARVIS 1997, 22–23.

[54] ADLER 1989a, 23

[55] CARDINAL 2002, 147.

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.[56] Az önéletrajziság kódjai szerint szerveződő – ezért sokszor 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.[57] Ahogy Wendelin Guentner fogalmaz, az útirajz elképesztő népszerűségének és magas irodalmi műfajjá válásának oka éppen abban rejlett, hogy sajátos adottságai folytán különösen alkalmassá vált a romantika individuumszemléletének közvetítésére.[58] 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 *Utas és holdvilág*ban éppúgy fellelhetőek a nyomai, mint Jack Kerouac *Úton*jában vagy Toni Morrison *Salamon-ének*ében.

Az eddig elmondottakat árnyalva érdemes megjegyezni, hogy az immár szépirodalmi státuszú, és az ismeretterjesztő jellegű, illetve praktikumorientált utazásszövegek közötti szétválás a korban még nem volt olyan éles és definitív jellegű, mint amilyennek az egy utólagos horizontból tűnik. Peter Smethurst ezzel kapcsolatban többek között Humboldt természettudományos érdekeltségű úti beszámolóira utal, amelyek leíró stratégiái, nyelvi-stiláris megoldásai egyértelműen a német romantika hatását mutatják.[59] Ugyanakkor Mary Shelley *Rambles…*-ében is több helyütt megszakítják a bensőséges hangvételű történetmondást

[56] GUENTNER 2003, 1154.
[57] THOMPSON 2011, 115.
[58] GUENTNER 2003, 1154.
[59] SMETHURST 2012, 45.

a bédekkerbe illő informatív betétek. Az útleírás a korban 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 *Salambó*ja 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;[60] egy évszázaddal később Evelyn Waugh haditudósítóként dolgozva már egy filmforgató csoporttal vetélkedik Abesszíniában, ahogy arról *Waugh in Abyssynia* című könyvében is beszámol. A médiumok közötti funkcióváltás, mint 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 színre vitelére vállalkoztak.[61]

[60] DUNCAN–GREGORY 1999, 4.
[61] MICHEL 1990, 256.

Ilyen átrendeződő mediális feltételek között bontakozott ki a huszadik század első felében az a tendencia, melyre a kutatók gyakran az utazási irodalom aranykoraként utalnak.[62] 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 ihletettségű nosztalgia egyfajta „természetesebb" állapot iránt. A kultúrák keveredését jobbára 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 part menti 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 húszas-harmincas évek irodalmi és bölcseleti diskurzusát meghatározó problémakörével is. (Valószínűleg hasonló tényezők

[62] A két világháború közötti időszak „utazási aranykor"-jellege szolgál például Paul Fussel monográfiájának kiindulási pontjául. FUSSEL 1982.

álltak az útirajzok megőrződő népszerűségének hátterében, 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 beavatásmetaforika használatában is megnyilvánult. Ugyanakkor számos írás (például Evelyn Waugh vagy Auden munkái) már kifejezetten a romantika utazáseszményének dekonstrukciójára törekedett, ironikusan kifordítva annak toposzait, felfokozott elvárásokat keltő retorikáját: „No great happenings at all",[63] foglalja össze a *Letters to Iceland* epilógusa azt, hogy mi (nem) történt a két útitárssal. A világ töredezettségének tapasztalatával összekapcsolható irónia és öngúny,[64] a groteszk karakterformálás, a félreértések által vezérelt kommunikáció és az ebből fakadó szituációs humor kerül előtérbe a kor utazási irodalmának késő modern 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 megerő-

[63] AUDEN–MACNEICE 1985, 252.
[64] BLANTON 2002, 22.

síti: 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.[65] Az, hogy az angol „travel" szó a gyötrelmes, kétkezi munkát jelentő középkori „travail" kifejezésből ered, szintén a puszta szórakozással szembehelyezett utazás egzisztenciális jelentőségét, feladatvállalásjellegét nyomatékosíthatja.[66] Ezt a nyelvtörténeti összefüggést Bruce Chatwin legalábbis így teszi jelentésessé az *Álomösvény* egyik jegyzetében: „A »travel«, vagyis »utazni« szó ugyanabból a tőből ered, mint a »travail«, melynek jelentése »nehéz fizikai vagy szellemi munka«, »gürcölés«, »különösen fájdalmas vagy tikkasztó erőfeszítés«, »megerőltetés«, »megpróbáltatás«, »szenvedés« […]"[67] *A turizmus szemiotikája* című, megkerülhetetlen fontosságú tanulmányában Jonathan Culler azonban amellett 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",[68] 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 példájaként 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

[65] GERNDT 2001, 12.

[66] 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.

[67] CHATWIN 2010, 244.

[68] CULLER 2012, 28.

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".[69]

Culler felvetései részben Dean MacCannel *The Tourist* című, ma már alapműnek számító könyvéhez csatlakoznak, melynek szerzője – szintén szakítva a turizmus moralizáló bírálatával – amellett érvelt, hogy „bizonyos mértékben minden turistában ott munkál a vágy a kultúrához és a társadalmhoz való mélyebb kötődés iránt".[70] MacCannel Erwing Goffmanra hivatkozva kifejti, hogy a látnivalók felkeresése egy jól szabályozott szokásrendszernek, azaz egyfajta modern rituálénak tekinthető, amelynek analógiájául a zarándoklat szolgálhat. Megfigyelése 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.) Ebbe 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 ellentéteként 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 sza-

[69] *Uo.,* 35.
[70] MACCANNEL 1999, 10.

badidős 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."[71] 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.[72] 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".[73]

A *The Tourist Gaze* azt is leszögezi, hogy a romantikus utazáseszmény és a turizmus közötti viszony sem rögzíthető egyszerű szembenállásként. Ahhoz, hogy ez a megállapítás könnyebben érthetővé váljon, 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 szerepel annak kiváltó okai között, hogy egyre nagyobb tömegek vállalkoztak hosszabb utak megtételére olyan nem egzisztenciális jelentőséggel bíró, inkább csak másodlagos okokból, mint a szórakozás.[74] A tömegturizmus fontos kezdőpontja azonban fél évszázaddal későbbre, az első Thomas 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

[71] URRY 2012, 41.
[72] MACCANNEL 1999, 6.
[73] URRY 2012, 51.
[74] GERNDT 2001, 12.

„intézményesülését és ezzel professzionalizálódását”[75] 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 egyszerűségre váltotta le.[76] 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 Karl Baedeker 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 terrénuma felé.[77] 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.”[78]

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”.[79] A gőzhajózás és a vasúti közlekedés alacsony költségeinek köszönhetően – az utazás korábban elterjedt és kanonizált formáival szemben – a turizmus a 19. század közepének Angliájában már az alsó középosztály, sőt akár a munkásosztály számára is hozzáférhetővé vált. Éppen a gyárak voltak azok,

[75] *Uo,* 12.
[76] PEMBLE 1987, 3.
[77] BUZARD 2002, 49.
[78] [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.
[79] GYÁNI 2008, 11.

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.[80] 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 turistaszerepkör 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 iparosodás-urbanizációtól való szorongás fejeződött ki. Abban a turizmusellenes retorikában, mely már a romantika számos szerzőjénél is megfigyelhető, a hétvégi nyaraló ugyanannak a folyamatnak az emblémájává vált, mely a titokzatosan kanyargó gyalogösvényt széles makadámútra cserélte le.[81] 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),*

[80] URRY 2012, 16.
[81] THOMPSON 2007, 32, 40–41.

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.[82] 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 hétköznapok közegéből.[83] 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 karikaturisztikus képe, a turizmus iparága által forgalmazott vágyképek, ígéretek, identitásképletek jó része a romantika ideológiájában gyökerezik; a természeti látnivalók által nyújtott élvezet idealizálása mindenképpen idetartozik. 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 millióinak 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 fordulója óta az utazás bürokratizálódása csak növekedett, az a „romantikus keretezés", amely a turisztikai helyek percepcióját határozza meg, lényegében azóta sem változott.[84]

Visszakanyarodva gondolatmenetünk kiindulópontjához: a turizmus rohamos terjedésére természetesen az utazási irodalomnak is reflektálnia kellett. A 20. század első évtizedeinek útirajzaiban elsősorban az erős bírálat és elutasítás szólama dominált; a turizmus a válságként megélt modernitás egyik tipikus

[82] FROW 1991, 147–149.
[83] URRY 2002, 20.
[84] DUNCAN–GREGORY 1999, 7

jelenségeként került szóba, mely a világjárásnak éppen azokat a tényezőit küszöbölte ki – kockázat, kiszámíthatatlanság, esetlegesség –, melyek miatt az korábban felértékelődött. Ahogy Helen Carr megjegyzi, az útra kelés eme populáris formáját ezek a szövegek éppolyan gyanúval kezelték, mint ahogy az irodalmi modernség szerzői a populáris kultúra termékeit.[85] Evelyn Waugh a *Labels* című könyvében viszont már meglehetős iróniával állapítja meg, hogy „[k]ülföldön minden angol szereti magát utazóként, és nem turistaként látni",[86] 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 státuszszimbólumává lépett elő, ugyanakkor a vele járó környezetszennyezés, a helyi kultúrákra gyakorolt, gazdaságilag sem mindig áldásos hatás jogos aggodalmakat szült. Mindeközben széles körűvé 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",[87] a posztmodern szenzibilitást megtestesítő, allegorikus alakként rajzolódott ki. Eszerint a turisták által példázott „posztmodern életstratégia"[88] 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

[85] CARR 2002, 79.
[86] „Every Englishman abroad […] likes to consider himself a traveller and not a tourist" (ford. tőlem – B. Á.) WAUGH 1974, 44.
[87] BAUMAN 1999.
[88] *Uo.*

volnának”.[89] (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 futballcsapatát. 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 „[a] turisták fényképező emberekről készítenek képeket”[90] – a tulajdonképpeni istálló elvész a turisztikai „percepció metajellegé”-ben.[91]

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 folytathatatlannak bizonyult az összezsugorodó, „monokulturális” világban.[92] A hetvenes-nyolcvanas évek mégis azt hozta magával, amit Jan Borm szavaival nem is az utazási irodalom „újjáéledésének”, mint inkább „megújulásának” nevezhetünk.[93] Az ideilleszkedő szövegeknek már reflektálniuk kellett arra az egyre markánsabban megfogalmazódó kérdésre, hogy miként viszonyulnak a turizmus problémá-

[89] *Uo.*
[90] DELILLO 2006, 32.
[91] GYURIS 2003, 81.
[92] FUSSEL 1982, 226.
[93] BORM 2007, 14.

jához, másrészt – különösen az angolszász nyelvterületen – egy, a korábbinál jóval átpolitizáltabb diszkurzív térben kellett megtalálniuk a helyüket. A travel writing studies már említett poszt-kolonialista-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, megfeledkezve 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 Babadag*ba 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 teremtenek 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 körbevitorlázza 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 *Tracks*e pedig arra a cseppet sem kockázatmentes vállalkozásra tekint vissza, melynek keretei között a szerző egyedülálló nőként, mindössze három teve kíséretében elindult Alice Springsből, hogy a sivata-

gon 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 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, fényképezőgépükhöz 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 nagy sikerű 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 késő modern útirajz ironikus-deheroizáló hagyományából, és nem annyira az utazó, mint az elbeszélés teljesítményét helyezi 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 – a magyar nyelvű utazási irodalom

Az utazási irodalom alakulástörténetének természetesen megvannak a maga magyar vonatkozásai is: a vizsgálódásaim tárgyául választott művek hazai előzményeire itt csak jelzésszerűen szeretnék kitérni, 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 hungarustudatú szerzőkre, írja Kovács Sándor Iván, hiszen a továbbtanulás céljából „ifjaink Nyugat-Európába özönlöttek, s szervezett peregrinációjuknak *(peregrinatio academica)* kialakult a maga sajátos gyakorlata, irodalmi vagy csak dokumentum jellegű írásos tartozéka, ami ugyancsak az utazási irodalom tág körébe vonható".[94] 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 Új-Fundlandig), 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.[95] Meg kell itt említenünk a „késő reneszánsz kori magyar útleírásműfaj klasszikus alkotás"-át,[96] a Szepsi Csombor Márton által írott *Europica varietas*t, de Szenczi Molnár Albert útinaplóit és Bethlen Miklós önéletírásának idevágó fejezeteit is. Ahogy Szirák Péter kifejti, a 19. század elejének-közepének tudásra éhes

[94] KOVÁCS 1988, 96.
[95] Lásd CAMPBELL 1988, 222–223.
[96] KOVÁCS 1988, 100.

magyar utazói aztán a peregrináció eme hasznosság, gyönyörűség és tanulás jegyében megfoganó 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."[97]

Az irodalmi útirajz jelentősége azonban a huszadik század első felében nő meg igazán, 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",[98] 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 kérdésről 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 idegenforgalom, mert össze szoktatja az emberiséget".[99]) A megoldás olyan új, a magashegységek és fürdővárosok hiányát ellenpontozó turisztikai célpontok kitalálásában-kialakításában rejlett, mint Bugac, a Hortobágy és a Matyóföld.[100]

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

[97] SZIRÁK 2016, 30.
[98] JUSZTIN 2006, 191–192.
[99] NYUGAT 1932.
[100] JUSZTIN 2006, 199–200.

átrendeződéséről, a magyar nyelvhasználat visszaszorulásáról, a kissebbségi 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 megélénkülő útirajzhullámmal 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 beszédmódok 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".[101] 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, pontosan Illyés szerkesztésében jelenik meg: ez az utólagos kanonizációs gesztus azt jelezheti, hogy a „modernség második nemzedékének perspektívájá"-ból, az általa „vándorévek"-nek nevezett időszak szerzői számára értékelődött fel igazán.[102] Ahogy azt Németh Ákos állapítja

[101] SZIRÁK 2016, 54.
[102] NÉMETH 2015, 52.

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",[103] melyekben egyidejűleg nyílt mód a kortárs társadalmi problémák analízisére 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 helyzet*et jegyző Szabó Zoltán szavaival élve) „irány-útleírás"-ként[104] is olvashatóvá váltak.

Ennek a magas színvonalú, izgalmas műfaji változatokat felvonultató írásművészeti tendenciának az 1945 utáni történések szabtak gátat, hiszen „az utazási irodalom művelésének legtöbbször feltétele maga az utazás",[105] melyre az államszocializmus polgárainak eleinte egyáltalán nem volt módja. A nem szolgálati, hanem magáncélból lebonyolított utazások 1949-től 1961-ig többékevésbé 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*",[106] 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.[107] Mindenesetre a hatvanas-hetvenes évek során megnyíló szűkös lehetőségekkel sok szépíró élt (Pilinszky János, Ottlik Géza, Csoóri Sándor, Weöres Sándor, Károlyi Amy, Szabó Magda, Rab Zsuzsa stb.), de a cenzúra által teremtett körülmények továbbra sem kedveztek az útirajzírásnak, illetve az esetlegesen elkészülő útinaplók publikálásának. A kor népszerű irodalmában az egzotikum ábrázolását ezért jobbára olyan újra kiadott második világháború előtti szövegek biztosították, mint Kittenberger Kálmán és Szé-

[103] *Uo.*, 48–49.
[104] *Uo.*, 44.
[105] KOVÁCS 1988, 96.
[106] BENCSIK–NAGY 2005, 72. (Kiem. az eredetiben.)
[107] *Uo.*, 106–108.

chenyi Zsigmond afrikai vadásztörténetei vagy G. Hajnóczy Rózsa számos kiadást megérő, romantikus lektűrökre hajazó, olvasmányos indiai útinaplója, a *Bengáli tűz*. Ehhez képest inkább a publicisztikai regisztert képviselték a Nők Lapjának dolgozó Kertész Magda úti beszámolói (*Vendég voltam Japánban, Utazás szerelem és házasság körül hét országban),* melyekben egy hangsúlyozottan „szocialista" országból érkező, annak értékrendjét magáénak valló látogató kérdezésmódja nyilvánult meg.

Az államhatalom diszkurzív tiltásai, korlátozásai éppen azokat a szövegalkotó tényezőket érintették, amelyek az irodalmi útirajz integráns elemeinek számítanak: a hazai és külföldi viszonyokat összevető távlat működtetését, az idegenség csáberejének felmutatását. Nem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes általam vizsgált úti jegyzetei sem kerültek 1991-ben bekövetkezett haláláig nyomtatásba: szövegeiben 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, de világérzékelését folytonosan áthatja a megkésettség és a korlátozottság érzete.

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 útinaplójegyzeteit, illetve a Kosztolányi és Szerb Antal Itália-ábrázolásai felől is ismerős nemzetkarakterológiai klisék sorozatát építette be a *San Gennaro vérének* nápolyi körképet kirajzoló fejezeteibe,[108] és az emigráns évek alatt kiadott naplói is számos útleírásként olvasható epizódot tartalmaznak. Könyvem idevágó fejezetében egyrészt a „vándorévek" generációjának jeles képviselőjével, Cs. Szabó Lászlóval foglalkozom tüzetesebben, aki műveiben folytatja az Itália-reprezentációk sorát, és Máraihoz hasonlóan gyakran reflektál arra a kérdésre, hogy mi kapcsolja össze a művelt, irodalmi utazót és a

[108] SZIRÁK 2016, 112.

száműzött írót. Másrészt az emigráns alkotók következő nemzedékéhez tartozó Ferdinandy György *Szomorú trópusok* című írását veszem górcső alá, melyet az önmagát idegenként, átutazóként pozicionáló én-elbeszélő perspektívája szervez, s ami egy, a magyar irodalomban szinte semmiféle ábrázolási hagyománnyal nem rendelkező tájegység feltérképezésére vállalkozik.

Ferdinandynál a teljes ignoranciát testesítik meg a kreol konyha remekeire ketchupot nyomó amerikai turisták, a szintén emigrációban alkotó Karátson Endre 1980-as, *Színhelyek* című novellásköteténeк unikális teljesítménye pedig 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 fagylalt, 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 bizonytalanítja el 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 az effektusra: „[a]z elbeszélésekben olvasható leírások […] nem a retorikai valóságeffektusokat igyekeznek kihasználni, hanem magát a turisztikai leírás műfaját vonva kérdőre, a *bédekker* megjelenítő eljárásait helyezik mérlegre […] a látvány és az útikönyv viszonya tehát megfordítva mimetikus, a bédekker mintegy létrehozza a tájat".[110] Karátson prózája nagyon is érzé-

[109] KARÁTSON 1992, 113.
[110] HITES 2011, 86–89.

kelteti 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 ideérkeztél egy hete: nem hagysz magad mögött semmit, amit sajnálni lehetne, az öböl és környéke egy pillanatra sem vált meghitt otthonoddá, papundekli díszletként visszatolható az egyetemes kelléktárba."[111]

Míg tehát a nyugati emigráció útirajzaiban visszatérő motívumot képez a turista (ön)ironikusan ábrázolt alakja, addig Mészöly Miklós 1970-es *Pontos történetek útközben* című regényének világában a turistaattitűd csak romszerűen őrződik meg bizonyos szereplői gesztusokban. Ahogy azt a későbbiekben kifejtem, a mű azért is tekinthető a '45 utáni magyar próza unikális darabjának, mert egy olyan antiutazási 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. A turista-utazó oppozíció Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című alkotásában nyer újszerű kontúrokat: a könyv, mely explicit módon vállalkozott a két világháború közötti útirajztradíció felélesztésére, már a rendszerváltás után, 1991-ben jelent meg. Az ötödik fejezetben vizsgált *Hahn-Hahn…* nemcsak Kosztolányi és Márai örökségével vet számot, hanem azoknak a posztmodern prózapoétika bizonyos megoldásait hasznosító – Italo Calvino, Christoph Ransmayr és Claudio Magris által jegyzett – világirodalmi műveknek a sorába illeszkedik, melyek metafiktív szövegalakító eljárásai az írás, az olvasás és utazás között létesülő összefüggésrendszerre világítanak rá. A kilencvenes-kétezres évek következő, kutatásom szempontjából izgalmas fejleménye, hogy az 1992-es *Az urgai fogoly*al Krasznahorkai László elindította keleti témájú könyveinek sorozatát, melyek ma már az életmű jelentékeny hányadát teszik ki. Sajátos, társtalan helyze-

[111] KARÁTSON 1992, 116.

tük arra enged következtetni, hogy a jelen horizontjából nem érzékelhető olyan nekik tulajdonítható megszólító, kánonformáló erő, mint a *Sátántangó* vagy *Az ellenállás melankóliája* esetében. A legutóbbi esztendőkben viszont 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*a, Háy János *Ország-város-fiú-lány*a és a Péterfy Gergely–Péterfy-Novák Éva szerzőpáros által jegyzett *A panda ölelése*). Különösen izgalmas színfoltot jelent ebből a szempontból Térey János lírája és verses epikája, melynek darabjait gyakran a külföldi tájakra, világhírű építészeti alkotásokra vetülő tekintet szervezi. Habár a kötetben tárgyalt többi művel szemben a *Protokoll* című verses regényét nem egyes szám első személyű elbeszélés működteti, és így valamivel távolabb van az életrajziság kódjai szerint szerveződő útirajztól, azért 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.

Mindezek ellenére továbbra sem tűnik úgy, hogy egy jelentékeny utazási irodalmi vonulat rajzolódna ki a kortárs magyar próza térképén. Habár a könyvben mindig kitérek az esetleges kapcsolódásokra, az egyes szerzők általam vizsgált szövegei között nem mutatható ki szoros elbeszéléspoétikai, szemléletbeli rokonság. Ahogy az előszóban is hangsúlyoztam, nem azért esett tehát rájuk a választásom, mert egy jól felismerhető irányzathoz tartoznak, 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 késő modernség, illetve a posztmodern horizontjából.

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."[112] 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(hatot)t 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 meghívottjaként[113] 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 írónők 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 tabuiról. A kéziratos formában fennmaradt

[112] NEMES NAGY 2014, 159. (A továbbiakban az oldalszámokat a főszövegben a hivatkozás után zárójelben adom meg.)

[113] Lásd Ferencz Győző jegyzeteit, aki azt is jelzi, hogy Nemes Nagy nem minden útjáról maradt fenn írásos dokumentum. FERENCZ 2010.

szövegek később Ferencz Győző és Lengyel Balázs szerkesztésében-gondozásában (utóbbi helyenként át is vette a naplóírás feladatát útitársnőjétől) jelentek meg folyóiratokban, illetve *Az élők mértaná*ban; 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 vezethetőek közvetlenül vissza. A 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. Könyvem 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,[114] 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." (293) 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 történtek írásos rögzítésének funkciója. A naplóban mint az „elmondás" közegében képződhet meg a formátlan, diffúz benyomásokból az élmény mint strukturált jelentésegész.[115] Eme tömören és velősen megfogalmazott ars poetica jegyében Nemes Nagy szövegeit a tömegesen és könnyen befogadható vizuális ingerek bűvöletében élő turisztikai diskurzus elutasítása jellemzi. Megfigyelhetjük, hogy a fotográfia mindvégig olyan, csak a jelenségek felszínére koncentráló, azokat meghamisító ábrázolásmódként tűnik fel a *Magyarul és világul*-ban, melynek „pótszerére" nem szorul rá az, aki összetettebb módon szemléli a világot.

[114] SZIRÁK 2016, 33.

[115] Nemes Nagy fogalmazásmódja felidézheti azt a gadameri élménydefiníciót is, miszerint „[h]a valamit élménynek nevezünk vagy élményként értékelünk, akkor az jelentősége révén egy értelemegész egységévé zárul össze". GADAMER 2003, 98.

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 utazáselbeszélések) 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,[116] 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 tárgyszerű információk megadásakor a vázlatosság, a sietősség benyomását kelti. („30-a. 11-kor autóval Sz. B.-vel Marlow, Henley[-on-Thames]." [92]) A nominális stílusú leírásokban a nagyobb egészből kimetszett képek, a tömör, meghökkentő hasonlatok egymás mellé helyezése viszont sokkal inkább a sűrítettség hatását kelti fel, olyan emblematikus Nemes Nagy-versek poétikai megoldásait is felidézve, mint amilyen a *Között*. Lásd például az óceanográfiai múzeumban tett séta epizódját: „Halak. Formalista az Óregúr. 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." (85) 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 *esztétikai* karakterét hangsúlyozva. A fotográfiával szembeállított naplószöveg tehát rögzít, értelmez és kontextusba

[116] A magyar útirajz-irodalom hagyományán belül Nemes Nagy Ágnes nagy elődjének tekinthetjük az itáliai képtárakban szerzett élményeiről élvezetesen tudósító Wesselényi Polixénát, az *Olaszhoni és schweizi utazás* szerzőjét. Lásd SZIRÁK 2016, 30.

helyez, a megértés eseményszerűségében a nyelvileg előállított kép valóban *élményt képez*.

Az elliptikus-halmozásos 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 túlcsordulása 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." (118) Az egész köteten végigvonul az a feszültség, mely az utazás *kötelességjellege* 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 dómban pedig összerogytam […] Lázálom volt ez, zuhogó esőben, mégis remek. Hiába, Bruges a legszebb." (127) 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."[117] A Báthori által észlelt „későn-érkezettség 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 kényszerű bezárkózás évei során kimaradt az életükből, annak tudatában, hogy a visszatérés lehetősége sosem garantált. A szinekdochikus logikát követő, felsorolásos szintaktikai alakzatok – „Tőkés rucák, evezősök, regatta-helyek. Vendéglő: szuvas fekete gerenda, piros-

[117] BÁTHORI 2014, 786.

kockás abrosz (a pincérlány köténye is olyan), furcsa ízek, szószok" (93) – így az új benyomások folyamatos sietségre késztető gazdagságát érzékeltetik, az ámulatba keveredő ingerültséget is közvetítve. A fáradtságról panaszkodó Nemes Nagy Ágnes-mondatok többnyire azt implikálják, hogy London vagy Bruges azért befogadhatatlan, mert megismerésére nincs elég idő és erő: „Itt mondok nemet. Nem bírom. Meghalok, ha még egy sor képet kell látnom." (120) A kötet bizonyos pontjain azonban olyan szöveghelyek is fellelhetőek, melyek azt sugallják, hogy a csalódottság történelmi helyzettől és életkortól függetlenül hozzátartozik az úton léthez, mert az minduntalan saját befogadóképességének határaival szembesíti a szubjektumot.

Az „útiláz"-ról, a kimerültségről tanúskodó megjegyzésekben tehát a mindenkori turista[118] 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 megterhelésekkel járó, elköte-

[118] 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 létráik tetején kuporogva, meg egy tucat, 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: rátelepszenek, aztán akkorát ásítanak, hogy majd kiugrik az állkapcsuk, és így kiáltanak fel: »Milyen nagyszerű!« De hát van-e emberi szem, amelyik büntetlenül képes kiállni ezerötszáz kép ráirányzott össztüzét?" A passzust Wessely Anna idézi múzeumtörténeti 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 1995.

lezettséget 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 légkör: család, tapintat, tartózkodás." (90) 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." (309) Jóval változatosabb – és magabiztosabb – interpretációs műveleteket rögzítenek azok a szövegrészek, melyek az európai magaskultúra alkotásaihoz kapcsolódó, a múzeumban, a képtárban és a korábbi évszázadok architekturális örökségét megőrző városi térben szerzett esztétikai tapasztalatokról számolnak be. A galérialátogatásokhoz fűződő reflexiókból egy igen markáns művészetszemlélet olvasható ki:

> Memling-portrék, Van der Weyden (nagyszerű). Bosch. Nem szeretem Boscht. Igenis, ki merem mondani: nem szeretem. Megdöbbentően 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 mélységes gondolataik. Illetve mindezt tegyék bele a *látványba*. (120–121)

A képzőművészeti alkotásokban kirajzolódó stíluseszményre koncentráló 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 világul*-ban 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 ruhaméretek 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" (74), Nemes Nagy pedig magányosan szeretné átadni magát egy angolkert szépségének: „Egy percre sem maradhatok egyedül, pedig nagyon szeretnék." (95) 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, ez remek. Sajnos […] egy világhírű múzeum környezete, ahol esernyős amerikaiak tolongnak. Talán nem mentek végig az átjárón a csatornáig, ennyi a vigaszom." (128) A naplójegyzetek az esztétikai ítéletalkotással párosuló látásmódot kiterjesztik a hétköznapiság színtereire is. Azaz a kötetben egyfajta múzeumlátogató-tekintet pásztázza az olyan, eredetileg nem múzeumi spektákulumnak 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 ugyanannak 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, hotelbelsők, reprezentatív terek keltette vizuális összhatást: a draguignani szállodában

„[k]icsit ízléstelen, de valódi vidékiesség", a brüsszeli bisztró falát díszítő festmények „[a]z ízléstelenségek megdicsőülései" (119). Ez a diskurzus tehát nem kapcsolja össze a bebarangolt világ sokféleségének tapasztalatát az ízlésítéletek szubjektív, kultúrspecifikus voltának belát(tat)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*" [142]): 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." (92–93) A legtöbb esetben azonban a gondolattársítás jelzése egyszerűen kimerül a szerzői név vagy műcím odaszúrásában: „Flamingók. (Rilke.) Oroszlán, tigris, kiselefánt." (233) (Ugyanezzel a technikával él egyébként a Nemes Nagyét néhol megszakító Lengyel Balázs szólama is. A Torda körüli gyártelep sivárságának regisztrálását például automatikusan egy József Attilára tett megjegyzés egészíti ki: „Nincs rondább […] mint egy gyárvidék. Szegény József Attila, hogy ezt szeretnie kellett." [44])

Az utazás és a befogadás folyamatai közötti analógialétesítés, a különféle tájak, országok és az ábrázolásukra törekvő művek együttolvasása – 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, fő-

ként az erdélyi fejezetben – Nemes Nagyék Kalotaszegen Ady verseinek, Marosvásárhelyen Kazinczy leveleinek nyomait követik – de a naplójegyzetek intertextuális kapcsolódásai ennél jóval szerteágazóbbak. A későbbi visszaemlékezés számára támpontokat biztosító, evidenciaszerűen 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 készteti 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 kötetegész tükrében különösen jelentésessé 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)." (7) Az ismerősség érzete egyúttal a napló olvasóját is hatása alá keríti, hiszen a Kolozsvárt, Kalotaszeget, Marosvásárhelyt érintő (ezáltal is az Erdély-járás kanonizált útvonalához igazodó) barangolás elbeszélése jórészt a két világháború 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 épített-

tük, mint minden jelentőset hatszáz éve. Az itt-ott mégis épülő román házak »modern«-ek és silányak." (9) 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?" (8) 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, mely 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?" [31]) 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 zsivaj. „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." (65) 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 rezsim 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 faggatózó pályatárs szavaiból ugyanaz a remény sugárzik, ami '56-ban a körösfői parasztokéból. A mű zárlata a kelet-közép-

európai szolidaritásnak ad hangot: „Drágám, mondom. Most aztán el ne engedjük egymás kezét, mondom." (340)

Az értékveszteség, a pusztulás regisztrálásával párhuzamosan a napló visszanyúl ahhoz a toposzhoz is, mely Erdélyt[119] egyfajta autentikusabb, közösségibb, példaszerű létezés helyeként láttatja. 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". (34) Nemes Nagy megfigyeléseiben a sajátságos 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" (10); „Megint érzem az erdélyi szívességet, a bölcs ravaszság és naivitás együttesét."[120]

Arra, hogy ezek a megállapítások jól ismert sztereotípiákból tevődnek össze, Nemes Nagy azonnal reflektál is, azt sugallva, hogy a közhelyekkel kapcsolatos (valójában éppolyan klisészerűen rögzült[121]) negatív előítéletek is felülvizsgálhatóak. A napló amellett 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." (59)

[119] Lásd SZIRÁK 2016, 87.

[120] „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 2003, 200. Ugyanakkor már Kazinczynál is megjelenik az erdélyi szívélyesség, családiasság motívuma: „S itt a társasági együttlétekben is valami szívesebb, melegebb, jobb van, mint nekünk némelly elkorcsosúlt tájainkon, hol a gyermek a maga szüléjiben nem atyját és anyját nézi, hanem az Urat, az Úrnét." KAZINCZY 2013, 443.

[121] KULCSÁR SZABÓ 2005, 68.

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 Nagyékat; azzal a nehezen artikulálható sejtéssel például, hogy nem egyszerűen zsidó származású 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." (Az itt tapasztaltak saját politikai identitásának újragondolására is késztetik 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!" (54) 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 erősítik 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 szánalom 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 ön-színrevitelének dilemmáiról: „Balázs szerint én túl kedves vagyok itt Erdélyben mindenkihez, így leplezem a feszélyezettséget az állandóan forgó, új meg új környezetben. Igaz. Majd vigyázok. Nem kell túllelkesednem azt, ami amúgy is lelkesít. (De mikor olyan morc vagyok különben, mégiscsak alkalmazkodnom kell az ő szívességükhöz! Nem?)" (26) Egy másik arról számol be, hogy a körösfői 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 […]" [28]) Ugyanennek az istentiszteletnek az elbeszélésében a színházhasonlat 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." (29) A helyes arányok, az udvariasság megfelelő mércéjének 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 útitársak 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 financiális 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." (123) 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 mienk között az a különbség, ami Plantin és Misztótfalusié között." (126) 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." (130) Ezek a

sorok a bruges-i képtárak, múzeumok, parkok szépségére vonatkozó reflexióként olvashatóak, de a szódavízhasonlat felerősíti a „tömény" melléknév elsődleges jelentésárnyalatát is, előhíva a brüsszeli naplójegyzetekben különösen gyakran felbukkanó ízélmények 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." (137) A kinti étkezési szokások kifinomult rendszerének ismertetése („Aperitifnek sherry, francia vörösbor, pezsgő, ebéd után francia konyak" [137]), a magyar utazó számára ritka ínyencségnek számító fogások felsorolása („különösen a ráksalátát tudtam méltányolni"; [141] „kiváló ételeket remekeltek: parázson sült hamburger, hot dog, saláták" [205]) 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. Príma, 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." (119)

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" (156) gobelinnel díszített szalonnal, az üzemi menzán felszolgált „kétujjnyi vastag, vajpuha rosztbif"-fel (157) 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." (157) A hely által kiváltott ambivalens hatást az esztétika diskurzusából származó és a fiziológiai tüneteket jelölő kifejezések keveredése jelzi úgy, hogy ebben a szövegkörnyezetben a „fenséges" tapasztalatának rémületteljes aspektusa erősödik fel. A szemlélőt hatalmába kerítő zavar végül egy paradoxonban fejeződik ki: miközben a „jó ízlés" éppen a helyes mérték megtartására irányul, az amerikai gyárcsoda ezt viszi *túlzásba*.

3. Amerika – a félelem határvidékén

Amennyiben a többi útinaplóval vetjük össze, azt láthatjuk, hogy az *Amerikai napló* kevésbé vázlatszerű, 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.[122] „Elég sokszor szorongtam már életemben – volt rá mindig okom –, de ilyen pánikszerű félelemmel, mint ez előtt az amerikai út előtt, kevésszer" (151), olvashatjuk a szöveg első mondatában. A folytonosan hangoztatott félelemnek számos rétege tárul fel a szöveg-

[122] WEISS 2014, 1245.

ben, ezek közül a legdirektebbnek a nagyvárosi bűnözéstől való rettegés bizonyul: „Balázs nincs jól. Fájlalta 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 általánoson kívül. És köteteknél többet mesél a gyönyörűen kivilágított, felreklámozott, teljesen üres utcák sora esténként." (241) 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." (296) 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,[123] 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 írótábor 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 mellett, körben partizánok és vonatrobbantás minden éjszaka?" (172) – idézi fel a folytonos rettegés 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 rettegés 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* (314), és ez olyan szituációkban is kiviláglik, mint amikor Des Moines-ban felrobbantanak

[123] Lásd TEAFORD 1994.

egy irodaházat: „Mi, kelet-európaiak kicsit idegesek vagyunk, de a város nem az, tömve minden háztető, minden utca nézőkkel." (206)

Számos további reflexió – „Fáradtak vagyunk, félünk. […] állandóan erőink szélén élünk. A nyelv. A szokások. Az állandó intézkedés, teljesítmények" (259) – a szorongást az idegenség tapasztalatának való folyamatos kitettséggel kapcsolja össze, mely, ahogy Menyhért Anna megállapítja, a kultúrsokkal küzdő naplóíró szólamában az „önmagától való elidegenedés képzeté"-t[124] is előhívja. Az írótábor 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 Nagyot, 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". (214) 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." (214–215) Az iowai hónapokról szóló beszámoló egy új identitáselem előtérbe kerülését is rögzíti, amennyiben Kelet/Közép-Európa és a Nyugat szembeállítása mellett az elbeszélő egyúttal már Amerikába szakadt európaiként pozicionálja magát. Mikor megpillantja a Los Angeles-i kikötőben álló Queen Maryt és a partra épített „ál-Tudor", álangol 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 fütyültek a fejünkre fontosabb pillanatokban. Csak hát, egy európai perc ez itt. […] A Queen Mary haza üzenetet hozott." (277)

[124] MENYHÉRT 2013, 91.

A műben az európaiság mellett további szerepmintázatok is kirajzolódnak: a napló énje 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 írótábor résztvevői számára nem biztosítják az étkezést. A műfordítás és a kulturális közvetíthetőség kérdéseinek szentelt eszmefuttatásokat így a főzés, alapanyagbeszerzés, rendrakás mizériáit övező bejegyzések ellenpontozzák, 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 fárasztó és lehengerlő. De ez a ruhaóceán… ez a nagy hajókirándulás valószínűtlen vizekre. (258–259)

A szövegrész metaforáit szervező tenger képzete másutt az amerikai kontinenssel kapcsolódik össze: a következő naplóbejegyzés például a Csendes-óceánnak kölcsönzi a „vadítóan idegen", „új bolygó" (259), azaz Amerika vonzerejét. Az így megképződő összefüggésben a ruhaóceán vizén tett kirándulás a túlcsorduló, 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 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 tisztagyapjú kosztümökhöz, ha tetszik, divatjamúlt, ha tetszik, divaton kívüli angol kosztüm: ez az én világom. Szeretnék olyan divatjamúlt lenni, mint az angol királynő." (166) Ezekben az önjellemzésekben ér össze a szigorú műértőként és a konzervatív, visszafogott ízlésű nőként („Öreg, európai költőnő legyen rendes" [221]) megformált identitástudat: a tisztagyapjú kosztüm „divaton kívülisége" azt a sajátnak 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. (183–184)

Ez az incidens az idegen és az „otthonos" viszonyának Amerikában tapasztalt, újszerű bonyolultságát példázza: eszerint a másik idegenségét paradox módon éppen 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 kecsegtet, 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? Szappanreklám" [257]), 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 jellegem: szőke, magyar parasztlányarc, mindenféle intellektualitás nélkül. Öregkori: szétfolyó, nyers pogácsaarc, ugyancsak minden »átszellemültség« nélkül. Bámulatosan buta arcom van." (257)

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 írótábor terében. Hasonlóan a jeruzsálemi konferenciához, amiről azt olvashatjuk, hogy „[n]incs ember aki ismerné a nevemet […] mindenki Csoóriról és Juhászról beszél" (333), Nemes Nagyot itt ugyanis teljes ismeretlenség övezi. A költőidentitás színre vitelének 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 („tővel-heggyel van összehányva az egész" [212]), 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 álangol 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"

(274). 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" [78]) és a francia értelmiségiek teátrális viselkedését, azt meg tudja ítélni, hogy a borzalmasan viselkedő párizsi költő verse „megdöbbentő" módon „mégis jó" (79). Az iowai írótábor legkülönfélébb nyelvi-poétikai hagyományokat, előadói stílusokat, műfordítói attitűdöket felvonultató rendezvényei viszont kikezdik addig biztosnak tűnő esztétikai ítélőképességét 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 truppban néhány író is, nemcsak dilettáns. De nehéz kiválasztani őket […]." (228) 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 krokik. […] Vagy inkább kabaréjelenetek, mert el is játssza, 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?" (200–201) Ezek a maliciózus 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 nem csak a napló terében kifejteni azt, hogy ő mit nevez költészetnek.

A naplóíró elsősorban a nyelvi határok áthidalhatatlanságával indokolja a szemináriumot uraló, 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." (248–249) A *Magyarul és világul* a huszadik századi magyar utazási irodalom szövegeiben ritkán észlelhető intenzitással panaszolja fel újra és újra az anyanyelvbe való bezártságot, más nyelvek végső soron elsajátíthatatlan természetét („Ó ég, ó ég, hogy is lehetne egy nyelvet megtanulni?" [101]), 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 felkérik, hogy szavaljon el egy magyar verset, ő pedig egyszerűen elfelejti a *Szeptember végén* szövegét.

> 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. (150)

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?" (199) Ráadásul a külföldi kollégákkal való kommunikáció nem tisztán nyelvi kompetencia függvénye, az amerikai közegben ugyanis a társasági érintkezés is eltérő kódok szerint szerveződik. A naplóíró 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." (294) 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 dísztársalgás, senki sem mond semmit, viccek, heccek. Ne adj isten, hogy itt például irodalomról lehessen beszélni. […] Istenem, egy jó kis közép-európai beszélgetés!" (226) Nemes Nagyék újra és újra rácsodálkoznak arra, hogy az írószeminárium hivatalos programpontjain kívül, a résztvevők informális összejövetelein az irodalom már nem beszédtárgy. 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 véli fellelhetőnek a választ. A velük való találkozás a napló-én számára következetesen azt példázza, hogy „a nyelv embere" (306) 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" (256) – 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-vita[125] kulcsfogalma bukkan fel: a szöveg ezáltal a Kádár-rendszer kispolgári boldogságra törekvő lakosaival állítja párhuzamba az

[125] Lásd HORVÁTH 2008, 79–80.

amerikai középosztályba betagozódó amerikás 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 kisrádiót, 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 feketerigóm is otthon, a Böszörményi úton" (108), 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 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, miegyébbel találkozom, ami nekem ősien fontos, aminek a képét kitaláltam magamban, sőt, meg is írtam." (282) 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 is egyaránt idéző „rézszínű vad sziklatájék" (279) 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 (269), azaz San Franciscóról. A kijelentés a messzeség fogalmának metaforikus jelentésrétegeit is előhívja, a távolság megtételét az utazó önmagától való elkülönböződésének 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” [242]), és a saját identitás újrafelfedezéseként: „Amerikában tanultam meg, hogy európai vagyok.” (314) 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 hétköznapok világa 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 örömének trópusait egymásba játszató szövegműködés azonban aláássa a szigorú elválasztásokkal élő logikát, az utazót bűvkörébe ejtő érzéki hatáseffektusok szétszálazhatatlanságát nyomatékosítva.

Az az összefüggés is kirajzolódik számunkra, hogy a Nemes Nagy-i attitűd az akkori külföldi művészeti irányzatok közegében már tulajdonképpen anakronisztikusnak minősült. Éppen ezért tekinthetünk úgy a *Magyarul és világul*-ra, 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 művészértelmiségit 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 nem-

zetközi 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 ethoszát választja el a kortárs befogadó világszemléletétől. A jelen távlatából éppen ez teszi izgalmassá a *Magyarul és világul* olvasását: a londoni feketék „szomorúság"-án elmélkedő, a marihuánás cigaretta hatásának erőtlenségét konstatáló, vagy épp a San Francisco labdázó delfineiről beszámoló sorok folytonosan arra késztetnek bennünket, hogy újragondoljuk, mi a saját és mi az idegen.

DUPress

DUPress

III. NAPNYUGATI MIKES KELEMENEK – Cs. Szabó László és Ferdinandy György utazásszövegei

Ez a fejezet a huszadik századi magyar irodalom egy többszörösen is periferikus jelenségét veszi górcső alá: két, úgynevezett emigráns szerző – Cs. Szabó László és Ferdinandy György – utazásszövegeit, melyek magyarországi recepcióját erős megkésettség jellemzi. Hiszen, ahogy Hites Sándor leszögezi, „a szocialista kultúrairányítás a nyugati emigráció irodalmát (miközben létrejöttét kikényszerítette) pontosan annak lehetőségétől fosztotta meg, hogy hazai visszhangok is alakíthassanak rajta, illetve hogy maga is hatást gyakoroljon az anyaország kultúrájára".[126] Hozzátehetjük, hogy mind az „emigráns", mind a „nyugati magyar irodalom" terminus meglehetősen pontatlan, hiszen sem egy szorosan együttműködő irodalmi csoportosulást, sem egy egységes poétikai törekvéseken alapuló irányzatot nem takarnak. Cs. Szabó László és Ferdinandy György nem tartoznak ugyanahhoz a nemzedékhez, prózapoétikai megoldásaik sem magától értetődő módon rokoníthatóak: az „emigráns" megnevezés ebben az esetben tehát valóban csak annyira utal, hogy mindannyian Magyarországon kívül töltötték a huszadik század második felét. Ehhez a közös életrajzi mozzanathoz kapcsolható azonban az az észrevétel, hogy mindkettőjük életművére jellemző az útirajzok, útinaplók, utazástörténetek dominanciája: ugyanez mondható el az emigráció irodalmának más, kulcsfontosságú figuráiról, így például Márai Sándorról és Karátson Endréről is. (Ezzel szemben – ahogy arra az első fejezetben kitértem – az államszocializmus Magyarországán kifejezetten kevés magasirodalmi ambíciójú utazásszöveg jelent meg ugyanebben az időszakban.) Az utazási irodalom horizontjából az teszi izgalmassá ezeket a főként az

[126] HITES 2007, 701.

önéletrajziság kódjai szerint szerveződő szövegeket, hogy lebontják az elindulás–hazatérés megszokott narratív sémáit, a folytonosan megkérdőjeleződő saját és az idegen viszonyának bonyolult konstellációit felmutatva. A folytatásban ezért azt tárom fel, hogy miként íródik egymásra az én-elbeszélők önreflexióiban az emigráns és az utazó szerepköre, hogyan lépnek túl egy olyan világérzékelési modell működtetésén, amelyet a haza és az idegen föld kétosztatú perspektívája alapoz meg, és milyen műfajtörténeti hagyományok folytatására-újraértésére vállalkoznak.

1. A hely szelleme – Cs. Szabó László: *Római muzsika*

Cs. Szabó László 1937-es, *Doveri átkelés* című angliai útirajza a két világháború közötti időszak egyik nagy sikert arató remeke. Később, az emigrációban megjelentetett prózakötetei is az első könyvben megmutatkozó szövegalkotó eljárásokat viszik tovább: esszéisztikus, hatalmas kultúrtörténeti ismeretanyagot megmozgató, ugyanakkor töredékes, laza szerkezetű írásokról van szó, amelyekben a művészettörténeti exkurzusok mellett nagy tér nyílik az anekdoták, az életképek és a kifejezetten személyes, vallomásos hangoltságú kitérők számára is. Valószínűleg nemcsak megjelenési körülményeik, de a tágabb értelemben vett kortárs magyar irodalom fősodrába nehezen beilleszthető diskurzív kevertségük, a műfaji palettán való elhelyezhetetlenségük is felelőssé tehető azért, hogy ezek a művek irodalmi köztudatunk peremére kerültek: kérdésként vetődik fel tehát az, hogy miként lehet a jelenünk horizontjából megszólítani őket. Ehhez társul az a további módszertani dilemma is, hogy hogyan közelítsünk ezekhez a nem kifejezetten fikciós, ugyanakkor az értekező próza körébe sem sorolható szövegekhez, úgy, hogy szóra bírásuk ne merüljön ki téziseik újramondásában. Ebben a fejezetben elsősorban azt igyekszem demonstrálni, hogy a Cs. Szabó-újraolvasás egyik lehetséges stratégiája a térbeli fordulat belátásaira alapozható: ezek az utazásszövegek ugyanis kiemelt figyelmet szentelnek a város médiumának, az építészeti terek anyagi-hangulati minőségeinek, épített közeg és táj viszonyának. Cs. Szabó utazója

folytonosan arra keresi a választ, hogy miben érhető tetten a felkeresett „hely szelleme” – ez az érdeklődésmód pedig már olyan kortárs irodalmi jelenségekkel is kapcsolatba léptethető, mint amilyen például Térey János írásművészete.

A továbbiakban elsősorban a hatvanas években készült szövegekből összeállított *Római muzsikára* fókuszálok, melyet a szerző maga naplóregényként aposztrofált, de értelmezésébe több ponton bevonom a *Téli utazás* (1956) című irodalmi útirajzot és a *Hunok Nyugaton* (1968) című memoártöredéket is. Erre a megközelítésre, a kötetek együttes olvasására maga az életmű hálózatos szerveződése ad lehetőséget, ezek a művek ugyanis folytonosan utalnak egymásra, sőt citálják egymást, akár hosszabb passzusokat is kölcsönöznek egymástól. „Szabó Zoltán azon szokott tréfálkozni, hogy írásaimat átdolgozom, az átdolgozást kibővítem, a bővített átdolgozáson javítok, bővítem a bővített bővítést, javított javítást átdolgozom. Nézz körül, ez történt a legtöbb középkori templommal” (161)[127] – vall az autobiografikus elbeszélő saját szerzői gyakorlatáról a *Római muzsikában*, és számunkra sokatmondó lehet az, hogy itt is egy építészeti metaforával él. Az œuvre egyes darabjai közötti átjárhatóság analogikusnak bizonyul azzal, amilyen átjárhatónak, egymásba nyílónak mutatják fel az európai művelődés kézzel fogható és képletes tereit a szövegek.

Az átjárhatóság érzete annak is köszönhető, hogy Cs. Szabó útijegyzetei nem a turizmus fő csapásirányán kívül eső vidékekre kalauzolnak el, hanem – a művelt utazó perspektíváját kirajzolva – az európai magaskultúra egymáshoz ezer szálon kötődő középpontjaiba. A szerző az úti célok kiválasztásában is a század első felének magyar nyelvű útirajzhagyományához csatlakozik tehát, mely többnyire jól ismert városokat és tájakat vett górcső alá. Az útleírás tétje ebben az esetben nem az, hogy miként tudja nyelvileg hozzáférhetővé tenni az ismeretlent, a radikálisan idegent, hanem az, hogy képes-e a rendelkezésre álló toposzok és klisék árnyalására, áthangolására, kimozdítására. Fokozottan igaz ez a *Római muzsika* írásaira, melyek egy rendkívül gazdag irodalmi tradíció továbbörökítőiként pozicionálják magukat.

[127] CS. SZABÓ 1988. A főszövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

Itália – mint az egykori Grand Tour legfontosabb úti célja – az európai útirajz-irodalom valószínűleg legtöbbször megjelenített, legkiterjedtebb ábrázolási hagyománnyal rendelkező tája. A *Római muzsika* számos ponton utal az Itália-reprezentációk szöveghagyományába való beágyazottságára, így például megidézi a 19. század két, talán legnagyobb hatású itáliai utazójának, Goethének és Stendhalnak az alakját. Az elbeszélő számára az *Itáliai utazás* „sorok közti" olvasása azt sugalmazza, hogy „Goethét a római nép, római táj, római utca puszta szemlélése teremtette újjá" (273), de magáról az írásról megállapítja, hogy „[b]algaság művészeti kalauznak használni" (272). A Stendhal-féle *Római sétá*kat jóval sikerültebb alkotásnak tartja, mint Goethe helyenként „fűrészporízű" fejtegetéseit, érvelése egy ponton mégis követi a Goetheről mondottakat: „Kiírta magából az öngyilkosság kísértését. Nem első műve volt a választott hazáról, de a legjobb. Kalauznak megbízhatatlan, irodalomban, festészetben, zenében egyaránt. Csak a főtárgyhoz értett tökéletes azonosulással, az olasz élethez. Arról s a népről senkit sem érdemesebb meghallgatni, még ma sem." (287) Azaz, egyik útirajz sem használható „kalauzként", szakszerű, hiteles információk gyűjteményeként – ami az ismeretközlés intencióját felülírja, az maga a helyszínnel asszociált, a leírás és a megtapasztalás köztes terében formálódó „élet". Mindez azért lehet érdekes számunkra, mert, habár a Cs. Szabó-kötet egyáltalán nem funkcionál praktikumelvű útikalauzként, az irodalomról és festészetről (Goethe és Stendhal mellett többek között Horatiusról, Leonardóról, Raffaellóról stb.) szóló esszészerű eszmefuttatásai, magabiztosan kifejtett értékítéletei azt a benyomást keltik, hogy az európai kultúrában való tájékozódás számára adnak iránymutatást. Az esszébetétek közé és köré beszúródó önéletrajzi töredékek azonban ebben a kötetben is egy olyan motívumsort építenek ki, mely Rómát – hasonlóképp az elbeszélő Goethe- és Stendhal-interpretációjához – a *revitalizáció*, az életerő visszanyerésének színtereként jelölik ki. Ez a párhuzam pedig megerősítheti azt a gyanút, mely minden útirajz olvasásának esetében felmerül: a mások „megbízhatatlanság"-át állító utazó műve vajon mennyiben tekinthető megbízható kalauznak?

A nagy előképek mellett természetesen a közvetlen elődök, a század első évtizedeiben kifejezetten eleven Itália-kultusz hatása

sem megkerülhető. Ahogy Takáts József veti fel: „Ennek az Itália-vágynak a modern kori folytonossága talán annak a jele, hogy a magyar kultúra latin összetevője túlélte az Itália-központú Dél–Észak kulturális tengely 18. század közepétől kezdődő jelentőségvesztését, a kultúra 19. századi elmagyarosodását, és nagy hatású maradt a 20. század nagy részében is, biztosítva ezzel kultúránkban az »örök« klasszicizmust mint kulturális lehetőségét."[128] Cs. Szabó latinos műveltségét számtalanszor hangsúlyozó utazója ezt a folytonosságot testesíti meg, a *Római muzsiká*ban felépített Itália-kép bizonyos mintázatai pedig Kosztolányi Dezső és Márai Sándor Itália-ábrázolásainak megoldásaival rokoníthatóak, akik szintén hozzájárultak a Takáts által felvázolt kulturális hagyomány életben tartásához. Habár eltérő poétikai összetettségű írásokról van szó, mindhárom szerzőről elmondható, hogy – nem függetlenül a húszas-harmincas évek szellemtudományos irányzatának nemzetkarakterológia-kísérleteitől – műveikben egy jól megragadható viszonyt tételeztek az olasz világ egyedi jelenségei és általános példaértékük, a felszíni sokféleség és a mélyben rejlő állandóság között. Az az „időtlenség", melyet Márai és Kosztolányi egy-egy olasz járókelő mentalitásának ősiségében érzékel („Ezek itt körülöttem egytől egyig latinok. Mindössze csak kétezer év telt el, s azalatt nem sok változás esik"[129]). Cs. Szabó esetében többnyire a hely képzetével fonódik össze: „Időtlen a Hely Szelleme. Egy ókori fellegvár halott templomudvarán, Latium félreeső zugában jöttem rá, hogy a Színjáték gyökereit etruszk sírok táplálják, etruszk volt Dante toszkán képzelete, alvilág béklyózta rettegésükből vergődött fel a keresztény költő a drágakövekkel ékes, mennyei Jeruzsálembe. Csupa titkos és makacs helybeli összefüggés!" (160) Ez a szövegrész jól példázza azt, hogy milyen „összefüggések" kifürkészésére vállalkozik Cs. Szabó utazója. Olyan kultúrtörténeti, mentalitástörténeti jelenségek áthelyeződéseit, metamorfózisait követi nyomon, melyek folytonosságáért éppen a *genius loci*, a kézzelfogható hely sajátos atmoszférája szavatol. A Pokol mint a Dante-mű imaginárius alvilági tája így kerülhet relációba az etruszk sírokat rejtő,

[128] TAKÁTS 2013, 83.
[129] KOSZTOLÁNYI 2011d, 20.

különös toszkán vidékkel. Sőt az elbeszélés ennél jóval távolabb eső kontextusokat is összekapcsol: „[m]egszállta a hely szelleme" (84) a Horatius-villa múzeumőrét is, aki emiatt unalmában „apró szatírákat" ír a turistákról. Szent Benedek városában, Subiacóban járva pedig azon tréfálkoznak az útitársak, hogy a szerzetes, aki a legenda szerint a tüskebokorba ugrott az őt kísértő nőalak elől, minden bizonnyal a város leghíresebb huszadik századi szülötte, Gina Lollobrigida ősanyja elől menekült el így. A régmúlt történeteinek modern kori, lefokozott formában való tovább élését sugalló epizódok úgy keltenek komikus hatást, hogy mégsem kikezdik, inkább affirmálják az elbeszélő retorikai célkitűzését, a hely szellemének időtlenségéről, állandóságáról való meggyőz(őd)ést. Az utazó részéről az ekképp megteremtett állandóságeffektust újra és újra a saját időbe vetettségével való szembesülés ellenpontozza. A napló és a memoár műfaji kódjait egyaránt felhasználó Cs. Szabó-művekben az írás (az elbeszélés) jelenéről való tudósítás mellett éppen ezért fontos szerepe lesz a retrospektív elbeszélésmódnak. Az utazást voltaképpen már mindig mint visszaemlékezést, mindig egy korábban megtett út nem identikus ismétlődését értelmezik a szövegek. Az 1968-as *Hunok Nyugaton* már a címben rejlő Illyés-allúzió révén is jelzi a más nyomában való járás, az ismétlés mozzanatát. A könyv szerző-elbeszélője több évtized távlatából tekint vissza arra a háború utáni kalandra, amikor Illyés Gyulával együtt újra felkeresték a szintén memoárszerűen szerveződő *Hunok Párisban* egykori helyszíneit és szereplőit: egymást tükröző módon mind az elbeszélt utat, mind az elbeszélést az emlékezés gesztusai alakítják tehát. A *Téli utazás*-ban a nyugat-európai barangolás rendelkezik egy imaginárius dimenzióval is: a bécsi dómban egy kőfaragó önarcképének látványa repíti vissza az utazót Kolozsvárra, a gyerek- és ifjúkori emlékek világába. Cs. Szabónál a genius loci tehát egyrészt sajátságos, partikuláris, mindig az adott helyhez tartozó, másrészt viszont az otthonosság, a ráismerés örömét tartogatja az idelátogató számára. A hétköznapi kommunikációs helyzeteket kikezdő félreértések, fordítási problémák komikus epizódjaiban egyáltalán nem szűkölködnek a *Római muzsika* darabjai, a hely szellemét azonban ilyen értelemben szintén transzparensként mutatják fel. Mindemögött természetesen az a reflektálatlan előfeltevés húzó-

dik meg, hogy az idelátogató is rendelkezik azzal a klasszikus európai műveltséggel, melybe az iskoláskori olvasmányok adnak belépést. A fentebbi idézetek ráadásul színre viszik azt a szoros kapcsolatot, melyet Cs. Szabó írásai létesítenek a hely szelleme és az emlékezet retorikai helyei között: eszerint a „genius loci" nyelvbe való átfordítása azoknak a toposzoknak a teljesítőképességén múlik, amelyekben kifejezetten bővelkedik a Rómáról való diskurzus.

Habár a *Római muzsika* értékelő megjegyzései a város anyagtalan lelkét ilyen módon materiális alkotóelemei felé rendelik, ezt az oppozicionális logikát finoman aláássa az a tény, hogy az elbeszélő valójában mással sem foglalkozik, mint kövekkel. A könyvben egy izgalmas építészettörténeti narratíva rajzolódik ki, mely lebontja a város szinekdochikus jelölőihez társuló asszociációkat, a mozdíthatatlanságot és az állandóságot, és arra világít rá, hogy Róma kövei valójában több ezer év óta folyamatosan mozgásban vannak. Az elbeszélő több helyütt is nyomatékosítja például a konzerváló-műemlékvédő attitűd történetiségét, és mutatja be azt, hogy a rombolás bizonyos időszakokban szervesen hozzátartozott a városépítés folyamatához: „Amikor Róma magához tért a tizenötödik században, fölfedezte antik múltját. S nyomban nekiesett e múlt romemlékeinek, hogy szétrabolt köveikből múltjához méltó, új templomokat, palotákat emeljen. Az antik világ szellemének a bámulata elsöpörte az antik világ tengődő, csonka maradványait. Így volt rendjén a Város öntörvénykezése szerint." (38) Azaz, a múlt szelleméhez való hűség nem a kövek megőrzését, hanem újrafelhasználását diktálta a reneszánsz Róma számára. Az útirajz többször felhívja a befogadót a városkép hasonlóan bátor logikát követő imaginárius átformálására, épített elemeinek lebontására és újrarendezésére: „Tüntesd el képzeletedben peremeiről a négy folyamistent, tetejéről az obeliszket, s előtted van mély vájataival egy befelé nyíló, többfuratú absztrakt szobor" (43), írja Bernini Piazza Navonán látható kútjáról, és hasonlóképp fogalmaz a barokk templomok jövőből való újraérthetőségéről is. Cs. Szabó szövege a reneszánsz rombolva teremtő vállalkozásaihoz képest jóval ironikusabban prezentálja a 19. és 20. század eleji építészet historizáló megoldásait. Viktor Emánuel emlékműve egy „roppant méretű márvány ka-

kukkvár" (41), az aostai herceg hídja, a fasiszta hatalom egyik utolsó projektje pedig „semmilyen": „A hídfőoszlopok dombormű-vein Traianus császár katonái olasz bakáknak álcázva küzdenek a barbár világ végén, hogy civilizálják. […] Szellemében a dombormű gyermetegen utánozza a Traianus-oszlop kőtekercsét a dák hadjárat történetéről. Stílusa klasszicizáló s moderneskedő egyszerre, hamis, semmilyen." (42) A *Római muzsika* egy olyan palimpszesztusként percipiálja a római architektúrát, melybe különféle építészeti, képzőművészeti idézetek révén íródik bele egy-egy adott éra saját múltjához való viszonya: az imitáció, a felnagyítás gesztusai esetenként pedig szegényesebb megértés-teljesítményt tükröznek, mint a teljes átalakításé. „Toldva-foldva ápolt rom nem tudna úgy meggyőzni eredeti szépségéről, mint teljes metamorfózisa: e közönséges házak, melyek eleven, új értelemmel telítik a formát" (43), olvashatjuk például a Cs. Szabó által a világ legszebb terének kikiáltott Piazza Navonáról, mely egykor antik versenypálya volt. Cs. Szabó argumentációja nemcsak a forma fogalmának használata miatt, de számos más vonatkozásban is felidézi Georg Simmel Rómáról írott 1922-es „esztétikai elemzés"-ének érvelésmódját. „Egészen ritkán találkozunk egy […] eshetőséggel, mikor az élet bármely célja érdekében létrehozott emberi alkotások […] szép formát alkotva is összetalálkoznak, méghozzá szintúgy véletlenül […] ilyen tartalom esztétikai formáját kínálja szinte minden, előre kitervelt terv nélkül kialakult régi város",[130] olvashatjuk az esszében. Ezek közül a régi városok közül emeli ki Simmel Rómát, melynek esztétikai hatását szintézisjellegében jelöli ki: „a legnagyobb ellentétekből, amelyekre a magasabb kultúra története általában hasadt, itt a benyomás teljes, szerves egysége jött létre" (20) A benyomás eme egységében eltűnnek vagy legalábbis jelentéktelennek minősülnek az időbeli különbségek: „Éppen az áttekinthetetlen időtartam rendkívüli nagysága alapján válik teljesen lényegtelenné az idő szempontja az egyes dolog számára" (22). Az „örök város"-toposz Simmel-féle értelmezéséhez csatlakozik a Cs. Szabó-szöveg is, a folytonosságot a két szöveg között leginkább

[130] SIMMEL 1990, 18.

azonban a tervszerűség hiányának, az esetlegesség mozzanatának hangsúlyozásában ragadhatjuk meg. A *Római muzsika* azáltal nyomatékosítja ezt az összefüggést, hogy a 19–20. századi városvezetés hivatalos emlékezetpolitikája által emelt (azaz a valódi emlékezést pótló emlékezethelyként, lieu de memoire-ként funkcionáló) szobrokat, emlékműveket és síremlékeket a város szövetéből kikülönülő, groteszk képződményekként jeleníti meg, a hely szellemét pedig a városlakók hétköznapi életének színtereiben, a folytonosan használatba vett, véletlenek, kontingenciák által alakított épületekben, tereptárgyakban véli felfedezni.

A hely emlékőrző funkciója ehhez hasonló megvilágításba kerül a *Hunok Nyugaton* egyik epizódjában is. A visszatekintés szerint 1947-ben Ticino környékén sétál a magyar íróküldöttség, és Illyés észreveszi a római hadi utat. Egyik barátja elmagyarázza neki, hogy „a légióktól örököltük a szőlőt", az útépítő katonák ugyanis a földet is megművelték. A folytatásban ezt olvashatjuk: „Illyés arca kinyílt. Fölismerte a dunántúli parasztok keze nyomát a szédítő római hadiút mentén, hazai szemmel rájött az idegen vidék értelmére, mert Tolna mezei munkájával mérhette le végre, kapások tájszelídítő verejtékével, tartós győzelmükkel, amely maradandóbb emlékjele a múltnak, mint egy ásító, tetőtlen fürdőrom vagy a megalázott, heverő oszlopsor." (19) Ebben az esetben nem a hivatalos emlékművek, hanem a régiség hozzájuk hasonlóan sematikus, amennyiben turistatekintet által is könnyen beazonosítható, díszletszerű nyomai értékelődnek le. A romantika romkultuszának tovább élését még explicitebb módon bírálja a *Téli utazás*, mely a salzburgi várat fotózó, „emlékvadász"-turistákat kifigurázva teszi fel a kérdést: „Egy elhagyott vár az összevissza toldott falaival és sunyi kis nyílásaival semmiképpen se szebb, mint egy elhagyott gyár. Mért érzik olyan festőinek a romot?" (26) A szöveg által felajánlott válaszok – éppen például egy másik nagy hatású Simmel-esszéhez, *A rom*hoz viszonyítva – meglehetősen rövidre zártak („Lehet, hogy öntudatlanul még mindig a hajdani s immár eltűnt hatalom előtt hódolnak" [26]). A *Hunok Nyugaton* fent idézett passzusa viszont azt sugalmazhatja, hogy az antik romok a régiség konvencionálissá váló szimbólumai, amelyek gyakorlatilag bárhová áthelyezve ugyanazokat a jelentésadási automatizmusokat indítják be, szemben az elmoz-

díthatatlan, sajátosságát megőrző tájjal. Az „idegen vidék értelme" szókapcsolat ismét olyasvalamit jelöl, amit a hely szellemével azonosíthatunk: a megművelt föld egyszerre tartozik a természethez és az azt átalakító emberi tevékenységek szférájához, azaz a szó etimológiai gyökerére („colo", „colere": művelni, gondozni) visszamutatva, épp a kultúra és a natúra határán áll. Mint ilyen, egy kifejezetten testbe íródott tapasztalatokat előfeltételező megértés-eseményben részesíti a nagy útitársat. Ami tehát izgalmas lehet számunkra, az az, hogy itt nem a klasszikus olvasmányok, nem a bennük rögzült közös kulturális kódok felől válik lehetővé a megértő újrafelismerés élménye, hanem egy jóval közvetlenebb, szenzuális tudás felől.

A *Római muzsikában* a Santo Stefano Rotondót – a körtemplom korábban a magyar pálos rend tulajdonában állt – bemutató szövegrész világít rá arra, hogy a tér nemcsak topikus-szimbolikus értelemlehetőségek hordozójaként, hanem fizikai elrendeződése révén is közvetíthet valamiféle múlttapasztalatot. Mint megtudjuk, a templom és közvetlen szomszédsága afféle heterotópiaként ékelődik be a modern, autókkal teli, nyüzsgő metropolisz rendszerébe: „Ha van negyed, amely a zarándokok századaira emlékeztet e folyton működő emberkráterben, Caelius hegye az. Mert hiába rendezte Gergely pápa a naptárt, Róma fertályainak azóta sem egyforma az időszámításuk. Santo Stefano Rotondo körül az órajárás zarándoksaruhoz igazodik, nem az autók sebességéhez." (33) Az órajárás lassúságát nem valamiféle tisztán spirituális, immateriális érzetként mutatja fel a szöveg. A templom atmoszférája környezetének sajátos kialakítottságából, a hegyre építettség és a szűk utcák tényéből adódik, azaz elválaszthatatlan a térhasználatot, a test mozgását befolyásoló materiális körülményektől.

„Rügyeznek, pompáznak, hervadnak Róma fáján a templomok" (33) – kommentálja az elbeszélő a Santo Stefano Rotondo másfél ezer éves történetének fordulatait. Cs. Szabó gyakran használ olyan biologizáló metaforákat, melyek az épületeket is fejlődő-pusztuló organizmusokként láttatják. Egy idekapcsolódó önreflexió egyenesen a görögök kétféle életfogalmával, a biosz, „az örökké tartó" és a zóé, „az egyéni lét" (39) kettősségével igyekszik megvilágítani azt a parodoxont, hogy Róma örökidejűsége a folytonos változásban rejlik. Azaz, árnyalva a korábbi megállapítá-

somat, a Cs. Szabó-szövegek retorikai eljárásai azt sugallják, hogy a „hely szelleme" azért maradhat időtlen, mert anyagi hordozóin keresztül folytonosan megújul. Ezt a látszólagos ellentmondást igyekeznek stabilizálni a várost organikus létezőként megragadó trópusok, melyek ugyanakkor a városdiskurzusok jellegzetes gondolati alakzatának, a természetes és a mesterséges szembeállásának emlékét is előhívják. „Tégla és gyökér, növényzet és kő határpöre örök idők óta ide-odahullámzik Rómában; a mirtusz, oleander és babér lemarja a márványt a császárkori falakról, de az istenlátta dombos ligetek megadják magukat a betonkeverőnek […] Úgy állt az óriási pinea a Pitagoras téren, mint egy ókori oszlopvonulat utolsó maradványa, magános bazilikaoszlop, lengedező, eleven korinthuszi fővel." (7) A *Téli utazás*ban található leírás a pineát egy korinthoszi oszlopfőhöz hasonlítja, ami viszont levéldíszítést imitál: a hasonló és hasonlított áthelyeződéseire tett utalásként is értelmezhető hullámzik ige maga is egy organikus metafora. Ez a passzus így maga is színre viszi a Rómát együttesen alkotó természetes és a mesterséges közeg közötti választóvonal folytonos elcsúszását. A *Római muzsiká*ban a Piazza Navonára fókuszáló tekintet szintén „növényzet és kő" egymásba tűnését érzékeli: „Ha az ember háttal fordul a Pamphili-palotának s a svungos S. Agnesének, csak egy sor három-négy emeletes, ódon házat lát a hosszú, keskeny arénában rozsdavörösre, bikavérre, teveszőrszínűre, borvörösre, sárszínűre, lazacvörösre, barackszínűre, szalmasárgára, narancsszínűre festve, tetőlugassal, kertecskével néhánynak a kéménye körül. Még fákat is ápolnak odafenn." (43) A deskriptív szövegrész elsősorban nem is a természetet szinekdochikusan jelölő konkrét tárgyiasságok, a fák, a tetőkertek megemlítésével kelti ezt a hatást, hanem a látvány nyelvi megalkotottsága révén: azoknak a színelnevezéseknek a halmozásos felsorolásával, melyek majdnem mind az organicitás jelentésmezejéhez tartoznak, és a házfalakat is szerves képződményként inszcenírozzák.

Ezen a ponton érdemes megjegyeznünk, hogy az urbs, az épített város mellett Cs. Szabó írásai nagy hangsúlyt helyeznek a civitasra, a várost alkotók közösségére. A hely szellemének így egy újabb értelmezési lehetősége is megnyílik: azokban a térbeli gyakorlatokban nyilvánul meg – a Trastevere negyed ünnepi

körmenetében, a mutatványosokban, a nápolyiak utcáról való tévénézésében – melyek révén a tömeg használatba veszi a várost. Cs. Szabó írásai nagyon gyakran idézik fel a város mint színház metaforát, ezért is tulajdoníthatunk afféle mise en abyme-szerű funkciót annak az epizódnak, amikor az utazó egy konkrét színielőadás, a Via Toledón zajló éjszakai életet bemutató *Tuledo i notte* révén ért meg valamit a nápolyiak „társadalmi magatartásából", habitusából, a nyilvános terekben alkalmazott ön-színreviteli stratégiáikból: „Ha a nápolyi ember toprongyosan is nagyúr, ha úgy bánik egy fél garassal, mint Dárius kincsével, ha nagystílű szertartás egy korty fekete felhörpintése: a spanyol hidalgó kísért vissza a múltból, viselkedésük a rég eltűnt megszállók ma is élő, népi karikatúrája." (320) Majd, mintegy alátámasztva az általánosságban megfogalmazott állítását, egy konkrét emléket elevenít fel, melynek főszereplője a nápolyi múzeum idős teremőre:

> Patyolatfehér, habos csipkebokor virított a nyűtt egyenruha szivarzsebében. Lehetett a ruha húszesztendős is, a zsebkendőt megelőző este mosták ki, aznap reggel vasalták. „Nem látott egy szemüveget a padon?" – fordultam hozzá. Hosszan rám nézett, majd az asszonyra, mintha mérlegelné, hogy melyikünket tüntessen ki felelettel, benyúlt a zsebkendő bokrába, kihúzta az elrejtett szemüveget, MADAMA! – szólt könnyedén meghajolva, s hercegi keccsel átnyújtotta neki, miközben másik kezében észrevétlenül eltüntette százlírás borravalómat. Ötszáz lírát kapott volna akármelyik orgazdától. De nápolyi volt, nem bírt ellenállni a gesztusnak, megért volna kétszer annyi ráfizetést is. (320–321)

Az anekdotában az őr minden egyes megnyilvánulása jelentésessé válik: az öltözete, a mozgása, az a döntése, hogy szemüveget a nőnek, és nem a férfinak nyújtja át. Viselkedésének Cs. Szabó-féle olvasata azokra a klisékre hagyatkozik, melyek a huszadik század Itália-reprezentációit nagyban meghatározzák. Kosztolányi már 1910-ben is a „gesztusok népe"-ként ír az olaszokról, akiknél az utcai fésűárus és a színházi színész mozdulatai egyaránt a testbeszéd elsőbbségét hirdetik a puszta verbalitással

szemben („A szó semmi. A gesztus minden).[131] Nemcsak a gesztusok történelmi kontextushoz való rendelése, de maga a felvázolt konkrét történelmi összefüggés is ismerős lehet a tizennégy évvel korábban megjelentetett *San Gennaro véré*ből, melynek egyik jelenete szintén „spanyolos"-ként, azaz az egykori hódítóktól eltanult-elsajátított mozgáskultúra örökségeként láttatja a nápolyi tojásárus mozdulatait: „Így köszöntek a grandok és hidalgók, mikor a tollas föveget lassú mozdulattal lebegtetve üdvözölték a vicekirályt." (19) Ahogy arra korábban már utaltam, a Kosztolányi és Márai (de éppúgy említhetnénk itt Szerb Antalt vagy Fenyő Miksát is) szövegeiben jelentkező, a másik idegenségét „evidensként kezelt kultúrmorfológiai eredetű *toposzo*k"[132] révén felszámoló látásmód a *Római muzsiká*ban is folytatásra lel. Azaz többnyire Cs. Szabó utazója is jellegzetes típusok megtestesítőjeként tekint a „bennszülöttekre", és ez a tipizáló megközelítés teszi lehetővé a jelenkori és az antik Róma közötti különbség eltüntetését, az időtlenség effektusának megteremtését. A korrupción sopánkodó mai római polgár éppolyan, mint Sallustius kétezer évvel ezelőtt (45), a betegének nemi életéről szégyenérzet nélkül érdeklődő, kirándulásai során az etruszkok után nyomozó orvos személyiségében archaikus vonások lelhetőek fel („Ilyen egyéneken tudtam kitapogatni az olaszok mély gyökereit" 167–168). A tipizáló megközelítésmód azonban összefonódik a *Római muzsika* urbanisztikai érdeklődésével is, így számos szöveghely azt firtatja, hogy az olasz mentalitás hogyan fejeződik ki a helyhez való viszonyon keresztül, a térhasználatban, a lakhatásban. Ezért jeleníti meg a könyv a város jellegzetes alakjait – a „kentaurok"-at, azaz a robogóval száguldó ifjoncokat, a játszadozó kisgyerekeket, a macskákat – az utcán, a tömegközlekedési eszközökön, a templomokban, és kerül az elbeszélés fókuszába újra és újra az olasz városok legfontosabb lakóépülete, a bérház. Legyen szó akár Ostia antik bérpalotáiról, akár az újabb építésű palazzókról, Cs. Szabó szövege arra hívja fel a figyelmet, hogy ez az építkezésmód a publikus és a privát terek metszéspontjainak sorozatát hozza létre. Lásd például az utazó egykori római lakhelyének leírását:

[131] KOSZTOLÁNYI 2011d, 22.
[132] SZIRÁK 2016, 117.

„Lám, megurasodtak. Márvány borítja már az olajfestékes kapualjat. De az óriási udvarra rögtön ráismerek: sütő-főző-ruha-mosószárító-virágöntöző-gyermekregulázó-éneklő olasz kommuna belső várnegyede, kalitkaméretű, rengeteg erkéllyel, s az erkélyek köré aggatott még kisebb kalitkákkal. *Szól* a ház, hasig lát egymás életébe egy fél falura való ember." (135) Természetesen maga az az ábrázolási stratégia is, mely az olaszokat mindig a (fél)nyilvánosság, a közösségiség tereiben helyezi el, topikus kódoltságú: különösen nyilvánvalóvá válik nemzetkarakterológiai ihletettsége, amikor az egy passzus a sorházakban élő, saját kertre, elkülönülésre vágyó, szigetlakó angolokat állítja szembe a bérpalotáikhoz ragaszkodó olaszokkal. A „hely szellemének" fogalmisága tehát így ér össze a „néplélek" szellemtörténeti ihletettségű képzetével a Cs. Szabó-féle reflexiókban. Ugyanakkor ez a meglehetősen esszencializáló szemléletmód ismét csak nem a város életét tervező-irányító intellektus birtokosaként tekint a lakókra, hanem inkább valamiféle, a várost alkotó, élő, lélegző anyagiságként. A Trastevere ünnepét elbeszélő epizód zárlata először a tölgyfa létéhez, majd a falhoz hasonlítja a „népet", megint csak a műemlékhez képest felértékelve azt: „Mert amikor igazán önmaga a nép, pusztán csak létezik, csendesen lélegzik gyönyörű létében, mint a fal. S szebb minden műemléknél, mert tud mosolyogni." (50) Cs. Szabó írásai azt sugalmazzák tehát, hogy a hely szelleme mindig valamilyen közvetítő közeg révén érzékelhető: ilyen lehet az irodalom, az architektúra, de akár az emberi életek elevensége is. Míg viszont az olaszok megformálása meglehetősen kiszámítható, jól ismert sémákat követ, és gyakran egy előzetesen adott, általános, jellemző megállapítás illusztrációjaként lépteti fel őket a szöveg, magát a várost, Rómát, jóval kifürkészhetetlenebbként tünteti fel. „Lenézek a Villa Lante mellett a Gianicolo tetejéről; onnan van Rómára a legszebb rálátás. […] Alattam, a folyóparton többtagú hatalmas épület; tetővonalait követve királyi palotához méltó alaprajz. […] Mi ez a nagy mű, hogyan történt, hogy soha nem vettem észre a parton?" (141), teszi fel magának a kérdést az utazó, hogy a csattanószerű válasz teljességében kisiklassa a leírás által felkeltett – saját előfeltevéseit leképező – előzetes várakozásokat: „A Regina Coeli börtön." (141) Másutt már az a perspektíva is szokatlan, amelyből a város templomépí-

tészetének egy újabb, általában észrevétlen részletét fedezi fel: „Látom egy reggel, hogy motoros kocsikára szerelt, forgó kefékkel fényesítenek egy templompadlót. Milyen tökéletes a kőberakás! A színek párosítása s az örökké tartó, hajszálnyi összeillesztés." (149) Egy teljesen prózai jelenet irányítja tehát rá a figyelmét az alulnézetből, közelről megcsodált kőberakásra, amely kívül esik a turisztikai látványosságok körén – pedig esztétikai teljesítménye időt állóbb, mint a „kongó retorikával" (149) megfestett oltárképek, érvel a folytatásban Cs. Szabó.

„Néző és kísértet, egyszerre itt és máshol vagyok" – jellemzi magát az elbeszélő még a *Római muzsika* elején. Ezzel egyaránt utal az emigráns identitásalakzatának hasadtságára, megfigyelői pozíciójára, az emlékező és az emlékek énjének megkettőzöttségére. Cs. Szabó eddig idézett írásai folytonosan reflektálnak az emigrációra mint egy jellegzetesen huszadik századi, ugyanakkor ennél jóval nagyobb *irodalmi* múlttal rendelkező léthelyzetre: nemcsak a külföldre szakadt honfitársak túlélési stratégiáit mutatják be, hol finom humorral, hol a szánakozó együttérzés hangján, hanem számba veszik azt a szöveghagyományt, melynek folytatására maguk is vállalkoznak. A *Téli éjszaká*ban felvonultatott világirodalmi példák mellé – Heine, Thomas Mann, Victor Hugo – odahelyezi „a mi apró háziszentünk"-et, az affirmatív előképként szolgáló Mikes Kelement is: „Mikes Kelemen, aki egy kisázsiai sárfészekben, gyertyafénynél, áskálódó, lelkibeteg, félig nevetséges, félig szánnivaló honfitársai közt negyven évig írta leveleit egy kitalált nagynéninek vagyis a feneketlen fiókjának olyan magyarsággal, amelyen nincs szeplő s máig sem tudta kikezdeni a szú." (86) A *Római muzsika* talán legemelkedettebb hangvételű passzusa a várost azoknak a szellemi otthonaként jelöli ki, akik képesek túllépni az identitásválság tapasztalatán:

> Márpedig meggyőző tanúnak ott van a kezdeti ógörög líra, hogy első megszólalásunk óta ilyen állandó, már-már öröknek mondható helyzet, viszonylat és állapot az emigráció. Aki szembenéz vele, a mélyéig átéli, s aztán legyőzi magában, végül Rómára talál mindenütt, mintha egy kerek ókeresztény templom közepén állna, vagy kőpadlója alatt nyugodna, ahol körös-körül minden ablakból egyformán őt éri déli harangszóra a fény. (310)

A második mondat a bensővé tett Rómát a körtemplom architektúrájához hasonlítja, melyet korábban a Santo Stefano Rotondo falai között járó utazó tekintete az „egyetemes unió" (37), a közös kulturális értékek szimbólumaként értelmezett. Ahogy azt a középpontiság alakzata nyomatékosítja, erre a közös, időtlen magra alapozható egy szilárd identitástudat az otthontalanság állapotában is. Az emigráns sors képletének azonban megnyílik egy másik, erősen ironikus olvasata is a *Római muzsika*ban, mely az egyetemesség helyett éppen a töredezettség, a viszonylagosság, az időbeliség mozzanataira koncentrál: „Állok bambán az emelkedett hangú emléktábla alatt. E házban szállt meg 1836-ban Juliusz Slowacki, romantikus lengyel költő. Úsznak, elmosódnak a betűk, a neve helyén nevemet látom és elsomfordálok. Pedig akkor még nem is tudtam, hogy Krzemieniec volt a szülőfaluja. Azóta idegen ajakkal próbálom könnyedén kiejteni: Sátoraljaújhely, Szentkirályszabadja, Rácegrespuszta." (323) A „világvárosban" elhelyezett emléktábla paradox módon – és ezzel a könyvnek az intézményesített emlékezéskultúráról alkotott képébe jól illeszkedve – a felejtés hatalmáról tanúskodik, ezzel viszont saját marginalitására emlékezteti a magyar írót, akire „a sarkon már rájön a kacagás". Egy idekapcsolódó, szatirikus megjegyzés az egymással versengő kelet-európai kultúrák párbeszédképtelenségére is rávilágít: „Megesik, hogy az albánok Shakespeare-je összeakad Külső-Mongólia Dantéjével. […] A víziló gyanakvó pislogással méregeti az orrszarvút." (323) A *Római muzsika* a maga helyenként kifejezetten humoros-önironikus hangoltságú elbeszélésmódjával tehát az emigráció mítoszainak heroizáló-önfelnagyító retorikájával helyezkedik szembe.

A fentebbi idézetben szereplő „kísértet" szó használatával Cs. Szabó prózája ráadásul ismét csak a genius loci fogalom egyik értelemlehetőségét helyezi előtérbe: a „hely szellemének" kifürkészésére vállalkozó írásokban kiépül egy privát, személyes mitológia is, mely az elhunytakra való emlékezés gesztusai szerveznek. Rómát, Svájcot és Salzburgot egyaránt benépesítik ezek a kísértetek: Svájcban Örley Istváné, Itáliában pedig az elvesztett feleségé. A személyes gyász a Rómához fűződő kapcsolatára is kihat: „Nem ismerek Rómára. Nézem a várost – negyvenöt éve láttam először –, de halványabb a Gianicolo-domb tetejéről, mint

elmosódott, gyermekkori emlékem Brassóról. Mi lehelünk lelket az istenekbe, Rómába is. Ha pislákol a test hite, vértelen kísértet az örök város" (134) – olvashatjuk a *Lázár a Gianicolón* című szöveg elején. A *Római muzsika* írásai többek között tehát a gyászmunkáról szólnak: a későbbiekben az utazó már egy olyan, a kötettel azonosnak tekinthető könyv tervét osztja meg barátjával, mely arról szól, hogy „hogyan hatok én Róma feltámasztó hatása alatt a halott ragaszkodó szellemére s ő az enyémre, hogyan élünk együtt" (203). Azaz Róma feltámad és feltámaszt. A sírfeliratok, emléktáblák olvasását gyakran tematizáló Cs. Szabó-szöveg jelentésszerveződését a prosopopeia alakzatának az antikvitás irodalmából is jól ismert változata, a városnak való arcadás határozza meg. A szellem, a lélek és kísértet fogalmai közötti sokirányú kapcsolódásokat kiaknázó, a magyar kifejezések mögött felsejlő latin megfelelők közötti (anima, spiritus, genius) szemantikai hálóra is finoman rámutató szöveg így egy kölcsönösen egymást feltételező viszonyt tételez a hely és a szelleme számára megnyíló, annak közvetítésére, a médiumszerepre vállalkozó auktoriális elbeszélő között.

A könyv elégikus, Orpheusz és Eurüdiké mítoszát is felidéző zárlatában a fűszeres felismeri a hat évvel korábban ott járt utazót, és megkérdezi, hogy hol van a signora. „Mulandó a piramis a Szent Pál kapunál; […] De halhatatlan a fűszeres" (339), mondja róla a szöveg, hiszen azt a kérdést teszi fel, ami öröktől fogva visszhangzik Rómában: „Hol van Faustina, Julia, Laelia, Clodia, Etrusca, és mért maradtál el oly messze mögöttem a sötétben" (339)? Mintha ebben a kérdezésmódban is az időtlenség és a folytonos változás alakzataival leírt hely szelleme nyilvánulna meg. A genius loci annak az elfogadására tanít, hogy minden elmúló élet egyszeri és felcserélhetetlen – és ha valami, akkor ez a tanulság az, ami sosem változik.

DUPLA

2. A szigetszerűség alakzatai – Ferdinandy György: *Szomorú szigetek*

Az esszé, a tárca és az útirajz elemeit vegyítő, „önmaguk műfajiságát is erőteljesen problematizáló”[133] Ferdinandy-szövegek sorába illeszkedik az 1966-os keletkezésű *Szomorú szigetek* című írás. A *Szomorú szigetek* Magyarországon 1992-ben, az azonos című, *Vadnyugati napló, 1958–1988* alcímet viselő kötetben jelent meg, annak a szintén *Szomorú szigetek* című fejezetében – a cím e furcsa, háromszori ismétlődés révén elveszti egyértelmű jelölő funkcióját, az önmagával identikus, szilárd határokkal rendelkező szöveg képzetét, mint ahogy a szövegek eklektikussága is kikezdi a műfaji „tisztaságra”, egyneműségre irányuló elvárásokat. A kötet írásai mindenesetre túlnyomórészt inkább az értekező próza körébe sorolhatóak, a „nyugati magyar irodalom” helyzetével és egy elfeledett, Latin-Amerikát megjárt húszas évekbeli szerzővel, Remenyik Zsigmonddal foglalkoznak. A könyvben mégis kiépül egyfajta autobiografikus keret: míg az utolsó, kifejezetten önéletrajzi jellegű elbeszélés a harminc év utáni hazaérkezés pillanatait villantja fel naplószerűen, addig az első fejezet, és azon belül az 1966-os szöveg a Kis-Antillák szigeteit térképezi fel a trópusokon élő európai idegen látószögéből. A „feltérképezés”- metafora használata ebben a kontextusban arra a hatástörténeti körülményre is utalhat, hogy a trópusok irodalmi ábrázolásának nincs olyan számottevő magyar nyelvű hagyománya, mellyel a Ferdinandy-szövegek dialógust kezdeményezhetnek. Az, hogy a karibi szigetvilág irodalmi megjelenítésének nincsenek közvetlen hazai előzményei, önmagában persze nem túl meglepő megállapítás, de az már elgondolkodtató, hogy olyan írásokra, melyek az utazó Európán kívüli barangolását követik nyomon, azaz a kulturális idegenség radikálisabb formáinak tapasztalatát mutatják fel, szinte alig találunk példát a huszadik századi magyar irodalomban – még akkor sem, ha kiterjesztjük a vizsgálat fókuszát az 1945 előtti időszakra. A *Szomorú szigetek* viszont egy tőlünk mind földrajzi, mind kulturális értelemben távol fekvő tájegység bemu-

[133] SZILÁGYI 2003, 45.

tatására vállalkozik, melynek – szemben például Itáliával, Angliával, Franciaországgal vagy a közép-európai régió országaival – nem biztosít afféle másodlagos ismerősséget egy bonyolultan rétegzett, évszázadokon át formálódó toposzrendszer. A befogadó előzetes elvárásait így leginkább csak néhány egyszerű szerkezetű, az „egzotikum" képzetéhez kapcsolódó klisé alakítja. Éppen ezért törekszem annak vizsgálatára, hogy a mű milyen elbeszélői stratégiák révén, milyen esetleges világirodalmi mintázatokhoz igazodva építi fel a trópusok világát. A Ferdinandy-szöveg kuriozitását adja az is, hogy egy olyan történelmi jelenségre ad rálátást, amely a magyar irodalomban szintén nagyon kevéssé tematizált: a gyarmatosításra és annak mentalitástörténeti, szociokulturális hatásaira.

Puerto Rico, Martinika, A Szűz-szigetek – ahogy azt az alcímek is jelzik, a *Szomorú szigetek* tagolódása a bédekkerekét követi. A mű egy olyan útikalauznak tekinthető, amely az imaginárius utazás lehetőségét felkínálva végigvezeti olvasóját a Nagy- és a Kis-Antillák térségén: rövid epizódokból felépülő, töredékes szerkezete mintegy leképezi a szigetről szigetre való haladás ritmusát, és a gyakran többes szám első személyű, kvázi jelenidejű fogalmazásmód („Átkapaszkodunk a sziget déli felére, a távolság nem több, mint két-három kilométer"[134] [29]) is az együttmozgás illúzióját kelti. Az elbeszélői nyelvhasználatot erős diskurzív kevertség jellemzi: a fejezeteket – szintén az útikönyveket idézve – számszerűsíthető információk, történelmi kitérők vezetik fel, folytatásukban viszont a jelenetező, anekdotikus logikát követő történetmondás szövődik össze a tömör, nominális stílusú leírásokkal és az utazó megértési kísérleteit aforizmaszerűen rögzítő, esetenként a társadalomtudományok gondolkodásmódját tükröző reflexiókkal. Ennek megfelelően a Ferdinandy-szöveg modalitása helyenként önironikus, de a pátosztól sem mentes, máshol kifejezetten személytelen és tárgyias. Ahogy arra már fentebb is kitértem, a különböző tényirodalmi és fikciós szövegtípusok, műfajok (esszé, emlékirat, szociográfia) keveredése a harmincas évek prózájának jellemző tendenciája – Ferdinandy szövegalkotó eljá-

[134] A főszövegben szereplő idézetek forrása: FERDINANDY 1992.

rásai részben erre a hagyományra vezethetőek vissza. Ugyanakkor az erős felhívó jelleggel rendelkező cím egy emblematikus francia alkotással lépteti párbeszédbe a művet: Claude Lévi-Strauss 1955-ös *Szomorú trópusok* című etnográfiai munkájával, mely a harmincas évek Brazíliájának kihalás szélén álló törzsi kultúráit igyekezett rekonstruálni. A *Szomorú trópusok* ismét csak egy különféle olvasási lehetőségeket felkínáló, a néprajztudomány és a kulturális antropológia diskurzusát jócskán kitágító alkotás: ma az európai utazási irodalom egyik klasszikusának számít, mely az utazásnarratívák apóriáit feltáró metaszövegként is olvasható. Míg Lévi-Strauss önéletrajzi elbeszélője a néhány fősre zsugorodott törzsek nyomát követi az őserdőben, addig a *Szomorú szigetek* kiinduló- és végpontja Puerto Rico, melynek őslakosai, a tainó indiánok az első amerikaiak voltak, akikkel Kolumbusz találkozott. „Felfedezésüket" követően elképesztően hamar a konkvisztádorok és az általuk behozott betegségek áldozataivá váltak. Puerto Ricót a gyarmati erőszak alapítótörténetének szimbolikus helyszíneként mutatja fel az elbeszélő: „Borinquen szigetét a tainók – »jó, igaz emberek« – lakták. Borinquen, taino: az utolsó átélt valóságot kifejező szavak. Harmincezer tainó, őskommunizmusban élő »jó, igaz ember«. Harmincezer ünnepeket, táncokat kedvelő, békés, vendégszerető »indián«. Alig ötven évvel a konkviszta után számuk már csak néhány százra tehető." (13–14) Ferdinandy utazója tehát már csak az őslakók helyébe lépő dán, francia, holland telepesek, az indiánokkal keveredő spanyolok, az afrikai rabszolgák leszármazottjainak kisközösségeit veheti szemügyre. Habár a Lévi-Strauss-műre tett utalás nem jelenti azt, hogy a *Szomorú szigetek*et is precíz etnográfiai fogalomhasználat és metodológia jellemezné, az elbeszélő a szöveg elején szisztematikus *munkaként* definiálja saját vállalkozását, szigorúan elválasztva azt a csupán felszínes benyomásokat megcélzó tömegturizmustól: „az amerikai szállodasornak, ahol megszáll az utazó, a szigethez vajmi kevés köze. Marad a hosszú lélegzetű munka: a »hátország« tervszerű felfedezése." (15) A „hátország" kifejezés az Erving Goffman előtér-háttér terminusain nyugvó turizmusértelmezést idézi fel: a kifelé mutatott látszat és a mögötte rejtőzködő valóság kétosztatú fontos elemét képezi az Antillák ábrázolásának a szövegben. Az elbeszélés újra és újra

figyelmeztet arra, hogy a csillogó part menti szállodák olyan díszletekként szolgálnak, amelyek eltakarják az idelátogatók elől a szigetlakók nyomorát. A jelen távlatából ezt a megállapítást akár közhelyesnek is érzékelheti a befogadó, és már a szöveg keletkezésekor sem számított feltétlenül újszerűnek: éppen a hatvanas években jelentek meg az első szociológiai irányultságú turizmuselméletek, melyek a tömegturista attitűdjét elsősorban felszínessége miatt bírálták. Ráadásul, ahogy arra az első fejezetben kitértem, a „valódi" tapasztalatokat gyűjtő utazó és a látszatvilággal megelégedő turista szembeállítása ennél jóval messzebbre nyúlik vissza: a húszas-harmincas évek késő modern útirajzai is bővelkedtek a turistákkal szembeni ellenszenv hol patetikus, hol szarkasztikus megnyilvánulásaiban. Miközben a *Szomorú szigetek*ben könnyen kimutatható a Culler által elemzett elitista turizmuskritika szólama, az mégsem állítható, hogy mindvégig az autentikus és az inautentikus tapasztalatok közötti különbségtétel motiválná az elbeszélést. Inkább azt figyelhetjük meg, hogy a szöveg kétféle módon jeleníti meg a szigetvilágot: látványként feltáruló természeti közegként és emberek lakta, szociális interakciókban formálódó térként. A szigetek először mindig felülnézetből, a repülőn ülő utazó perspektívájából rajzolódnak ki: „Alig félóra repülőútra Martinikától, mint óriás éjjeli pille, nyitott szárnyakkal lebeg a tengeren Guadeloupe, a másik francia sziget." (21) Ezek a leírások újra és újra a táj szépségét, szemet gyönyörködtető változatosságát domborítják ki: „Repülőről nézve: maga a földi paradicsom. Hegyes-völgyes, sziklás szigetek sűrű sokasága. A tengerparton pálmafák, sárga homok. Az örök nyár melegét enyhítő friss óceáni szelek" (33) – olvashatjuk a Szűz-szigetekről. A szemlélő és a szemlélt tárgy között distanciát feltételező vizuális benyomásokat a szárazföldre érkezve, a parttól beljebb, a szigetlakók települései felé hatolva már más jellegű érzéki észleletek is kiegészítik. „Az utazót, akárcsak Puerto Ricóban, arcul csapja az elmaradottság, a nyomor" (22), áll a guadeloupe-i epizód folytatásában, és ennek az embert „arcul csapó", azaz fizikailag érzékelhető szegénységtapasztalatnak a bűz adja a legközvetlenebb, legtestiesebb rétegét. Ferdinandy egész bekezdéseket szentel a trópusi bűz természetrajzának, mely megszokhatatlan az ideérkező idegen számára – „[s]úlyos szagok sűrű közegében,

állandó hányingerrel küszködve él hosszú ideig" (28) –, és mely mindig a tájat átformáló iparosodás következménye. Azt, hogy egy sziget még őriz valamit eredeti állapotából, az illatok jelzik: „Amikor azután az ember Vieques szigetén kilép a repülőből, elszédül, megkapaszkodna a levegőben, amely szellős, tiszta, száraz fű, föld, vadvirágok könnyed keveréke. […] hosszú ideig csak az illatoknak örül a rothadás civilizációjából idecsöppent utazó." (28)

A *Szomorú szigetek* nem törekszik arra, hogy teljességében megcáfolja a trópusok „földi paradicsom" voltáról alkotott elképzeléseket, sőt szinesztéziás metaforái gyakran egy idilli világot sejtetnek („a szigetet már régen elnyelte az ibolyaszín, langyos trópusi éj" [18]). Számtalan utalás történik viszont benne arra, hogy az édeni állapot leginkább már csak a természetes állapotukat őrző lakatlan szigetek sajátja, melyeket elkerültek a civilizatorikus fejlesztések: „ma már ide, e távoli sziklák közé húzódott vissza a valaha volt, igéző, édes trópusi élet" (32) A Ferdinandy-mű tehát feltárja azt, ahogy az időtlen természeti közegként ábrázolt „földi paradicsom" ki van téve a gyarmatosítással együtt járó iparosodás, urbanizáció és környezetszennyezés fenyegetésének. Ugyanakkor a trópusok világát olyan pusztító természeti erők otthonaként is felmutatja, melyek éppen a civilizációt veszik célba. A szöveg a helyi klímával kapcsolatban többször hivatkozik a történész Arnold Toynbee elméletére, aki szerint a túlzottan kellemes éghajlati viszonyok nem kedveznek egy civilizáció fejlődésének, hiszen nem állítják annak tagjait elég kihívás elé. Toynbee érvelését továbbszőve az *Elöljáró beszéd* azt fejti ki, hogy az állandó meleg éppen hogy túl nagy kihívást jelent annak számára, aki ragaszkodni szeretne az európai értelemben vett értelmiségi létformához, és annak alapfeltételeihez – a magányhoz, a csendhez. A trópusi klíma az európai műveltség anyagi hordozóit is tönkreteszi: „Füst Milán élete végéig siratta esztétikája kéziratát, amely az ostrom idején a bombázások áldozata lett. Én beletörődtem: időközben amúgy is tönkrementek volna kedves klasszikusaim. Először a tobzódó napfény támadását igyekszik kivédeni az ember. A papír maga megsárgul, foltos lesz, a nyirkos melegben összeragadnak a lapok. […] Amit nem bír a meleg, elintézi egy kis kukac, a romboló polilla […]" (10) Ez az allegorikus

értelemlehetőségeket hordozó bekezdés a napnyugati és a déli kultúrkörök szembeállításának jellegzetes toposzaiból építkezik. A bombatámadásban egy csapásra megsemmisített Füst-esztétikát a napfény és a kukacok által fokozatosan elpusztított klaszszikusok képe ellenpontozza; a sorok rávilágítanak arra, ami közös a történelemmel azonosított Európában és a természettel azonosított trópusokban (mindkettő destruktív), és arra is, ami áthatolhatatlanul idegenné teszi őket egymás számára. Az a szemléletmód persze, amely a természet és a történelem ellentétpárjának segítségével interpretálja a két világ közötti különbséget, teljességében európai. A Ferdinandy-szöveget mindvégig deklaráltan az európai utazó tekintete uralja – a kívülálló pozícióját megőrző elbeszélő nem törekszik arra, hogy tartósan belehelyezkedjen a Puerto Ricó-iak látószögébe, viszont többször is céloz arra, hogy miként kezdi ki saját önazonosságtudatának alapjait az itteni életkörülmények. „[E]bben a korrózióban nemcsak a könyvek mennek tönkre" (11), olvashatjuk például a folytatásban, ahol a „korrózió" a feledés metaforájaként lép működésbe.

A szigetvilág olyan közegként tárul fel a műben, melyet a felejtés ural – „húsz év után már senki sem emlékszik már semmire" (11), a hosszabb ideje itt élő emigráns időérzete bizonytalanná válik, az őslakosok leszármazottjai elfelejtik az anyanyelvüket, az európai származású telepesek elfelejtik azt, hogy honnan érkeztek. Ennek a folyamatnak viszont ismét csak két, egymással szembeállítható értelmezését ajánlja fel a szöveg. Egyrészt olyan organikus, az ember idegrendszerét érintő változásként tűnik fel, melynek legerősebben a testében egy másik éghajlat emlékezetét hordozó európai van kitéve. Másrészt viszont mesterséges, azaz a történelmi fejlemények, a gyarmatosító hatalmak nyelv- és identitáspolitikájának következményeként fellépő tendenciaként realizálódik az elbeszélésben – és mint ilyen, azokat érinti legérzékenyebben, akik ennek a földnek a szülöttei.

A kollektív amnézia különböző változatai által sújtott szigetlakók két csoportra válnak szét a műben: a zárt közösséget alkotó, európai származású, idegenségüket megőrző telepesekre és a gyarmatosítókkal régóta keveredő, részben afrikai eredetű, kreol, francia vagy spanyol ajkú karibiakra. Megjelenítésükben fontos szerepet játszanak a vizuális kódok, az én-elbeszélő ugyan-

is olyan megfigyelőként pozicionálja magát („Figyelem a mozdulatokat, arckifejezéseket, fejeket" [34]), aki képes kulturális jelentéseket kiolvasni az eléje táruló testek látványából. Lásd például a Puerto Ricó-iakkal összevetett martinique-iak bemutatását: „Magas növésű férfiak, büszke, ringó növésű lányok. Nyílt mosoly fogad, felemelt fejek, egyenes derekak. Puerto Ricóban hozzászoktunk a kevés és rendszerint csúnya fehérhez, a talán még kevesebb igazi feketéhez. A többség tejeskávé színű, lassú mozgású, tétova mosolyú. Világrészt váltottunk, nem szigetet." (18) A belső, erkölcsi minőségek („büszke", „nyílt", „egyenes") mintegy ráíródnak a martinique-iak külsejére, a délszaki népek ábrázolásának jellegzetes, a „földi paradicsom" képéhez szorosan kapcsolódó toposzait idézve. A jelen horizontjából kétségkívül az idegen testek olvasásának, beszédessé tételének eme leegyszerűsítő klisékből táplálkozó stratégiája tűnik a Ferdinandy-féle szövegvilág legkevésbé termékeny rétegének, még akkor is, ha ugyanennek a tekintetnek ki vannak téve a fehér telepesek is: „A fehér ültetvényesek neve beké. […] Sápadtak, soványak, csúnyácskák ezek a fiúk-lányok. Nyilván egymás között házasodnak, hogy fel ne aprózódjék a vagyon. A tengerre nem járnak, vakító fehér bőrükkel igazolják: nincsen néger vér a családban." (19) Ez a passzus viszont már egy olyan összefüggést is megnyit, melyben a test nem kívülről rávetített értékképzetek hordozója, hanem a helyi közösség szabályrendszere által dekódolható üzenetet közvetít. A „ringó járású", mosolygó karibiak eszményképe által táplált elvárásokat másutt pedig kisiklatja a modern nyomor tapasztalata: „a vidék elhanyagolt, sok a hulladékanyag, a piszok. […] Hiányzik a fekete arcok széles, nyílt mosolya. […] az utasok ellenségesen elhúzódnak a betolakodó idegentől. Babona? Xenofóbia? A nyomor méltósága? Fényképezni lehetetlen. Egy anya vérben forgó szemmel zavarja el gépem elől békésen játszó, apró gyerekeit." (22) A szöveg többféle magyarázatot is felkínál Guadeloupe lakóinak ellenséges reakcióira, az epizód zárlata – „zavartan, szégyenkezve, mint aki megleste egy nép szerencsétlenségét, nyomorát – búcsúzom Karukerától, a Szépvízű-szigettől" (24) viszont másképp közelíti meg a kérdést. Az én-elbeszélő ugyanis már nem a másik viselkedésének mozgatórugóit igyekszik megfejteni, hanem *saját* magatartását értelmezi: a „megleste" kifejezést használva a

voyeur-évelrokonítja saját szerepkörét. Ez azt implikálja, hogy a tervszerű „munka”-ként, díszletek mögé való betekintésként definiált „felfedezőút” eszméje az illetéktelen behatolás, a határsértés mozzanatait is magában foglalja. A vizuális érzékelés különféle metaforái által teremtett kontextusban az is jelentőséggel bír, hogy a fentebbi idézetben gyermekei fotózása ellen tiltakozik egy anya – egy olyan gyakorlat ellen, melyet mind az elméleti, mind a szépirodalmi utazásdiskurzusok összekapcsolnak az idegen kisajátításának problematikájával. Az a belátás, miszerint a fényképezőgép az idegenség rögzítésére, és ezzel birtokbavételére törekvő turistatekintet szimbolikus kiterjesztéseként lép működésbe, a viques-i epizódban még inkább előtérbe kerül. Itt azt követhetjük nyomon, ahogy az utazó és felesége fürdőzés után elalszanak a csendes, elhagyatott tengerparton, majd később arra ébrednek, hogy vigyorgó amerikai katonák állják körül őket. „Masina a nyakukban, fényképezik a feleségemet.” (29) Az európai látogató a korábban előre adottnak tekintett pozíciók megfordítását észleli: a fényképezőgép kereszttüzében társa is egy, a trópusi idill díszletei közé illeszthető spektákulummá válik.

A külföldi segélyekből élő, kiszolgáltatott szigetlakók szegénységét nemcsak financiális gondként, hanem nyelvi-kulturális elszegényedésként ábrázolja a mű. A helyiek bonyolult, európai szemmel nehezen átlátható nyelvhasználati szokásai ugyanis mindvégig az utazó érdeklődésének homlokterében állnak. A guadeloupe-i úti beszámolóba például kreol közmondásokat illeszt be, a lefordításukra, megértésükre fordított igyekezet révén is azt sugalmazva, hogy ez egy „konkrét, képszerű, izmos” (22), önálló nyelv, amelyben a trópusi nép sajátos világlátása fejeződik ki. Akárcsak az Antillák természeti kincseit, ezt a nyelvi kultúrát is veszélyeztetettként mutatja fel a Ferdinandy-szöveg, amelyre nézve az jelent fenyegetést, hogy a szigeteken a nyilvános kommunikáció nyelvévé egyre inkább az (amerikai) angol válik. Az anyanyelv háttérbe szorulásával helyezhető párhuzamba a helyi gasztronómiai hagyományok elhalványodása. Az autentikus kreol ételekre vágyó utazónak folyton csalódnia kell, hiszen a helyiek kifőzdéiben nemcsak angol nyelvű az étlap, de a menü részeként is kizárólag hot-dogot és hamburgert szolgálnak fel. A mű címében szereplő „szomorúság” fogalma is egy olyan kon-

textusban bukkan fel, amelyben a szigetlakók kulturális identitásvesztésére reflektál az elbeszélő: „Fáradtak vagyunk, szomorúak. Legalább egyetlen félszeg írás akadt volna a falakon. Legalább egyetlen ember büszkén beszélte volna anyanyelvét." (30) A *Szomorú trópusok*hoz hasonlóan Ferdinandy szövegében is *gyásztapasztalatként* jelenik meg a kívülálló, európai utazó perspektívájából a helyi kulturális tradíciók eltűnése. Míg azonban Lévi-Strauss az elzártan élő indián törzsek szokásrendszereit vizsgálja, Ferdinandy utazója egy olyan térséget jár be, melyet éppen a kulturális cserék sokasága, a számos szinten jelentkező hibriditás határoz meg – lásd például a fent említett kreol nyelv kialakulását. A földrajzi, etnikai és nyelvi értelemben vett keveredést általában a „gazdagság" jelentésmezejéhez tartozó kifejezések révén kommentálja a szöveg, azaz távolabb lép attól a késő modern útirajzokban megfigyelhető retorikai működéstől, melyek a kultúrák érintkezését, kölcsönhatását következetesen a romlás és a beszennyeződés trópusaival jelölte.

Az amerikanizálódás jelensége azonban már nem fér bele ebbe az értelmezési keretbe: „Félszázados amerikai uralom után már ez a jóindulatú jellegtelenség, ez a pacsuli az igazi jellemzője a Szűz-szigeteknek." (33) A „pacsuli" egy olyan állapot metaforája, melyben az eltérő eredetű kulturális értékek nem felerősítik, hanem kioltják egymást. Az amerikanizálódás bírálata mögött meghúzódik az a feltevés is, miszerint mindaz, amit a gyarmatosító kultúra tesz a helyiekkel, leginkább saját önképéről árulkodik. Így válik a nemzetkarakterológiai toposzok felől jelentésessé az a tény, hogy a francia Martinique-én „[a] legnagyobb épület az iskola és az egészségház. Mint Puerto Ricóban az amerikai áruház meg a templom." (20) A karibi szigetek kolonializációja tehát egy olyan, a nyugati államok közötti történelmi vetélkedésnek tekinthető, melynek erkölcsi győztesei az elbeszélő szerint mindenképpen a gallok: „Egy ország nagyságát le lehet mérni azon, mit művelt az elmaradott, gyarmati területekkel. Franciaország századrészét sem fektette be Amerika segélyeinek a Karib-tengeren, ám megmaradt a gyarmati népek méltósága, karaktere." (22) Ugyanakkor a Ferdinandy-szöveg nemcsak arra kérdez rá, hogy mit tesznek a gyarmatosítók a trópusokkal, de azt is, hogy mit tesznek a trópusok a gyarmatosítókkal. Leszármazottjaikat a szó

átvitt értelmében is „hajótöröttek”-ként ábrázolja a szöveg. Izolált, belterjes csoportokban élnek, anyanyelvi tudásukat kikezdi a felejtés, identitásérzetük elbizonytalanodását azzal próbálják megakadályozni, hogy szigorúan egymás között házasodnak. Kulturális viszonyaik szegényességét jelzi, hogy Szent Bertalan szigetének Normandiából származó halászai egy 1852-es tűzvész üszkös, még mindig eltakarítatlan nyomait mutogatják az idelátogató számára mint a hely egyetlen „történelmi” látványosságát. A fehér szigetlakók elveszettsége, kollektív amnéziája – mely tükröt állít a bennszülöttek kifosztottságának – a folyton terjeszkedni kívánó, ugyanakkor bezárkózó nyugati civilizáció önpusztító természetét szimbolizálja a műben.

„Sehol sem jegyezték fel az első magyar látogatót” (32) – szúrja be a Culebra körül fekvő kisebb, lakatlan szigetek leírásába a szerző-elbeszélő ezt a furcsán megfogalmazott mondatot, mely úgy tételezi az „első magyar látogató” létezését, hogy közben a létezését igazoló bizonyítékok hiányáról beszél. Egyáltalán: hol lenne annak az archívumnak a helye, amelybe „feljegyzik” az idetévedő magyarokat? Miről árulkodik ez a hiány? Culebra vidékének írottságon, civilizáción, történelmen kívüliségéről vagy arról, hogy a világ ezen tájékán a „magyar” kifejezés egyszerűen nem jelentéses? Az állítás akár azt is sugalmazhatja, hogy az „első magyar”-ként való ideérkezés dicsősége valójában az utazóé, de sokkal inkább eredetének kikutathatatlanságára, fellelhetetlenségére utal. A trópusok voltaképpen az üresség, a történetnélküliség tapasztalatában szembesítik az idetévedt elbeszélőt, azaz a *Szomorú szigetek* úgy mutatja be az őslakosokat és telepeseket egyaránt érintő hagyományvesztést, hogy közben a saját identitásválságáról is beszél. „A posta ugyan fejlődött annyit két évszázad alatt, hogy ma már senki sem lesz a trópusokon Mikes Kelemen” (10) – kerül elő egy megjegyzésben nála is az emigráns irodalmi tradíció jelképeként funkcionáló név, és a tagadás ellenére, mely elutasítja az izolált, leveleiben egy imaginárius címzettet megszólító számkivetettel való azonosulást, a szövegegészben megképződő összefüggések az *elszigeteltség* képzetét vetítik rá az elbeszélő alakjára is.

A narráció elsősorban azzal jelzi az utazó – és ezzel az implicit befogadó – kulturális hátterét, hogy a szigetek földrajzi sajátos-

ságainak leírásakor magyar vonatkozású analógiákat használ: „Járom a szigetet. Nem nagyobb, mint a Kisalföld, de micsoda kontrasztok, micsoda változatosság!" (40); „egy Csallóköz méretű szigeten mindenütt közel van a tenger" (12). Az ilyen módon is érzékeltetett térélmény izgalmasan szembehelyezkedik azzal a tértapasztalattal, melyet a számunkra ismerős földrajzi referenciák hordoznak: közelség és távolság, határ és szomszédság fogalmainak újragondolására késztethet. Ugyanakkor a Ferdinandy-szöveg teremtette kontextusban valójában a magyar helynevek hatnak idegenként, ékelődnek be az egzotikum jelölőiként a szigetek elnevezései közé. Többek között az eredményezi ezt az inverziót, hogy az írásból hiányzik az útirajzok megszokott narratív kerete, az elindulás és a hazaérkezés mozzanatsora. Míg az utazó bejárhatja a Karib-tengert, a szülőföld szinekdochéjaként funkcionáló „Kisalföld" csak afféle virtuális viszonyítási pontként jelenik meg az elbeszélésben: a valós tapasztalatok Magyarországa teljességgel hiányzik tudósításából. Habár a toponímiák használatával egyértelműen saját kulturális közegében helyezi el mintaolvasóját, a kontextusidegenként ható magyar helynevek finoman elbizonytalanítanak afelől, hogy van-e ilyen közös, problémátlanul működtethető kommunikációs tér. A címbe emelt „szomorúság", amely mindig akkor fogja el az utazót, amikor a szigetlakók anyanyelvvesztésének, kulturális kifosztottságának tanújává válik, így azoknak a szorongásoknak az áthelyeződéseként értelmezhető, mely a saját identitástudatát kezdik ki. A telepesek és a gyarmatosított őslakosok között bóklászó utazó helyzete a közöttiség, a sehova-sem-tartozás alakzataival írható le: Ferdinandy műve azt a belátást viszi színre, hogy utazni valójában annyi, mint „sehol sem lenni".[135]

[135] MUSGROVE 1999, 32.

IV. AZ UTAZÁSI IRODALOM ROMJAIN – Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben*

Mészöly Miklós prózájában számos példát találhatunk az utazás-narratíva által meghatározott történetalakításra. Monográfusa, 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"-re[136] 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 utazás*t), 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, könyv alakban 1970-ben, majd kisebb változtatásokkal 1989-ben[137] adtak ki, az életmű viszonylag kevés figyelemben részesülő darabjaként. A re-

[136] THOMKA 1995, 93.

[137] Írásom tárgya az 1989-es szövegváltozat, mely már a *Három év múlva* című fejezetet is tartalmazza. A főszövegben szereplő idézetek forrása ez a kiadás: MÉSZÖLY 2001.

gény 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 Alaine-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 legépelt. […] Ezeket dolgozta fel Miklós a *Pontos történetek útközben* című regényében."[138] 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.[139] 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".[140] A szerző ezért az eredeti, Polcz Alaine-féle elbeszélés korrekciójának korlátozott voltában találja annak magyarázatát is, hogy a könyvben a beszélő „alkati mássága"[141] 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 egybevágó – következtetést a változtatások „mértékéről". Ezen a ponton felmerülhet az a kérdés, hogy nem lenne-e érdemes itt – vagy akár egy külön fejezetben –

[138] POLCZ 2013, 5.
[139] A mű keletkezéstörténetéről, Polcz Alaine magnóra mondott úti emlékei és a Mészöly-szöveg kapcsolatáról lásd még: SZOLLÁTH 2018, 70–72.
[140] THOMKA 1995, 117.
[141] *Uo.,* 117.

részletesebben foglalkozni a fent említett *Karácsonyi utazás*sal. Úgy vélem azonban, hogy Polcz Alaine szövege kívül esik könyvem 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 elbeszélt önmagát. A *Karácsonyi utazás*ban a temetésre érkező rokonok a haláleset körülményeinek tisztázatlanságával, a viszálykodó családtagok tanúságtételeinek megbízhatatlanságával 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 tanulmány feladata.

A *Pontos történetek útközben* narrátorának „másságát" 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"-dal[142] 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*… 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 elbeszélt világ minden egyes elemétől: így valóban „magára hagyva"[143] az olvasót, megfosztva őt azoktól a textuális fogódzóktól, utalásoktól, melyek a tágabb hatókörű és elvontabb értelemkonstrukciók megteremtését teszik lehetővé.

[142] SZIRÁK 1998b, 19.
[143] *Uo.*, 20.

A rögzítés puszta 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 képzete 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 Magyarországán 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 elbeszélt 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 utazóidentitás

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, 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 múlvá*-ban

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 kettősség 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 valamifajta 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 felruházza figuráját, amit a „bakfis, fiatal lány" mellékjelentésű becenéven 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 kamasz lányt 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 imp-

licit, 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 beszédszituációkban többnyire idősebb asszonyként utal magára („Én már nem szülök, nemsokára ötvenéves leszek" [60]). Mindeközben kíváncsisága, játékos, már-már normaszegő viselkedése miatt (lásd a tiltott területre való leereszkedést a bányatavaknál), 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 megmegszakító 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 alakítottságára, 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 labirintusszе-

rű 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, tapogatózás efféle mozzanataira fókuszálva számol be tapasztalatairól, melyek keretét egyaránt nyújthatja egy hosszabb, átszállásokkal, veszteglésekkel tarkított vonatozás, 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 kupéban. 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 Budapesttől 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 –, villanyvonat, villámvonat, amilyet addig csak hírből ismertem, hegyláncokon, alagutakon át, maga is a

technikus Itália csodája”,[144] 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 vágtatunk, mert a tüdőbeteg kis mozdony valósággal megrészegül a saját gyorsaságától”[145] – olvashatjuk abban a cikkében, mely – ezáltal is a hírneves külföldi tájak és a magyar vidék összemérhetőségét sugalmazva – a Cuha völgyét „miniatűr Svájcként” nevezi meg.

Mészöly művéből nem pusztán a kinézis puszta örömét, a sebesség felett érzett elragadtatást tolmácsoló passzusok hiányoznak, de az utazástapasztalat regénybeli színre vitelét tanulmányozva ennek az „érzékelés megszokott dimenzióit felsokszorozó vagy felnagyító”[146] 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 „lefüggönyzött” 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 – a tükörszerkezet további folyományaként – a látvány részévé válik a háta mögött ülő fiatalember őt pásztázó tekintete is: „Az üveg erősen tükröz, látom a kupét a hátam mögött, a tyúkoskosarat. 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 megoszt-

[144] SZABÓ 2003a, 531.
[145] SZABÓ 2003b, 31.
[146] KULCSÁR-SZABÓ 2010, 114.

ják Libussal történeteiket: a főszereplőben – ahogy arra a későbbiekben kitérek – ezért a figyelmes meghallgatás (avagy helyenként: a fenyegetés *kihallásának*) képessége éleződik ki utazásai során. Az útitársakra irányuló elbeszélői fókusz viszont az epikai világlétesítés azon eljárásainak egyike, mely párhuzamba léptethető a két világháború közötti útleírások bizonyos tendenciáival. „Itt a fülkében figyelem útitársaimat és önmagamat",[147] írja Kosztolányi 1931-es *Úti napló*jában. 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 kitágítva 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 Magyarországa és Erdélye olyan világként tárul fel a műben, melyben a távolságok azért relatívak, mert megtételük idejének hossza soha nem a földrajzi distancián, hanem a teljesen esetlegesnek mutatkozó infrastrukturális feltételeken múlik, centrum és periféria viszonya pedig egy különös, nem teljesen kiszámítható logika szerint alakul. Libus bármiféle komfortot nélkülöző, lassú és fáradságos vonat- és buszútjai nem vagy nehezen értelmezhetőek azon értékfogalmak segítségével, mellyel a romantikának a turizmus lélektanát is megalapozó diskurzusa ruházza fel az utazást – a szabadság, az erős érzelmi intenzitás,

[147] KOSZTOLÁNYI 2011a, 166.

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 produktivitására, kizökkentő 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)[148] követi, és elbeszélésében is ugyanezen időszak erdélyi útirajzainak jellegzetes motívumai köszönnek vissza. Ehhez képest Mészöly regényében Kolozsvár, Vízakna és Nagyszeben úti célként való egymás mellé kerülése esetleges, Libus mozgásának irányát nem a kulturális-turisztikai kódok, hanem családi kötődései határoz-

[148] ABLONCZY 2015, 200.

zák meg.[149] Az általa bejárt térség specifikus jellegére, az „erdélyiség" mibenlétére egyáltalán nem történik utalás a műben. Habár több szöveghely 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 elbeszélésmód nem kérdőjelezi meg vagy függeszti fel az Erdéllyel kapcsolatos, előre adott gondolkodási sémák érvényét, hanem eleve – szinte teljességgel – figyelmen kívül hagyja őket. Ahogy Szolláth Dávid fogalmaz: „Mészöly regénye épp azzal gyakorol kritikát az általa regisztrált Erdély-

[149] 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 magyar ajkú kisebbség létezését. Jól példázza 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, Bánffyhunyaddal 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 2005, 59.

diskurzusról, hogy érintetlen marad tőle."[150] Amennyiben a politikai vonatkozásokra koncentrálunk, a jelen horizontjából talán éppen az teszi a leginkább felforgatóvá a könyv Erdély-képét – és így utólagosan is beigazolódnak 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 Ceauşescu-rendszer Vízaknája.[151]

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 ellenpontoznak. Libus unokatestvére, Éva arról panaszkodva, hogy a többi rokon lányból „úriasszony" lett, a magasabb szociális státusz egyik fokmérőjeként 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, amellett érvelve, hogy otthonához képest minden hely „más". Az utazás tapasztalatának látókört szélesítő hatásáról vallott meggyőződés itt lefokozott, leegyszerűsített formában artikulálódik, egyszerre

[150] SZOLLÁTH 2018, 70.

[151] 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 jugoszláviai 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 többékevésbé tabutémának számított. TÜSKÉS 2003.

közvetítve az új impulzusok iránti vágy kiirthatatlanságát és banalitását:

> „De igen, számít az" mondja Éva. „Egyszer voltam társasutazáson Szófiában. Egészen más."
> „Mindenütt más."
> „A kirakatok, az utcák… Még Szebenben is. Itt Vízaknán 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 megfelelve. Karakterét különösen ironikus megvilágításba helyezi az epizódot tömören lezáró narrátori mondat: „Erősen megcsókol. Keletnémet Kalodontot használ." (177) A „[k]eletnémet Kalodont" a szocialista blokkban hozzáférhető szépségápolási luxus maximumát testesíti meg, a külföldi piperecikkeket 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 áhított, 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" képzete afféle kap-

csolóelemként 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" ígéretét 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 *idézetként,* a turistaszerepkörre 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"[152] gyümölcse, mely „mély nyugalom-

[152] SIMMEL 2009, 156.

mal" tölti el a szemlélődőt. A Mészöly-regényben viszont egyfajta baljós, nyugtalanító hangulat, „Stimmung" hatja át az elhagyatott, omladékokkal borított hely ábrázolását, melyet a fészerben 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, 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 voltával utalnak „valami hiányzóra", azaz egy korábbi életforma,

egy másféle létminőség romjaiként[153] jelennek meg. Annak a szituációnak az elbeszélésében, amikor a jómódú fogorvoscsaládból származó Éva lakásának aprócska fürdőszobájában kezd kávét 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 összhatását, 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 hányattatásaira.

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 emlékképek 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, hanem a szeretetteljes köteléket megerősítő funkciója fontos számukra. Ugyanakkor a dinnyékről szóló, majdnem szó szerint megismételt, afféle családi rituáléként ható dia-

[153] CUNNINGHAM 2002, 118.

lógus 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 rekollekciója – 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 szövegegységeiben tehát az emlékek pontatlansága, töredezettsége, s így a rájuk alapozott identitás törékenységének 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 világához kapcsolódó önmegértést:

> Kis mosoly suhan át az arcán.
> „Ott szólt 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 széttartása kerül előtérbe. Erre akkor kerül sor a könyvben, amikor egy-egy epizód helyszíneként egy *múzeuminak* tekinthető tér tárul fel: ilyen Benis István helyi festő emlékháza Szilason, illetve a sok száz éves vízaknai református templom és annak kicsinyke helytörténeti gyűjteménye. Libus személyes kötődései miatt nem turistaként szeretne jelen lenni a templom-

ban, a lelkes idegenvezetőként, sőt mutatványosként viselkedő („Mintha egy mutatványért lenne felelős” [138]) pap azonban interakciójuk során minduntalan ezt a – sajátját szükségszerűen ellenpontozó – idegenséget, oda nem tartozást feltételező szerepmintát vetíti ki rá. (Mindeközben a nem rendeltetésszerűen, 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 derültséget 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 érdekli, megmutathatom a képeket a honvédekről, teljesen élethű rajzok, az akkori tanító készítette. A tanácsteremben rendeztünk be egy kis múzeumot, ott mindent megőrzünk. (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 drámai-

ságában 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 naturáliának és artificaliának. Nem véletlen, hogy a pap is a honvédek öltözékének épségét hangsúlyozza. Az eset szenzációs volta („Még Amerikában is írtak róla" [135]) abban rejlik, hogy a tetemeken kísérteties módon megőrződött az az öltözék 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 elöl 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 khiasztikus felcserélődésének jelzésével közvetíti a szöveg. A leírás szerint ez az ábrázolási stratégia fedhető fel a képen is, mely egy *nézőt* szerepeltetésével mintegy arra is utal, hogy az egykori látványosság pótlékaként 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 díszeleg. A honvédekről készült rajzok naivan realisztikus 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 emlékezethelyként 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 körös-körül… 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 történelemről 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 – valósághűségben 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 kezdi 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 elkülönböződésben 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)

4. Dialógus, többnyelvűség, részvét

A megértés deficitjellegének, 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.[154] 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 diegésziszhez képest felerősödik a mimészisz szerepe a szövegben. A szereplői megnyilatkozások mindig idézőjelbe kerülnek, ezáltal tipográfiailag erősen elkülönülnek az elbeszéléstől, és a narrátori 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".[155] Elsősorban a párbeszédek központi jelentősége miatt állapítható meg az is, hogy „[a] nyelvet lényegesen több közvetlen beszédszál, -szólam, dialógus szövi, mint Mészöly más prózáiban".[156] 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 *Alimentará*ban" [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

[154] BAZSÁNYI 1996, 132.
[155] DANYI 1981, 1381.
[156] THOMKA 1995, 117.

települések, akár kisebb, családi közösségek bilingvitásának jelzésszerű felmutatásán túllépve bizonyos szöveghelyek annak a tapasztalatnak a színre viteleként 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 kapatos falubeli szólítja meg Libust: beszélgetésük során az asszony megismétli a férfitól hallott tagadószót *(„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 szólamát 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.[157] 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, Aranká-nál 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.

[157] Lásd WALDENFELS 1990, 55.

A nemrég elhunyt, román férjét, Mitukát gyászoló asszony nevelőanyjaként gondoskodik halott fivérének lányáról, aki Ferenc román feleségétől született. Amikor Libus a kamasz lány, 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)

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 – amellett, 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 megzavar.
> „Már hogy… Kicsodák?"
> Kutató élesség rándul át a szemén.
> „Mire gondol?"
> „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 háromszöget, az általában vett emberi kapcsolatokat, de a két, egymás mellett élő etnikum viszonyát illető megállapításként is. A személyes és a kollektív szétszálazhatatlanul 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") vonatkoztathatóságának folytonos elhalasztása, lebegtetése miatt érzékeljük 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 bilingvitás 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 elbeszélt 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 riposztjának fényében tűnik fel, hogy az olvasó számára eldöntetlen marad, vajon az áru és az árus felcserélhetőségében rejlő komikumot szándékoltan 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 „itthagyott 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 figyelmesebben. „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 elbeszélt én 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 derültséget 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 diskurzusára: 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 ily módon Éva burkolt vallomásaként olvastatja magát annak a viszonynak a bensőségességéről, mely mégiscsak létrejött közte és a tőle minden tekintetben különböző rokon lány között. Az először abszurdnak tűnő érdeklődés a galambok boldogságáról pedig némi szünet után reflexióra készteti 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 ölhetnénk le mindet" (240) –, s ezáltal megnyílik a szövegben egy olyan horizont, melyből a kérdés rájuk is vonatkoztatható. 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 szólam, s ezáltal a szöveg saját olvashatóságát is olyan értelmezői műveletek feltételeként jelöli ki, melyek (többek között) a párbeszédek szintjén zajló nyelvi történésekre, azok eseményszerűségére irányulnak. Ezek a dialógusok az idéző mondatok gyakori hiánya, a nonverbális kísérőelemeik bemutatásának mellőzése miatt különösen megnehezítik a befogadó számára azt, hogy a maga számára újrateremtse 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. „Próbálom 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 diskurzusához való alkalmazkodásra és annak megértésére, de van, hogy megnyilatkozásai – számára sem előrelátható módon – éppen a beszélgetőtárstól 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.[158] 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 eszmecserébe, eredendően kívül 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 értékként, 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 másikra utalt, szintén erőszakkal lehet csak stabilizálni".[159] Az aktív közbelépésként értett részvétel, a kezdeményezőkészség 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

[158] WALDENFELS 1990, 65.
[159] BÓNUS 2006, 51.

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 vigasznyújtás 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 szólamát 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-fölé rendeltségi viszony íródik bele. Az egyszerű életkörülményeivel való elégedettséget többször hangoztató útitárs nagyon is pontosan érzékeli, hogy saját pozícióját 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 rokonainak az általa látott első halottal kapcsolatos emlékéről, hiába kérik meg rá, és osztanak meg vele hasonló történeteket. A főszereplő amellett érvel, hogy tapasztalatainak individuális, megoszthatatlan természete másféle tapintatot igényel, mint amit a gyász feldolgozásának közösségi formái nyújtanak: „másképp vagyok közlékeny, mint ők" (156).

DRAFT

5. 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, nem csak 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 ijedtségként 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 leve-

gőt. 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 spektákulumként a szöveg, ehelyett csak az egyenkénti megkülönböztetés lehetetlenségéről ad hírt: „De akárhogy hunyorgok, összemosódnak." (261) Az összemosódás, a felületbe való beolvadás, a raj tagjainak megkülönböztethetetlensége mind-mind azzal szembesítik a megfigyelőt, hogy sem a diszkrét elemekre bontás, sem az átfogó egészként való megragadás stratégiái nem működnek ebben az esetben: nem áll rendelkezésére olyan percepciós – és egyúttal nyelvi – mintázat, melyben az egység és a sokaság kategóriáit különös módon egybejátszató 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, elkülöníthetetlenné 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 korábbról 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 zökkentheti 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, egybejátszatva a vallásos megrendültség és a befogadói katarzis 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), fejti 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 elbeszélt 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 poliszémiája 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 gyermekkorának hangsúlyosan belsővé tett emlékképeivel – egy irányíthatatlan, mert külsődleges, a test médiumába ágyazott emlékezési folyamatként tárul fel. A folyamat irányíthatat-

lansága 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 előtűnését.

Innen válhat beláthatóvá az, hogy a 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 részvétnek 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 másikból 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. Mészöly műve egyrészt azt sugallja, hogy a nő, aki egyedül kel útra (azaz egy hagyományosan maszkulin szerepben pozicionálja magát), fokozott veszélynek van kitéve. Másrészt viszont felsejlik

benne az a belátás, amelyet már Lady Mary Montagu is megfogalmazott 18. századi úti leveleiben: a női utazó sajátos tudásfölénye abból származik, hogy beléphet az intimitás jellegzetesen femininként azonosított tereibe, melyekbe a férfi látogatót nem vezetik be.[160] Libus beszélgetései csupa ilyen nem reprezentatív térben – a vécében, a fürdőszobában, a konyhában, a hálóban vagy épp az egyetlen helyiségben, amely ezeket a funkciókat együttesen ellátja – zajlanak le, melyek egyidejűleg jelölik a vendég és a vendéglátó viszonyának bensőségességét és a bennük rejtőzködő nőalakok életlehetőségeinek fojtogató szűkösségét.

6. Utazás és elmúlás

Az előbb idézett párbeszéd folytatásában a félelem és a gyónás szóba hozása a saját elmúlás gondolatához vezeti el Tusit. Ahogy az a korábban elemzett szövegrészekből már kitűnhetett, a *Pontos történetek*…-ben sűrűn szövött motívumsort alkotnak a gyásszal kapcsolatos rítusok és az elhunytakra való visszaemlékezés különböző formái. Tulajdonképpen a regénykompozíciót is egyegy, 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 tűnik 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

[160] BOHLS–DUNCAN 2005, 74.

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" miképtjét 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 *haszon*állat; leválik az emberi haszná-

latról, immár nem annak tárgya. 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, várhat-e tőlük bármiféle választ. Jacques Derrida eszmefuttatásában éppen ezek a mozzanatok a sarokpontjai annak a viszonynak, mely az embert ahhoz az „élő másik"-hoz fűzi, akire máris (tulajdon)jogot formálunk akkor, amikor összefoglaló módon, megfeledkezve 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.[161] Ez a – már az Ószövetségben[162] 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 megnézze 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 jelentés-össze-

[161] DERRIDA 2008, 12, 28.
[162] Lásd GÁNÓCZY 2014.

függésre is, miszerint Médi végórái a fejezetcímbe emelt „öregek" várható sorsát vetítik előre, és Róza néni fentebb idézett kérdése vonatkoztatható saját, fogyatkozó létének céljára is. A feleslegesnek ítélt öreg kutya idősödő gazdaasszonya szupplementumává 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 idején Jeremy Bentham: hogy képes-e *szenvedni*. 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.[163] 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

[163] DERRIDA 2008, 27–28.

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 avanzsálódott „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 elbeszélt én közötti különbség elmosásához járul hozzá. A furcsa becenév 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 eljárásmódjaira 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 késő modern elbeszélőpróza hogyan alakította tovább a huszadik század első évtizedeinek útirajzhagyományát; a mű sokkal inkább eme hagyományfolytonosság megszakadásával szembesít. Mészöly 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 elbeszélt 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 úton lét gyakorolhat-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 életúttoposz 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 másikhoz való odafordulásra. Azaz a *Pontos történetek útközben* is fenntartja annak a lehetőségét, hogy bizonyos értékképzeteket kapcsoljuk 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.

DUPress

DUPress

V. DUNA-SZÖVEG-GYŰJTEMÉNY – Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*

Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán* című 1991-es műve a két magnum opus, a *Bevezetés…* és a *Harmonia Caelestis* között meghúzódó, 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".[164] Az újraértelmezés, ahogy azt a monográfus is sugalmazza, többirányú: úgy érinti a korábban írott saját szövegeket (lásd a *Termelési regény*ben már felbukkanó, a cím által és a szövegtestben is megidézett Heine-mondatot), a *Hrabal könyvé*ben 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 szövegalakító 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 antik-

[164] KULCSÁR SZABÓ 1996, 220.

vitásig 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.[165] Ennek az összefüggésnek azonban van egy másik aspektusa is: ahogy például Michel Butor kifejti gyakorta hivatkozott esszéjében, az olvasás aktusa az imagináriusban lejátszódó folyamatok révén is bír egyfajta utaztató funkcióval.[166] A fikciós és autobiografikus olvasási lehetőségeket, elképzelt, illetve valós helyeket és róluk írott szövegeket egymásba játszató, saját nyelvi megelőzöttségükre rámutató posztmodern útirajzok különösen gyakran foglalkoznak a virtuális és a konkrét értelemben vett máshollét 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: idesorolható többek között a *Ha egy téli éjszakán egy utazó,* mely különösen emlékezetes módon aknázta 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 Chatwintől és Christoph Ransmayr fiktív és valóságos világokat egymásba játszató *Die letzte Welt*je. 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.[167] A trieszti illetőségű szerző művében én-elbeszélői alakmása, a lenyűgöző olvasottságú germanista a „Közép-Európát megteremtő és összefogó folyó”[168] útját követi

[165] SULLIVAN 2015, 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 HÖSCHELE 2007.

[166] BUTOR 2001, 70.

[167] MAGRIS 1992. A könyv magyarul tehát csak a *Hahn-Hahn grófnő…* kiadása utáni esztendőben jelent meg.

[168] *Uo.*, 17.

végig, elsősorban kultúrantropológiai 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".[169] 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 mibenlétére vonatkozó felvetések mennyire kikoptak a közbeszédből.

Az újraolvasás során tehát automatikusan felmerül az a kérdés, hogy a közép-európaiság diskurzusának egyidejű megidézésén és lebontásán túl (a fejezetben ennek is figyelmet szentelek) miben nyilvánulhat meg számunkra az Esterházy-mű irodalmi teljesítőképessége. Mindezzel kapcsolatban azt érdemes előrebocsátani, hogy miközben a szöveg kijelöl magának egy pozíciót a „regionális posztmodernségen"[170] 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 Kosztolányi[171] és Márai útirajzaihoz hasonló igénnyel kérdez rá az utazás jelentésére. Vizsgálódásaim éppen ezért ennek a rákérdezésnek a miképpenjére irányulnak, kiegészülve azzal az értelmezési szemponttal, hogy az irodalmi útirajz műfaji mintázatai hogyan határozzák meg az utazástapasztalat

[169] GÁNGÓ 2005.
[170] KULCSÁR SZABÓ 1996, 229.
[171] SZIRÁK 2012, 32.

színre vitelét Esterházy művében – avagy hogyan tesznek szert ebben a kontextusban új funkciókra.

1. 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 lelkifurdalás 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”[172] (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 végbemegy. 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 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

[172] ESTERHÁZY 1991. A főszövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

hagyományosan meghatározó elvárásokat (autobiografikusság, visszaigazolhatóság, tényszerűség, 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, elbeszéléstöredékekből, fiktív levelekből úgy bomlik ki két (vagy inkább számtalan) Duna-kaland története, hogy az útleírás más szövegek, beszédmódok, hagyományrendszerek, kultúraváltozatok, történelmi korok közti barangolássá válik. Arra, hogy a Duna-toposz górcső 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, idegenforgalmat, anekdotákkal, reményekkel, halottakkal együtt, lesz minden, múlt, jelen, jövendő, 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 „jövendő" szóalakok használata révén átsugárzik a *Himnusz* zárósorának 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" egymásmellettiségében különnemű 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-tájékot 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 szembeállítása miatt lehet számunkra érdekes, hanem inkább azért, mert a Dunához kapcsolódó értelemlehetőségek 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*"[173] (27), majd beszámol a parton

[173] A főszövegben szereplő Esterházy-idézetek esetében kiemelés mindig az eredetiben.

megtett sétájáról. „Lefutottam a rövid, meredek parton, és kisétáltam 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 vonatkoztatható, 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 fürkésztem, próbáltam lebontani, kis túlzással a vízmolekulákat meglátni, ez a Brigé, ez még bizonyosan a Brigaché, ott! ott az már a Duna!" (28) A szcenika természetesen *A Dunánál*-t 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 a 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 Donaueschenginre vetette" (33), hanem a Roberto meséjéből ismerős sor: „ez nem mese, berzenkedtem, hiszen ez rólunk szól, mert egy utazóról szólt, »aki álmos tekintetét ismét Donaueschenginre vetette«". (32) Az intratextus által létrejövő távlatból annak a viszonynak a leírása, mely a gyermeket Roberto, illetve édesanyja történeteihez 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" kapcsolataként",[174] 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 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.[175] 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.[176] Ahogy azt a Magris-művet parafrazeáló

[174] FODOR 2003, 55.

[175] *Uo.*, 57.

[176] 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 2003d, 653.

bekezdésben Roberto elmeséli, „beszélt *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 vízét 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"[177]), 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 tájékaként 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 meghódítatlan 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 unokaöcs lenyeli rokona utolsó levelét, mielőtt az a hatóság kezébe kerülne. Selyem Zsuzsa[178] hívja fel a figyelmet a Jelenések könyvének egyik részletével való összefüggésre (mely egyébként pedig egy ószövetségi

[177] MAGRIS 1992, 26.
[178] SELYEM 1999, 419.

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 sajáttá 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 szövegkörnyezetből nem derül ki, hogy a „nem tudom, drága barátaim" (126) Roberto titkára vagy egyszerűen a levél kiköpésére vonatkozik.

A „nyomkövetés" képzete mindezen túl a szövegköztiség 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 protagonista-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 beszámolókban elterjedtté 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".[179] Magris művébe ennek

[179] (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 1990, 224.

az attitűdnek a megkésett, voltaképpen anakronisztikus megtestesítőjeként vonul be Ernst Neweklowsky mérnök, aki a huszadik század első felében hatalmas terjedelmű, enciklopédikus, 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 „szamárnak" minősíti magát a falevélkísérlet végén), vagy másféle, nem racionalizálható belátásokat közvetítenek – „ez a 186 ugyanaz, mint az a 768" (90), ha az ulmi templomtorony s a 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 mérőléc 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"[180] – 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".[181] 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 képzete destabilizálódik. Esterházynál az utazó-én létmódja az átmenetiségben, a köztességben, a folyamatos (meg)történésben lelhető fel: „Min-

[180] WEÖRES 2010, 13.
[181] MÁRAI 2006, 10.

den 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.

2. 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 eszköztárának ironikus prezentálása visszautalhat arra is, hogy a felvilágosodás objektív hangvételű, tudományos érdekeltségű útirajzai hogyan járultak hozzá a természet mint absztrakt térbeliség elképzelésének elterjedéséhez,[182] jóval több reflexió értelmezi a műnek a romantikus útirajz tájábrázolásához 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.[183] A *Hahn-Hahn*…-ban is feltárul a par excellence romantikus táj, a fenséges kategóriájával illetett hegyvidék,[184] 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

[182] SMETHURST 2012, 14–15.

[183] „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." HEINE 1969.

[184] CARDINAL 2002, 138.

csermely, égigérő sziklafal plusz ősmagyar monda." (220) A természetjárás során felgyülemlő 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 idegenségével szemben.[185] Ez az antropológiai vonatkozás is megjelenik Esterházy művében, de annak az ingerültségnek a színre vitele, melyet a megemészthetetlen idegenség vált ki az Utazóból, egyúttal meglehetősen parodisztikus megvilágításba kerül: az „abszolváltam" szó a bizonyos látnivalók megtekintését szent kötelességnek tekintő turistaattitűdre utal, az „úgynevezett szépség" és a „giccset súroló tágasság" kifejezések a puszta vadont esztétikai tárggyá 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 operadíszlet"-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, ősfa" (53). Míg a jellegzetes látványelemek kitüntetettsége eredetileg azzal a törekvéssel függött össze, mely az idegenségtapasztalatnak 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 utazáseszménye 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 közbejötte korrodálja – mindezt az is tükrözi, hogy a táj referenciálisnak

[185] Lásd GROßKLAUSS 1990, 222.

tűnő ábrázolása gyakran intertextusok összjátékának bizonyul. A Tordai-hasadékba érve például az Utazó azonnal egy tizenkilencedik századi „utazási rajzból" idéz (Kőváry László *Tájképek utazási rajzokban* című művéből), mely már maga is reflexszerűen utal a nyelv teljesítőképességének határaira („erőtelen 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 megelőzöttség 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, kapcsolatomat 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 mondod, 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, tetten nem érhetően remegett." (240) A hajótest, mely az eredeti szövegkörnyezetben „a hívők közösségét és az ebben megtestesülő Istent jelképezi",[186] 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.

3. 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 gyakorlatként 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.[187] 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.[188] 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 „rehabilitálására" tett kísérletként is. Ahogy az már a természetábrázolásról is kiderült, a *Hahn-Hahn…* szövege folyamatosan aláássa

[186] SZÁNTÓ 1998, 72.
[187] ADLER 1989a.
[188] OSBORN 2000, 3.

a deskriptív nyelvhasználat transzparenciáját, szövegközi viszonylatok összjátékaként feltüntetve azt. Továbbá jellemző rá az is, hogy össze 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: „Nellyke 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 elém kanyarodott, elébb kislánynak néztem. Mindene vékony volt és fehér, áttetsző, testetlen, félteni lehetett, féltem is, lábai összetörnek, az arca púdertől nehezedett, rövid, selymes haja fátyolszerűen meg-meglebbent, de a szeme alatti sötét árok egy halálfejhez tette hasonlóvá, tekintete hol egy gyereké, hol egy őrülté. 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 kurziválta „*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 Teiresziasz 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, isme-

retszerző 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, dialógusjellegű folyamatként prezentálva saját olvasását. (Ezt 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: „Lassacskán 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 fél szemével. 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, melyet 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 idézi[189] – 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.)

[189] DIETHE 1998, 114.

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 képzete: csak helyük maradt meg, melynek kitöltése épp a Hahn-Hahn-féle olvasás feladata: a grófnő mintha önmagát pillantaná meg, a regény öntükröző működésének példázataként.

4. 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 tengerparton, így szól dölyfösen: »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 önirónia 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* utazásfogalmat 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 szórólap beszélője kategorikusan

elutasítja azt a szerepmodellt, mellyel csak a „helyváltoztatás" jár együtt: az idézet tárgyas 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 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 prezenciaélmény 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 idegenségtapasztalat 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 múltbeli események közti közvetítés dominál, azok egymáshoz való viszonyukban válnak jelentésessé: „Ilyenkor apámnak három gyereke volt. Most annyi vagyok, mint amikor őt megverték az ávósok. 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".[190] Esterházy szövege erre a különbségtételre is reflektál: „A turista fitt, az utazó él" (68) – így a szentenciózus

[190] URRY 2012, 43.

megfogalmazás. Míg a turista számára a nyaralás a munkamentes pihenést ígéri, addig az Utazó a Megbízónak dolgozik, az ő utasításait („Nézzen utána a karlócai békének!" [36]) követi – vagy épp lázadozik ellenük. Kulcsár Szabó Ernő mutat rá arra az interpretációs lehetőségre, hogy ennek a „szolgáltató irodalomnak" a létrejötte szándékoltan parodisztikus jellegű, a „szolgálatirodalom", azaz a „Duna-jelképhez tartozó szerepkonvenció"[191] elutasítását jelzi. A turista „fittségétől", a szervezett üdülés által garantált komfortérzettől 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 mélázik 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 metonimi-

[191] KULCSÁR SZABÓ 1996, 225.

kusan 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 a „te", sem az „én" jelöltje nem derül ki egyértelműen a kontextusból, az apostol és a szerző/elbeszélő keresztnevének 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 „poszttturista" fogalmát, aki tudatában van önnön „turistaságának", s az autentikus élmény megszerzésének meddő igyekezete helyett a jelölők játékába való bevonódásként tekint útjára.[192] Az Utazó szólamában gyakran munkálnak a Feifer poszttturistájáéhoz 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 Budapesttől idáig." (26) Az izgalom az a felfokozott, egyszerre mentális és testi állapot, mely a várakozásból, a mégnem-tudásból, a jelenből kiágazó lehetséges történetek sokféleségéből fakad – a *Hahn-Hahn*… tanulsága szerint talán ez a legtöbb, melyben az utazás részesíthet bennünket.

[192] FEIFER 1986, 270–271.

5. 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 egymást kizáró és egymást feltételező viszonyára. A mű azonban – ahogy arra az első szövegrészben többször is utaltam – természetesen nemcsak saját műfajtörténeti beágyazottságával vet számot, hanem folyamatosan megidézi azt 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 „posztmodernizálódásáról" szóló tanulmányában ír Bruce Chatwin műveinek „omnium gatherum"-jellegéről:[193] a gyűjteményszerűség hasonlóképp jellemző Esterházy regényére is, mely nem is annyira ábrázolt tárgyiasságok révén funkcionál egyfajta 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 esztendős 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 hálódat!*, 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,

[193] PFISTER 1996, 260.

> 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 Esterházynál egy olyan hasonlatot bontanak ki, mely a kognitív pszichológia egyes memóriaelméleteinek 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."[194] 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

[194] BORGES 2008, 106.

a hulladékmetaforát 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 nemzetségi névjegyzék felderítésére (ami néhány napot, olykor csak néhány órát vesz igénybe), de az emlékezetnek ez a salakja: »Reggel fél hatkor érkeztünk 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?[195]

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 az „eltűnt idő nyomában" szókapcsolat emléke (és vele asszociált gyönyörteljes érzékiség képzete) maga is nyomszerűen, lefokozva köszön vissza az „elmúlt idő szemetje" szóképben. Ebben a kifordításban az a különbség is megnyilvánulhat, mely az „akaratlan emlékezet"[196] 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 szemiózis 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:

[195] Az eredeti francia szövegben is a „salak, szemét" jelentésű „scorie" szóalak szerepel. LÉVI-STRAUSS 1994, 9.
[196] BÓNUS 2012, 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 kollekciót.
>
> Ez a Duna, morogták a férfiak. (150)

A mesei formulákkal nyitó anekdota az elbeszélt 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",[197] 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,[198] 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 gyűjtő-fogyasztó attitűdje és a múzeumot létreho-

[197] CULLER 2012, 37.
[198] TIMOTHY 2005, 99.

zó archiváló szándék között,[199] miközben az „esszencia”[200] 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 puszta materialitásának újrafelfedezésébe – torkollik, ahogy azt a Gertrude Steint parafrazeáló 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 archívumjellegét nem a fiolák puszta 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

[199] Lásd pl. David L. Hulme 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. HULME 2014.

[200] Köszönet Szirák Péternek ezért az észrevételért.

adott. Eszerint a Duna „esszenciája" 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 jelentésessé.

Ezeket a belátásokat a szöveg elemzésébe visszaforgatva azt láthatjuk, hogy a mű teljesítőképessége 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 akkor, amikor a Dunához kapcsolódó szöveghagyomány különböző fragmentumai emelődnek be a szövegbe. Ahogy arra korábban már utaltam, figyelemre méltó 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."[201] Ez a tendencia gyakorta éppen az „ellentmondó és összetartozó kettősségek"[202] 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" szemben álló 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 ked-

[201] BORBÉLY 1992, 36.
[202] NÉMETH 1982, 218.

venc 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 értelemlétesülés folyamatát is a káoszmetafora 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 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…" – fejti 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 előszе-

retettel 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"-nek[203] 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, kettőssége a saját, az ismerős és a másik kategóriáinak felülvizsgálatára készteti 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",[204] és ez 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 kiüresedettségük jelzésénél, inkább felnyitásukra, újragondolásukra törekszik – változó sikerrel.

A bécsi fejezetek idekapcsolódó szöveghelyei a politikai-közéleti kiszólásokkal telített ellenbeszéd jegyeit viselik magukon, összhangban a recepció azon megállapításával, miszerint „helyen-

[203] JAUSS 1997, 376.
[204] HARBSMEIER 2006, 25.

ként az „Esterházy-publicisztika szüremkedik be”[205] a mű szövegvilágába. Ez az észrevétel a jelen horizontjából, az aktualitások pikantériájának megfakulásával még inkább helytállónak tűnik. A Bécsben felbukkanó magyarok (s köztük az utazó-elbeszélő) öltözködésének szentelt szövegrészlet – „egy elnyomorodott cipőtalp, harmonikás pantallórész, a kivillanó Vörös Október ruhagyárcímke 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 néznem, a tükörbe” (22) – minden bizonnyal inkább képes a „jövő” Szegedy-Maszák Mihály által vizionált „művelődéstörténészét”[206] 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.”[207]) Az ekképp megteremtett nézőpontból a pályán folyó játék mindig a magyarral összevetett német viszonyok kicsinyítő tükreként 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

[205] KULCSÁR SZABÓ 1992, 10.

[206] „Elképzelem a (talán nem is távoli) jövő művelődéstörténészét, mint fog dúskálni az anyagban, amelyet e regény kínál majd számára a huszadik század végének Magyarországáról.” SZEGEDY-MASZÁK 1992, 278.

[207] ESTERHÁZY 2006, 28.

küldi, vagy éppenséggel a németek [NSZK].”[208]) Az *Utazás…* azért tartozik az œuvre kevéssé 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”.[209]

A korábban közölt publicisztikai írásokat újrahasznosító *Utazás a tizenhatos mélyére* tehát nem vagy csak kevéssé 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)[210] kontextusában értelmezi (mely némiképp hasonló funkciót tölt be, mint a futballpálya), ezzel olyan, a Bécs–Budapest viszony irodalmi reprezentációját alakító szövegek emlékét is előhíva, 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 ismerek két ellentétesebb várost”[211]), majd ezt az állítást bontja ki példák

[208] *Uo.*, 68.

[209] FODOR 2009, 156.

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

[211] KOSZTOLÁNYI 2011b, 60.

segítségével, addig az Esterházy-szöveg elbeszélője az „ez az ország meg az én országom régebben egy ország voltak" felismerés jegyében a látszólagos különbségek mögött fellelhető 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, hogy a sztereotípiákba kódolt látásmód(ok) az ellentétükbe fordulnak át (legyen szó akár az osztrák kultúrfölényről, akár a magyar fensőbbségtudatról), de „az akaratlanul is továbbörökített horizontnak" ezáltal „nem alakul át, nem újul meg a szerkezete".[212] Azaz a két kulturális közeg relációját továbbra is megkésettség 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"[213] – úgy rendelik Bécshez az érzelmesség és a kedélyesség képzeteit, Budapesthez pedig a városlakók simmeli[214] antropológiáját idéző „szótlan közöny"-ét, hogy mindkét pozíció egyaránt értelmezhető értékvesztességként 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

[212] KULCSÁR SZABÓ 2005, 67.
[213] KOSZTOLÁNYI 2011b, 61.
[214] Lásd SIMMEL 1973, 543–560.

helynek: ez egyre kellemetlenebb."[215] (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 sztereotípiaképzéssel[216]) mutatkozik be olyasvalakiként, aki magától értetődő módon ismeri Budapestet és a szólás forrását biztosító magyar nyelvet. Ennek a dolgok 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 kiismerhetetlensé-

[215] 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 2011c, 86.

[216] KULCSÁR SZABÓ 2005, 70.

gét 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."[217] 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 összeszövődnek 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 textust számozott alcímek tagolják, melyek a „város fogalmához más fogalmak jelentésstruktúráját"[218] 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. „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 ér-

[217] CALVINO 1980, 48.
[218] MOLNÁR 1997, 183.

telmezési 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",[219] 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 nevével jelzett tér önazonosságát tehát az Esterházy-szövegben is szakadások és cserék kezdik ki. E folyamat visszakövethetetlenségét az elbeszélő aporetikus fogalmazásmódja is közvetíti, hiszen az „ugyanez igaz" kijelentés éppen azokra az állításokra mutat vissza deiktikusan, melyek az identikusság, az „ugyanez" bizonyosságát kérdőjelezik meg. Az azonosba beíródó különbségre irányítja rá a figyelmet a Joliot-Curie teret emlegető mondat Örkény-allúziója is. Az *Örök nosztalgia* fiktív apróhirdetésében az elvágyódás 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 mámorá*ban 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 a két szöveg olvassa egymást, a városábrázolások jellegzetes

[219] *Uo.,* 182.

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 vonatkoztathatóságukat el nem vesztve – különféle történelmi kontexusokból származó jelentésekkel is

feltöltődnek. Így a „név" mibenlétére 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 alakzataival kapcsolatban, hogy Budapest „különböző történeti időkből származó jelekkel teleírt szövegként tételeződik az utazó szólamában".[220] A várost textusként elbeszélő 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 tenyérvonalait 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-Elysées". (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 terrénumot" (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,

[220] FODOR 2003, 55.

azért, hogy magunkról tudjunk meg olyat, amit *sehol* másutt. […] Ilyen jól állnánk? (164)

A narrátor e helyütt úgy szól a „sehol másutt" meg nem szerezhető 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 szólamok 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 szavatol azonban semmilyen, a hely lényegiségére vonatkozó szilárd tudást, inkább olyan viszonynak 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 teljesedhet ki. „Egy város az, amit képzel magáról. […] Amit hazudik. Füllent, lódít. Amit ferdít, kohol és linkel. Egy város az a csillag, amelyet letagad az égről!" (179)

6. 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 érhetőek, 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 szétszálazó, alineáris elbeszélésmód, melyben a mimézis kódjai helyett inkább a szövegek, beszédmódok 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 rádöbbennie […] 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 egyszeriség tapasztalatát állítja szembe az én megsokszorozódásának korlátlan játékával. 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 calvadosiszogatás, 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 epifániajellegű tapasztalat, melynek során az egyszerit és az egyedit 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 órámra." (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 környezeteméből, a természetéből." (241) A természet ebben a szövegkörnyezetben megbízható, olvasható szféraként tűnik fel, az „újra van" szerkezet litániaszerű ismétlése egy kevésbé virtuális, a saját testhez való közvetlen viszonyt implikáló 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 ízélmények 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 jobbára 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 modalitásban rejtett világfelfogásra igyekszik rá*hallgatni*".[221] 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 élőkhöz 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 elbeszélt 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,[222] mely aztán Kelet-Európa szomorú „másságának" ábrázolásában is visszaköszön: „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 motívumát egy nyilvánvaló paradoxonba fordítja át az a szövegrész, mely a Bernoulli fivérek

[221] KULCSÁR SZABÓ 1996, 226.
[222] *Uo.*, 78.

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 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 kudarca sejlik 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.

Ahogy 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 kettősségről beszéljen, melyet a könyvről írott kritikájában Szegedy-Maszák Mihály a posztmodern és az „értékőrző"[223] 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 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)

Ebben a fejezetben 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

[223] SZEGEDY-MASZÁK 1992, 281.

meta-utazásszövegként az irodalmi útirajz műfaji kódjait, az utazás fogalmának szimbolikus értelemlehetőségeit gyűjti egybe. Az utazás, írás és olvasás folyamatait egymásra vonatkoztató 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 eredet 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 részvéttel: habár csak ideiglenesen és korlátozott módon, de – figyelmes jelenléte révén – az Utazó közösséget vállal a peremre szorult másikkal. A szövegnek elsősorban éppen az utazástapasztalat jelenlétjellegére, 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 *Protokoll*ja.

VI. A KELET IDEGENSÉGE – Krasznahorkai László kínai útirajzai

„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 Todorov[224] gyakran idézett, utazási irodalomról szóló esszéjében. Elég csak W. G. Sebald művére, *A Szaturnusz gyűrűi*re 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 a '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-

[224] TODOROV 1995, 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.]

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 nagyvilág*át), a közkedvelt 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.[225]

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

[225] Azaz a könyv bevezető fejezetében említett kortárs magyar utazásszövegek tetemes része kelet-közép-európai irányultságú: ilyen Kukorelly Endrétől a *Rom. A szovjetónió története,* Kubyszin Viktor *Oroszrulett*je, 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 régiónkhoz tartoznak.

meg (nem) értésével összekapcsolt önmegértés igényéről tesznek tanúságot, mikor annak a cseppet sem egynemű földrajzi és szellemi régiónak 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 helyszínként felbukkan India, Perzsia és Sanghaj. 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 rögzíthetetlenségében, megragadhatatlanságában rejlő sajátszerűségéhez („Kyoto a Hivatkozások Végtelen Városa, ahol semmi nem azonos önmagával”[226]). Másrészt azonban ezekben a reflexiókban egy olyan olvasásmód körvonalazódik, mely nem egy rész-egész viszonyra, hanem strukturális azonosságra koncentráló 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 víz*ben a világ mint olyan metaforájává. („[K]ifelé?! Varanasiból ki?!, De hát a lófaszt!, hisz Varanasi, az a világ!”[227])

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 egymás alatt sorakoznak a meg-

[226] KRASZNAHORKAI 2008, 12.
[227] KRASZNAHORKAI 2013, 204.

jelent művek és a 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 könyvpiacon 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.

Ebben a fejezetben 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 metaforájaként[228] funkcionál. Elöljáróban érdemes még egyszer kiemelni azt a hatástörténeti körülményt, hogy (szemben pl. Béccsel, Párizzsal, 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 rokonság" eszméjének a közgondolkodásban való meggyökereztetéséért (habár itt elsősorban Közép-Ázsiáról van szó), ráadásul Vámbérynak az útirajzai sem érdektelenek.

[228] Lásd az „ez nekem kínaiul van" idiómát, mely a magyaron 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.

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 bölcselet, illetve mitológia iránt érdeklődő Szabó Lőrinc és a kínai és japán versekből műfordításkötetet kiadó Kosztolányi esete köztudomású.

A *Kínai és japán versek* előszavában *(Káté)* 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 költészetről 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 tartalommá", 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.[229] 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.

[229] KOSZTOLÁNYI 1947, 29.

1. Melankólia és tanúságtétel – *Az urgai fogoly*

1.1. A melankólia diskurzusa

Az első Kína-regény számos értelmezője regisztrálta, hogy *Az urgai fogoly*al valamiféle változás állt be a Krasznahorkai-próza alakulástörténetében, mely nem merül ki abban, hogy a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliájá*nak közép/kelet-európaiként beazonosítható terrénuma 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«".[230] 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."[231] Már *Az urgai fogoly* recepciójában is megjelentek azok a vélemények, melyek később a *Rombolás…*-t (illetve az elbeszéléskötéteket) 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

[230] SZIRÁK 2002, 129.
[231] *Uo.*, 134.

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 érzem magam elsöpörve általuk, nem tudom, és nem is fogom tudni megnevezni, mik is tehát ezek a *nagyonmély* kérdések pontosan" (36–37),[232] 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 késő modern 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 reminiszcenciák sora járul hozzá ahhoz, hogy a Kína „szívéig futás" katabászisz jellegű tapasztalatként nyerjen kontúrokat. Szó sincs természetesen ezoterikáról 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 kiinduló-

[232] *Az urgai fogoly*ból származó idézetek oldalszámát a főszövegben közlöm. Az idézetek forrása az alábbi kiadás: KRASZNAHORKAI 2004.

pontját képezik mindannak, amelyről az írásomban *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 melankóliáét.

> […] 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)

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".[233] Eme feszültségekkel terhes definíciós játék különféle szemantikai komponensei – kívülállás, gyász, az élet és halál viszonylagosságának tudata, töredezettségélmény, 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.[234] 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.[235] 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 éb-

[233] FÖLDÉNYI 1992, 9.
[234] GOEBEL 2003, 447.
[235] KLIBANSKY–PANOFSKY–SAXL 1979, 218.

red.[236] Krasznahorkai utazójának önábrázolásában fellelhetőek az „édesbús" romantikus melankólia jegyei (lásd például a *Pecsét van a kapukon* című fejezet Kosztolányi-reminiszcenciáját: „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"[237] – írja Freud a *Gyász és melankólia*ban, amellett érvelve, hogy a melankolikus valaminek a veszteségét gyászolja, anélkül, hogy pontosan tudná, mit vesztett el. Földényi László ekképp fejti ki a freudi elképzelés kulcsfogalmának jelentőségét: „a veszteség lényege nem az, hogy *én elveszítek 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".[238] Jonathan Flatley a veszteségérzet kitüntetettségére hivatkozik akkor, amikor a melankóliát egyenesen a modernitás[239] irodalmi és bölcseleti szövegekben egyaránt kirajzolódó alaptapasztalatának allegóriájaként azonosítja. Ahogy arra a későbbiekben részletesebben kitérek, *Az urgai fogoly*ban működtetett gyász- és panaszretorika számos ponton érintkezik ezzel a megközelítésmóddal. Fontos még elöljáróban 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 logikájának[240] megfelelően egyidejűleg szolgál gyógyírként a lelki bajra és gerjeszti azt. A kora romantikától 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 nyughatatlan-

[236] HEIDRINK, idézi GOEBEL 2003, 471.
[237] FREUD 2011, 85.
[238] FÖLDÉNYI 1992, 252.
[239] FLATLEY 2008, 2.
[240] GOEBEL 2003, 456.

sága jelenik meg Byron *Childe Harold*jában vagy Chateaubriand *René*jében. Mary Shelley regényében Frankenstein legjobb barátja, Clerval európai barangolásaik során ekképp eszmél rá arra, hogy a folytonos úton lét milyen hatást gyakorol rá: „De rádöbbent, 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."[241] 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 vágyképeinek 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)

Az én-elbeszélő szólamában az explicit Kant- és Dante-utalások[242] az általuk megidézett gondolkodási hagyomány(ok)tól való elvá-

[241] SHELLEY 2010, 140.

[242] 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.

lasztottságot nyomatékosítják. A személyes válsághelyzetet és az adott történelmi korszak spirituális, vallási, egzisztenciális krízisét egymásra vetítő megnyilatkozások a (goebeli szóhasználattal élve) „modern melankólia" jellegzetes szimptómáit, 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 bölcselet 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 „régi" és az „új" korszak fogalmai 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 régit, a kimeríthetetlen kérdésfeltevések 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 elbeszélt én belső monológját és az elbeszélői én ezt keretező kommentárjait majdnem szétszálazhatatlanul egymásba fűző hosszú mondatok 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.[243] 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 miként jével 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 artikulációja[244] – azaz újra és újra színre viszi a kimondás vanitas-jellegét, a nyelvbe vetett bizalom illuzórikusságát. A Krasznahorkai-mű közvetlen irodalomtörténeti előzményei persze nem Burtonnél keresendőek, 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 úgysem alkalmasak.[245] Azaz a melankólia szimptómáinak színre vitele 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

[243] KLIBANSKY–PANOFSKY–SAXL 1979, 231.
[244] PFAU 2005, 322.
[245] BAHUN 2014, 44.

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 túlcsordulása a némaság paradox *kimondhatatlanságával* szembesít. Ezek a szövegmozzanatok vezethetnek arra a feltételezésre, hogy *Az urgai fogoly* egy sajátos változatát teremti meg a beszédmódként értelmezett melankólia repetitív, öngerjesztő s egyúttal önfelszámoló működésének. A következőkben a mű narratopoétikai szerveződését is ezen belátások fényében vizsgálom.

1.1.1. 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 nevezzem, 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 címzettre: „a tanúság kezdettől fogva adományt jelent,

mivel nem pusztán [tovább]adják, de fogadják is".[246]) 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 fogoly*ban megképződő műfaji alakzatok kapcsán útirajz és önéletrajzi elbeszélés feszültségéről ír, mely érvelése szerint a tanúságtétel és a vallomásosság igényének kettősségeként, és ezáltal egyfajta „episztemológiai megosztottságként" is megragadható.[247]

Krasznahorkai elbeszélője nemcsak jellemzően nem szépirodalmi szövegtípusokat társít saját szövegéhez, melyek pontos és valósághű rögzítését ígérik a megtörténteknek, de számos helyen von választóvonalat saját írásmódja és „az útirajzok általában huncut anyagkezelése" (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", artisztikus 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 kényszeríttette s kényszeríti ki". (26) Ahogy azt tehát Bónus Tibor megállapítja, az elbeszélő arra törekszik, hogy „kiiktassa az irodalmi

[246] LŐRINCZ 2015, 14.

[247] BÓNUS 1999, 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 „irodalmisága" többek között éppen a személyesség beszédalakzatainak felerősödésén, a saját élettörténettel rendelkező szubjektum egyedített perspektívájának előtérbe kerülésén alapszik, ezáltal szembemenve a tudományos objektivitás korábbról átöröklött normájával.

olvasás konvencióit az előírt olvasói műveletek mozgásteréből",[248] 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 figyelembevételétől 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 megtörténteket. A regényszöveg a fent említett tényirodalmi szövegtípusok elő- és utóidejűséget feltételező logikáját mégsem evidenciaként, hanem eldönthetetlenségeket kitermelő problémaként inszcenírozza. 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 jelentésessé 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:

[248] *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 legtöbbet parodizált) retorikai feladata, hogy meggyőzze szkeptikus közönségét beszámolójának igazáról. Hogy ennek az olvasatnak a megalkotásához túl kell-e lépnünk 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, önirónától 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 önlefokozás gesztusai, a saját tapasztalat kiterjesztése az útitársakra természetesen épp ahhoz járul hozzá, hogy az elbeszélő kiválasztottként prezentálhassa önmagát: az utazás eszerint nem puszta 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 megértéslehetőségeket tartogat, a főhőst valamiféle számára megjelenő „igazság" […] egyedi és felcserélhetetlen"[249] tanújaként pozicionálja, még akkor is, ha felismerései épp saját felcserélhetőségére vonatkoznak. Így lehetséges az is, hogy a saját tehetetlenségét felpanaszló melankolikus szubjektum önreflexiói ironikus effektusok sorával társulnak a szövegben. Ez az összekapcsolódás nem példa nélküli, hiszen, ahogy Földényi fogalmaz, „mi sem látszik természetesebbnek irónia és melankólia egybefonódásánál: az antikvitástól napjainkig töretlenül érvényesül ez a rokonság".[250] Goebel humor és melankólia „strukturális" összefüggéséről ír: arról, ahogy a

[249] DERRIDA 2005, 77.
[250] FÖLDÉNYI 1992, 182.

világ megvetése a melankolikus szubjektum számára a világ kinevetésébe fordul át.[251] 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 kivetül a regény narratív struktúrájára is.

1.1.2. 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 írt* című szövegegységhez, mely az utazó szívét lángra lobbantó kínai színésznő hozzá intézett, 1991-es keltezésű levelét tartalmazza, és csak később olvashatjuk az európai utazó és a Huadan-művésznő találkozójáról szóló beszámolót a *Pecsét van a kapukon*-ban. 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 Escorial-ban 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 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

[251] GOEBEL 2003, 451.

kevésbé „hamisan" való (történet)mondás vágyaként nevezhető meg.

Az utazás, melynek van eleje és vége, kiindulópontja 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, jelentésessé válnak.[252] 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 regénynyelv önreflexiós 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

[252] BROOKS 1992, 323.

ugyanaz majd ki is vezet" (86) A térbeli haladással párhuzamba állított kumulatív folyamatot, a tudás birodalmába való egyre beljebb kerülést ellenpontozza a 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 elbeszéléselméleti probléma inszcenírozásában érdekelt, melyek itt, a quangzhoui fejezetben kulminálódnak.

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, az (ön)megértés és a befogadás folyamatait egymásra vonatkoztató önreflexív nyelvhasználatban (lásd a fejezetet lezáró, az olvasóhoz intézett kiszólást: „még egy utolsó kérés az értő lelkekhez, hogy abba az irányba, mely túlvisz ezen a küszöbön, legalább ők, semmiképp ne haladjanak tovább" [126]) a folytonosan elhalasztott úti cél 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 quangzhoui látogatás utolsó óráiról beszámoló szövegrész például mintha egy olyan esemény elbeszélését készítené 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 köze-

lében 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" egyszeriségét felszámolja az elő- és utóidejűség egymásra íródása. A Dél megértésének elmaradása újabb, látszólag ismét sorsfordító erejű döntést von maga után: a férfi nemcsak hogy az úti cél elérésével nem törődik ezután, de a továbbiakban inkább otthon kíván maradni, mert a metafizikai téttel 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"[253]. *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 koordinátapontjait minduntalan arrébb csúsztató narráció szintjén már mindeddig is ez történt. Ezt a működést képezi le az egyes fejezetek epifánia-jeleneteinek

[253] ZSADÁNYI 1997, 80.

elbeszéltsége, melyek mindig úgy vezetnek valamiféle végső felismeréshez (nyújtsa azt az urgai pusztaság, a Peking feletti csillagos ég vagy a quangzhoui 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. Szembemenve az utazási irodalom kizárólagosságra törekvő posztkolonialista olvasataival, már idézett művében Brian Musgrove amellett 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".[254] Azáltal, hogy minduntalan megsokszorozza, elhalasztja, avagy elmulasztja az önazonosságát garantáló pillanat színre vitelének lehetőségét, *Az urgai fogoly* – némiképp hasonlóan a Ferdinandy-műhöz – ebben a „seholban", a köztesség se itt-se ottjában, a melankólia végtelen ürességében szituálja az utazói szubjektumot.

1.2. Hangulat, hangoltság, empátia

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

[254] MUSGROVE 1999, 32.

láthatjuk, hogy a regény utazója egyrészt felfokozott várakozásokkal fordul ahhoz a Kínához, melynek vonzerejét épp radikális mássága, az európai tájékozódóképességét próbára tevő, az idő- és térérzékelés megszokott kategóriáit felfüggesztő jellege biztosítja számára. Másrészt újra és újra tudatára ébred annak, hogy nem képes a „nyers kegyetlenséggel átszőtt, végtelenül kifinomult kultúra" (86) idegenségének átsajátítására. A nagybetűs „Égtől" és „Földtől" (58) való elválasztottságot felpanaszló narrátori szólam olvasása közben ismét felidézhetjük a freudi gondolatot arról, hogy a melankolikus egy „ismeretlen veszteség"-gel[255] 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 elveszítését 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 hangoltságként értett melankólia színre vitelének 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 megálla-

[255] FREUD 2011, 85.

> podó, 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" 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 elbeszélt alakként beléptetve a regény szövegterébe. („[A]mi fölött az én társtalan, törődött, megsebzett olvasóm valami kibontakozásra várva most nyilván könnyedén túlteszi magát [»Ezerötszáz, vagy ezerháromszáz, ugyan már, kit érdekel?!« – hallom szinte a hangsúlyokat], afölött én, akkor, ott Maan't előtt, semmiképpen nem bírtam napirendre térni […]." 11) Ezeken 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 hangzósság, és így a közvetlenség illúziójának megképződéséhez járulnak hozzá. Abban, ahogy a narrátor maga elé vetíti elképzelt olvasója türelmetlen riposztját („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 Üdüdnél, 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 hangzósság tapasztalata szorosan összekapcsolódik.[256] 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 hétköznapokban 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 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-egyet 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

[256] Erről bővebben lásd a kötet Térey-fejezetét.

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 interszubjektivitás megtapasztalása nem igényel nyelvi közvetítést, csak közvetlen, testi jelenlétet. A kínai kultúra átsajátíthatatlanságát felpanaszló utazó gyászát így az egyetemesnek mutatkozó, 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 társiasság 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 irónia 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.

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 Tai-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 a 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 előadáselméletet megragadó sorokban is visszaköszön. A „búcsúzó szem" metaforája ezt a mintázatot elbonyolítva egy paradox viszonyulásmódot jelöl: eszerint az elbeszélt 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 vonatkoztatható: 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 színre lépése is ezt az ígéretet hordozza a férfi számára:

> Mondhatnám most, hogy azért volt olyan mély hatással rám, és azonnal, már e narrátornak a puszta 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 re-

> giszterek 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 elbeszélt én „kivételes esemény szemtanúja"-ként körülírt szerepköréhez egy olyan elbeszélésmód társul, melyben különféle diskurzustípusok kontaminálódnak. A színpadon lejátszódó történésekről 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: „hogyha azt mondja ezen az ijesztő glisszandókban 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"[257] nem biztosítja egy ilyen világítástechnikai trükk. Valószínűleg ezzel is összefügghet, hogy a színpadi történésekről tudósító mondatok tárgyilagosságának ellenében ható, a színházi esemény primer 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 kábultságmotívum 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 benyo-

[257] DERES 2016, 30.

mások 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". „Kezdtem 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 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 mellékzöngéje. Ahogy az a fenti idézet ereszték- és csikorgás-metaforáiból 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 szemtanújá"-vá, hanem az, hogy csak ő képes az előadás kivételes jelentőségének felismerésére. Kívülállása egyfajta többlettudás lehetőségét is biztosítja számára – habár nem részesülhet problématlanul 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 „kíváncsiság" 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 elbeszélt 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 ismertetett logikája szerint a színházi epizódban a kezdeti sokkot, majd a „döbbent” felismerést egy újabb, ismét csak döntő mozzanat követi: megjelenik a színpadon a Diao Chan szerepét játszó színésznő, aki nemcsak megbabonázza végzetes szépségével a főhőst, de egy rövidke ideig – köszönhetően annak, hogy a Ji Xiangban a nézőtér kivilágítva marad – össze is ér a tekintetük. A színészek rezzenéstelen tekintetének motívuma, mely az elzárkózás, magába fordulás, megközelíthetetlenség képzeteit 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 klaszszikus modernség azon központi gondolatához, miszerint a teljesség, ha a hétköznapok világában nem is, de az esztétikai szférában újrateremthető, úgy nyúl vissza, hogy az újrateremtést egy másik kultúra kizárólagos teljesítményeként tünteti fel – az elsötétítetlen 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 interszubjektivitás terében keletkezik: ahogy a fejezetcímet is átszövő kapumetaforika sugallja, a fölérendeltség mellett elzártság jellemzi. Vagyis az idegenségnek az a tapasztalata, melyben a színésznő részesíti a nézőt, játékának tökéletességéből fakad, ám a tökéletességgel való találkozás produktivitásáról nem győz meg a szöveg: ahogy a fejezet végén elhangzó „fogolyként szabadultam" oximoron sugallja, sokkal inkább a szubjektum határait befagyasztó, mint felnyitó hatással rendelkezik. 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 kifejezésmód 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 fogságmetaforika, az a szigorú alá-fölé 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 szólamát, s érdekes módon az itt megszólaló nőalak nézőpontjából éppen azokra a hermeneutikai szakadékokra nyílik rálátás, melyeket a főhős narrációja igyekszik elfedni és elfelejte(t)ni. 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 szerelmes levelet a romantikus szerelemfelfogás jegyében az írásbeli kommunikáció legbensőségesebb, legintimebb formájának tekintő, s a levéltitok jogát magától értetődőnek vevő szemléletmódunkkal 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 szom-

szédokkal. (Arról, a szövegben nem reflektált, de az olvasóban mégis felvetődő kérdésről nem is beszélve, hogy a külföldről kapott küldemények milyen gyanút kelthetnek 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 reflexiós 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 szerelmes levél 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 viszonozni 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, beleérzés mint az idegen sajáttá tételének módozatai esetén fennáll az a veszély is, hogy a másikat egy olyan üres felületként kezelik, melyre a saját vágyak vetíthetőek ki. A nő vallomása egyúttal azoknak az olvasói műveleteknek teljesítőképességére is rákérdez, melyeket a narrátor már elemzett kiszólásai implikálnak. Mikor arról ír, hogy nem értett semmit az európai utazó első leveléből („szóról-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 ugyan-

olyan 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 nyelviesíthetőek, a férfi sokszor nyomatékosítja, arra azonban, hogy az élőbeszéd és a papírra vetett szöveg mediális feltételrendszere nem esik egybe, hogy bánatát csak az írás közvetettségében képes artikulálni a beszámoló olvasója felé, nem reflektál. A színésznő 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.

1.4. Az utazás 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 inszcenírozza. Az idegenség domesztikálásának, a szubjektumhatárok stabilizálásának pedig olyan jellegzetes stratégiái is megfigyelhetőek 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 Strangers*t is, melynek főszereplői Velencében nem tudnak olyan térképet szerezni, amely valóban eligazítaná őket a városban. A világ leképezésére s egyúttal jelképes birtokbavételére alkalmatlanná váló térkép itt a késő modern 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 lótuszvirágok 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 emblematikus épületeire és parkjaira, azaz a kulturális jelentésekkel átitatott környezetre koncentrál, mindvégig azt sugallva, hogy az évezredes 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 érzékletek 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 mindenen, 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."[258] Götz Großklaus ezt a szövegrészt az idegenség információelméleti megközelítésének iskolapéldájaként olvassa: eszerint az új információk túlcsorduló, az emberi megértés határait meghaladó gazdagsága afféle „fehér zajként", jelentésnélküliségként realizálódik a befogadásban.[259] A Krasznahorkai-szövegben a jelentésadás nehézségeit nemcsak az olyan klisék használata jelzi, mint a „holdbéli" kifejezés, de arra is felfigyelhetünk, hogy a sivatagi szcéna ábrázolását olyan fosztóképzővel ellátott jelzők – „követhetetlen", „észrevehetetlen", „végtelen", „fokozhatatlan" – uralják, melyek (Lévi-Strauss mondatához hasonlóan) azt sugallják, hogy a protagonista-narrátor 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.

[258] LÉVI-STRAUSS 1994, 431. A magyar fordításhoz képest az eredeti francia szöveg nem annyira „eljelentéktelenítés"-ről szól, mint inkább arról, hogy a vadont monotonitása megfosztja bármiféle jelentés lehetőségétől.

[259] GROSSKLAUS 1990, 218–219.

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 konkrétabban jelezve a Lévi-Strauss-műhöz való kapcsolódását. Az itteni világ egyszerre ellenpontozza a sivatag „tökéletes monotóniáját” (14), és kínál egy hasonló intenzitású (és szerkezetű) idegenségtapasztalatot. Szemben a hiány helyeként ábrázolt Góbival, Quangzhouban 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 áttetsző felületként máris tompít eme intenzitáson („az ablaküveg bíborától álomszerű fényben úszó dzsungelt”), miközben őt magát is láthatatlanná teszi: „a foncsor tükrétől vakon, közvetlen közelről 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, „nemlétbe

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 quangzhoui 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 újratermelődő 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 Quangzhouban viszont valóban a kínai utazás végpontjához értünk, abból is kiderülhet számunkra, hogy a férfi itt olyan primer 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 során 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 nemcsak 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 döbbenten konstatáltam, milyen sűrű és zavaros ebben a kegyetlen akváriumban a víz, nos, úgy nagyjából ekkor már összerezzentem 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 kifejeződhet, 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 művészete" (120), de a félelmetes, „sűrű" és „zavaros" haltömeg képe már egy jóval nyitottabb művészetfelfogást implikál, mint amilyet a színésznő vagy a Nyári Palota tökéletes, klasszikus szépsége hirdet.

Az idegenség színre vitelében beálló elmozdulást jelzi az is, hogy a beszéd- vagy énekhang helyett a Dél-Kínához társított legfontosabb auditív effektus mindkét, itt játszódó fejezetben az artikulálatlan zaj lesz, „[a] beszűrődő, eszeveszett lárma" (69), avagy „egy autótülkölésből, éles kiáltásokból, madárvijjogásból, 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 engednek következtetni, miközben a „vijjogás" 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 búgást hallgattam dermedt mozdulatlanságomban, ezt az igéző, mérgező búgást, amelynek mindössze két hang-

ból álló, nagy erejű, ráolvasásos dallamát […]" (73–74) Médiaelméleti belátásokat is felidézhet, hogy a szubjektumot veszélyeztető, testi szimptómákat is kiváltó idegenségtapasztalat 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 búgásra, 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 jelentésessé 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 fülembe 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".[260] 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 motívum-

[260] ZSADÁNYI 1997, 77.

rendszerét 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.[261] Az isten- és démonfigurák által megszemélyesített kínai kultúra euroszubjektumra gyakorolt hatása a „csábítás" fogalmával válik leírhatóvá: a légkondicionáló érzékeket lehengerlő, „igéző búgása" 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 tájékozódom […] 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 jelentés-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" időérzéket 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

[261] Ahogy Alois Wierlacher írja, a keresztény teológiában az idegen és az idegenség fogalma a bűnös és a bűnösség képzetével kapcsolódott össze. WIERLACHER 1990, 61.

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 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" kronotoposzában 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 (139) utal rá az elbeszélő. 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 Ming-sírok és az igazgyöngyárusok 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, rádöbbenni, 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 kizökkentő jellegét hangsúlyozzák. A regény utolsó, mongóliai fejezetében az ahistorikusság Kínához kapcsolt képzeteihez 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 mindeddig ragaszkodott időkoordinátáinak pontos kijelöléséhez, itt a mechanikusan múló 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 „időtlenség” jegyében az elsősorban esztétikai fenoménként, tárgyak, versek, illetve színházművészet formájában fellépő, több ezer éves múlt jelenben való, háborítatlan tovább élése 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 szoborrengetegé-

ben és a modern kori Peking architektúrájában. Csak néhány elejtett megjegyzés – a még mindig viselt Mao-zubbonyokról vagy a követségi negyed előtt őrködő katonáról – utal arra, hogy milyen, az időtlenség 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 múltról 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 megdöbbentően igénytelen primitív maketteknek és a hétszáz éve lehanyatlott világbirodalomba visszavilágító, már jelentésüket vesztett gazdag törmelékeknek ezen a teljességgel képtelen, torokszorító múzeumán" (136).

Az elbeszélés korábban Kínát egy, a miénktől radikálisan elválasztott világként 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 közéjük tarto-

zás 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 rendszerváltáskori 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, dermesztő időben próbálnak hazavergődni. A látvány „nyomasztó", az elbeszélő-protagonista azonban nem áll meg a komfortérzetét teljesen felszámoló urgai nyomor legújabb bizonyságának regisztrálásánál, ugyanis a két kisfiú alakja egy réges-régi emléket idéz fel benne. „Úristen, nekem is volt ilyen táskám, húzódtam hirtelen hátra az ablaktól, atyaúristen, nekem pont ugyanilyen iskolatáskám 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 színre vitele teremthet összefüggést, hogy „én vagyok a másik"[262] – az a nehezen fenntartott distancia, mely az utazó és az urgai környezet viszonyát jellemezte, ezen a ponton összeomlik.

A pillanat színre vitelét ezután azok a kinyilatkoztatásszerű mondatok rekesztik be, melyek (természetesen az *Isteni színjá-*

[262] CHAMBERS 1991, 110.

*ték*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 főhőst 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 *jövőbeli*" (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 tünékenységében 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 másiknak – *mint* az igazságosság elérkezésének – a jövetelére való megnyílás, de várakozási horizont és profétikus előkép nélkül."[263] Mintha egy, az általa felvázolt attitűdhöz hasonló „Messiás nélküli messianisztikusság" jelenne meg *Az urgai fogoly* utolsó lapjain, ami egyúttal kilépést jelentene a melankólia diskurzusából is, melyben nincs helye a jövőre való nyitottságnak.[264] 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 visszaszámolással zárul – szintén a nyitottság, az eljövendőre való megnyílás benyomását kelti. A „felfoghatatlan jövő"-höz társuló időmegjelölések egyúttal árnyalják is ezt az értelmezésmódot, hisz a visszaszámlálás nullpontja az a konkrét esztendő, a kétezres év lenne, melyet az olvasás jelenéből már a múlt részének tekintünk – így a felnőtt utazó áhítata gyermeki illúziónak 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

[263] DERRIDA 2006, 32.

[264] *„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 1992, 267–268.

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 hátteréről, 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 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 képzeteit 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 emberfelettivel 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 jelenlé-

tére 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*.

2. 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.[265] 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 voltaképpeni 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 szimbó-

[265] KRASZNAHORKAI 1999, 29–40. A továbbiakban a főszövegben adom meg a műből származó idézetek pontos helyét.

lumaként tekint. Az írót 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 hajóbárokban." (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 ismétlésközpontú 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 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 áttevődik az utazó szereplői megszólalásaiba. *Az urgai fogoly*hoz képest, ahol a narrátor „pozíciója kettős, állít és korrigálja is állításait, »elkülönböződik« (7) önmagától",[266] a riportázsban nem nyílik nagy tere a kommentárokban, 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 horizontjá-

[266] ZSADÁNYI 1997, 71.

nak 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 elbeszélt 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 ég*ből: 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 diegészisz helyét átveszi a mimészisz, azaz a helyiekkel folytatott, elbeszélői közbevetések által csak néhol megszakított dialógusok sorozata. A Kosztolányi-féle szövegalkotói attitűdhöz 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 idegenségtapasztalatáról is elsősorban a párbeszédekben tanúsított nyelvi viselkedése közvetít. Habár a kronotopikus keretet kijelölő mondatok fel-felvillantanak valamit az utazásélmény testi dimenziójából, ezeket a mozzanatokat 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 teli vízbe estünk volna, amikor kilépünk közéjük. 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 párbeszédek folyamát csak ritkán és kevés szóval megszakító narrátor elsősorban beszédpartnerei külsejéről,

mozdulatairól számol be, viselkedésük lélektani, kultúrantropológiai magyarázatát jobbára 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,[267] 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 téttel. A *Csak a csillagos ég* esetében inkább a közelebbi múltba visszanyúló műfaji hagyományok kerülnek előtérbe. A 19. század végén-huszadik század elején születő utazásszövegek újszerűsége többek között abban rejlett, hogy sikeresen aknázták ki a publicisztikai és magas irodalmi nyelvhasználati stratégiák vegyítésében rejlő esztétikai potenciált.[268] 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 Oxiana*t a recepció például már a megjelenésekor is a szellemesen ironizáló, máskor pedig helyzetkomikumra épülő párbeszédek miatt méltatta. Ezek a szövegalkotási eljárások erős tendenciaként élnek tovább az angolszász travel writing kortárs vonulatában (Bruce Chatwin *Álomösvény*ét említhetnénk itt például), de a német Reiseliteratur olyan darabjai is ide illeszkednek, mint Christopf Ransmayr *Der Weg nach Surabaya* című riportázskötete. Krasznahorkai műve sok szállal kötődik ehhez a világirodalmi kontextushoz.

A *Csak a csillagos ég* gyakran csupán tőmondatokból álló, élőbeszédjellegüket megőrző dialógusai a spontaneitás nyelvi jegyeit viselik magukon – a magyar író keresi az előre meg nem

[267] ADLER 1989a, 9.
[268] Vö. SCHULZ-FORBERG 2006, 52.

tervezett találkozások lehetőségeit, megszólítottjai a véletlennek, avagy a 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 diszkussziók 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 párbeszédek megalkotottságának köszönhető, hiszen végigkövetésük annak számára sem jelent gondot, aki semmilyen komolyabb előzetes tudással nem rendelkezik az ókori kínai művelődésről. A riporteri szólamot uraló, szándékolt naivitású, egyszerűségre törekvő „mit jelent", „milyen személyiség volt", „hogy képzeljük el" típusú kérdésekben tulajdonképpen a szöveg implicit olvasójának távlata képződik meg.

A *Csak a csillagos ég*ben azonban a kérdésfeltevések 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 érdekelte a közélet, addig a helyi írószövetség vezetője szerint a költő vérbeli konfuciánus 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 szólam radikális visszaszorulása éppen ezért sajátos feszültséget kölcsönöz a párbeszédes 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 írót és tolmácsát arról, hogy miként verik át a helyiek a gyanútlan turistákat, csattanószerűen funkcionáló utolsó mondata arról árulkodik, hogy ő is eme iparág haszonélvezői közé tartozik: „Megér neked 30 yüant 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 elbeszélt szituáció résztvevői mit és miért találnak humorosnak. Az például csak sejthető, hogy mikor az író ebédjük folytatására kéri vendéglátóit, az „általános derültség" 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 derültség, a szerzetesek visszahajolnak a csészéik 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?[269] 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 idetévedt utazó. A rövid zárójeles megjegyzés azonban csak a nevetést mint eseményt rögzíti, nem fűz hozzá magyarázatot, és épp ezáltal mutathat rá a nevetés mint kommunikációs forma erőteljes kulturális kondicionáltságára. Szemben tehát *Az urgai fogoll*yal, melynek protagonista-elbeszélője egyértelmű, világos jelzések hordozóiként értelmezi a helyiek mimikáját és hanglejtését, univerzálisként tételezve a különféle emberi érzelmek testi kifejeződési formáit, ebből a riportázsból hiányoznak az ilyen meggyőződésről tanúskodó kommentárok. Annak a potenciális megértési teljesítményének a határait, melyet a dialógusforma 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

[269] 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 befejezéséül is egy kacaj megfejtése funkcionál. Ezáltal éppen hogy felszámolódik az az idegenség, melyet Krasznahorkai riportázsa olvasási tapasztalatként is színre visz.

a kijelentés mint válasz nem illeszkedik közvetlenül a riporter érdeklődő kérdéséhez. Megnyilvánulhat benne a társai derültségét tovább fokozó fiatal kolostorlakó önirónia, de irónia származhat abból is, hogy a komolykodó stílus a keleti bölcseletek europaizált, leegyszerűsített változatainak fogalmazásmódját idézi fel, mely a korábban kárhoztatott 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 eldönthetetlenségek 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 professzor házaspárral diskurál a jelen Kínájának szellemi állapotáról, a *Rombolás…* egyneműsítő, kultúrpesszimista retorikáját előlegezi meg. Az elbeszélő által előírt befogadói műveletek mozgástere 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 szembeállítása – mely mögött nem nehéz felfedezni az autentikus és az inautentikus értékkategóriáival 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 kultúrantropológiai, illetve szociológiai munka született, melyek az utazás eme két paradigmája közötti hasonlatosságokat köze-

lítik meg különböző szempontokból.[270] 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 jobbára változatlan: ezért funkcionálhat a rituális emlékezés egy változataként. 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 metajellegét közvetíti az a jelenet, melyben megáll tolmácsával Konfucius sírjánál, és közben arra a „különleges pillanat"-ra gondol, amikor Li Tai-po rótta 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 elbeszélt 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 útitársával mindazt,

[270] Néhány példa: Ellen Badon–Sharon R. Rosemen, *Intersecting Journes: 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 szemiológiai strukturáltsága miatt. Amikor megáll az ókori költőelőd, Muro-noyashima 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 korábbról ismerős mintázathoz illesztve – s mindez összhangban áll zarándoklatának vallásos hangoltságával. Vö. FROW 1991.

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 betegen, az 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 egészségdiskurzus 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 tovább élésére világítanak rá, melyeket a nyelv egyszerre elfed és felmutat használója számára. A *Csak a csillagos ég*ben 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 fogoly*ban pedig „[a] másik világával való találkozást alapvetően nem nyelvi világok találkozásaként viszi színre az elbeszélés",[271] 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 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 kul-

[271] BÓNUS 1999, 62.

túra 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: „Különben 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 következetlenséget feltételez a szerző részéről. Azonban ez a kijelentés e látszólagos lapszus révén felmutathat valamit a fordítói munka összetettségéből is: hiszen lehet, hogy mégiscsak a „farkasordító hideg" szólás révén kerülhetünk a legközelebb az elbeszélt szituációban 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 öniironikusan 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 pályaudvaron 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 előszámolásával, 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 képzeteit 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 színjáték*ára 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 pokolmotívum még többször is előfordul a szövegben: az allúziók kidolgozottsága viszont nem közelíti meg *Az urgai fogoly*ban 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 képzetei

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 űrkutató 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 sajátszerűségét 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 repülőtérre 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 tényszerűség hatását keltik, de az őket keretező édesapatörténet 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 Taishant megmászó férfira egy szellemalak vonásai vetülnek rá, akárcsak a Taishan 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 sűrű-

södnek össze az utolsó, reptéri jelenetben, mely az ország elhagyását a halállal, ám egyúttal az újrakapott élettel 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 kérése-figyelmeztetése – „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 alakmásaként jelenik meg: „Amikor megláttalak téged, az első pillanatban arra gondoltam, ez olyan Li Taibo féle" (36) – hangzik el például az írószövetség 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 a Li Tai-po egykori lakóhelyeinek felkutatását megcélzó út, mind pedig az erről való beszámoló az utazó-elbeszélő önépítkezése felől bír tétel. Hogy viszont mennyire kétséges ez a vállalkozás, azt a „nyom" fogalma köré rendeződő idiómákkal folytatott játék mutatja. Az alcímben – *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 tárgyas 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 vallomásai*ban 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 beszélnivaló most már örökre ilyen suta töredék maradt".[272] 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 jelentéstartalma közötti feszültségben is tetten érhető. A „most már velem jön" (40) kijelentés nem valamiféle végső megbékélést implikál, inkább egy olyan 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 valószerűség 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.

[272] MÁRAI 1934, 316.

3. Diszkusszió, turizmus, kultúrkritika – *Rombolás és bánat az Ég alatt*

3.1. Kultúrpesszimizmus 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* protagonista-elbeszélőjének „megnevezhetetlen", „*nagyonmély*" kérdéseivel, ez a szöveg igen pontosan tisztázza a főszereplő idejövetelének 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 posztmaoista „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 identitásalakzat a *Csak a csillagos ég*re 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 kereséstoposz („itt nincs semmi keresnivalónk" [64]) szintén rájátszik a keresztény és keleti szöveghagyományban egyaránt fellelhető (habár a beléjük kódolt látásmódot tekintve igencsak különböző) spirituális utazásallegóriákra. A műben bemutatott utazás allegorikus értelemlehetőségeit felerősítik az itt is jelentkező *Isteni színjáték*-allúziók – a tolmács és az utazó

viszonya például Dante és Vergilius kettősét idézi[273] – de a *Rombolás…*-ban kiépülő intertextuális viszonyrendszer nem bizonyul olyan árnyaltnak és összetettnek, 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 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 történtekről, a 2016-os szöveg narrátora pedig már egyes szám harmadik személyben közvetít 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 jobbára 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 a feszültségből, mely a két korábbi utazásszöveg és a 2004-es verzió én-elbeszélőjének színre vitelét is áthatja, s melyet korábban Bónus Tibor nyomán vallomásosság és tanúságtétel konfliktusaként írtunk körül: a 2016-os variánsban elhalványulnak azok a

[273] 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.)

szövegkonnexiók, 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 fogoly*ban az ősi hitrendszer elevensége evidensnek bizonyult, és az utazó önmagát gyászolta azért, mert kívül rekedt ezen a hagyományközösségen, a *Rombolás…*-ban már maga a pusztulásra ítélt hagyomány válik gyász tárgyává. Innen válik magyarázhatóvá a folyamatos veszteségérzetet közvetítő, a fokozás és a halmozás alakzataival élő válságdiskurzus 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 valamenynyit, s újra szembesülünk az újkínaiak újjáépítési szisztémájának végtelen kártékonyságával […] rám tör valami dühös elkeseredettség.” (68)[274] 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 szembeállítása mind-mind egy hierarchikus ellentétpárok mentén szerveződő világértés nyelvi alakzataiként működnek a szövegben. A bináris oppozíciók mentén való tájékozódás eurocentrikus volta, a kortárs Kína

[274] A főszövegben szereplő idézetek forrása: KRASZNAHORKAI 2004.

túlságosan homogén jelenségként való láttatása, a már-már gyűlöletbeszédként ható turistaellenes retorika olyan vonások, melyekre az eddigi recepció is felhívta a figyelmet,[275] 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 késő modernség azon közös előfeltevése, miszerint a kulturális keveredés mindig valamiféle értékveszteséggel és torzulással jár. Graham Greene már emlegetett *Utazás térkép nélkül* című művében a part menti 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 beszűrődő 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 lőve minden utca és sarok, mintha tényleg minden szöglet be volna hangosítva ezzel a ragacsos, fertőző, undorító, hangzó fertelemmel […] (55–56)

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

[275] Lásd pl. BAZSÁNYI 2004, 21.

archetipikus indulás-utazás-hazaérkezés sémát fellazítva tulajdonképpen három egymást értelmező utazásnarratívára 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 epifániaértékű 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 elbeszélt idő kezdetét és a végét egybemontírozó regényszerkezet körkörössége 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 affirmálja. 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 elé tornyosuló nehézségekre. „Áttekinthetetlen", „megjósolhatatlan", „előreláthatatlan" – sorjáznak aztán a szövegben a földrajzi-kulturális alteritás jelzői. Az idegenség viszonyfogalomként való felfogásával összhangban („az idegenség fogalma relacionális, továbbá a »saját« helyét ki-

jelölő kontextustól vagy szituációtól függ”[276]) a nanjingi közeg átláthatatlan másságát közvetítő nyelvhasználat azonban azt is implikálja, hogy a kínai világ kiismerhetetlensége nem eleve adott, hanem az utazó perspektívájában áll elő („akadályok és véletlenek, melyek voltaképpen, 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 bárkivel, 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 klisét 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 kivi-

[276] KULCSÁR-SZABÓ 2010, 112.

láglik, 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 képzeteit 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,[277] giccs lehet jelen. Az utazó-elbeszélő attitűdjét itt a Krasznahorkai korábbi szövegeiben is tetten érhető „monologisztikus kultúrkritika"[278] határozza meg. A folyamatos testi-lelki rosszullétről beszámoló sorok úgy rögzítik a zsúfolt nanjingi utcákon-tereken kóborló férfi érzéki észleleteit, hogy a helyzetjelentés egyúttal a szennyeződés, betegség- és infernómetaforákkal körülírt modernizáció bírálataként olvasható.

A szövegből kiolvasható kultúrakritika kapcsán szembetűnő, hogy elsősorban arra irányul, ami „euro-amerikai" – Új Kína idegensége tehát egy olyan perspektívából domesztikálódik, melyből az ázsiai metropoliszok mint a nyugati civilizáció sokat kárhoztatott fogyatékosságait 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 euroatlanti

[277] BAZSÁNYI 2004, 21.
[278] SZIRÁK 1998a, 74.

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 urgai fogoly*ban történt), csak az elutasítás értelmében válnak jelentésessé.

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 elvágyódás (megőrizve a nosztalgia szó eredeti, „honvágy" jelentését) egyszerre térbeli és időbeli irányultságú, s az vetődik fel kérdésként, hogy lehetővé válik-e az utazásban a szubjektum e kettős korlátozottságának meghaladása. Az utazó önmaga elől 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.

3.2. Esztétikum és transzcendencia

Habár a jelenkor Új-Kínájával szembenálló másik Kínához a romtoposz különböző alakváltozatai társulnak („[a] klasszikus kultúra értékeit én romokban látom" [176]), László úr beszámolója végeredményben azt tanúsítja, hogy léteznek olyan helyzetek, melyekben a már elsiratott kultúra egy eleven világszerűségként képes feltárulni. Amennyiben visszatérünk a „bevezető" jiushuani buszút történetéhez, azt láthatjuk például, hogy a homálymetaforából 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 elragadtatottságot egybejátszató 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 értelemtöbblet kiáramlásából fakad, hanem az afeletti meglepettséghez 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 kuriózumértékű, 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 hozzáférését ehhez a világhoz kettős (nemcsak történeti, de kulturális) elválasztottsága nehezítené meg. Az elbeszélői nyelvhasználatban nem annyira a kulturális alteritás *másként* való érzékelésének színre vitelére 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 kontexusa 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."[279] A *Rombolás…* mintha az ily módon szemlélt „klasszikus" időtlensége melletti tanúságtételként lenne olvasható, egy olyan atemporalitás mellett, mely egyaránt jellemzi a Kőtáblák Ligetének 1500 éves kősztéléjét 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, azonosuló[280] olvasásban nem artikulálódó kérdést, hogy miként kerülhet be egy európai abba a hagyománytörténésbe, 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 „ordenáré 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 kirekesz-

[279] GADAMER 2003, 325.

[280] Erre is találunk példát a recepcióban. Lásd KALMÁR 2004, 11–12.

tés, ezekben a passzusokban az átsajátítás identitásrögzítő műveleteit vehetjük szemügyre. A szakértőként, avagy sokkal inkább beavatottként való önfelmutatás kényszere különösen kiütközik a szövegbe beillesztett, különböző helyi értelmiségiekkel 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.

3.3. A DIALÓGUS VAKFOLTJAI

Szemben a *Csak a csillagos ég* rövid, gyakran tőmondatokból 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. 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 utazáseszmét eleveníti fel, melynek nagyúri művelői – ahogy Judith Adler írja – az értékes, pallérozódásukat segítő, akár diplomáciai jelentőséggel is bíró eszmecserék céljából mentek külföldre.[281] 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 tipográfiailag 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

[281] ADLER 1989a, 9.

közéjük 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. Az 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 intención, megképezve egy olyan befogadói 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 színre vitelének 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 vezetik rá a befogadót, melyek arra irányulnak, hogy miként és miért *nem* járhat sikerrel egy, a múltbeli és a jelenkori Kína viszonyának feltérképezésére irányuló vállalkozás. Ez a negatív tudás is lehet azonban a másik kultúráról szerezhető 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."[282]

Az interjúk során (is) felszínre kerülő nyelvi akadályok egy másik vonatkozással is bírnak. Azzal, hogy az utazó akárhányszor szóba elegyedik 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 élményekben való részesülés. Lásd például azt, hogy mennyire különböznek a Jiuhuashan megmászása közben szerzett benyomásaik: „[E]zek olyan körülmények,

[282] ZSADÁNYI 2007, 786.

fűzi hozzá józanul [a tolmács], amelyek közt bizony elkelne 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-szerepmodell felől váljon olvashatóvá.[283] 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 kitörlődik 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 ellenpontozza 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 halkan beszél ezen a különben erőteljes, mély, határozott hangon, hogy alig hallom, s alig hallja a tolmács is,

[283] „A zarándoklat fogalmához – az európai és a magyar kultúrában – egyértelműen kapcsolódik az *aszkézis*, a *lemondás* és az *önsanyargatás*" – írja Pusztai Bertalan (PUSZTAI 112).

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 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 eldönthetetlenség továbbra sem oldódik fel maradéktalanul. A Hálók Mesterének Kertjében eltöltött délután elbeszélését mindenesetre egy olyan rövid jelenet zárja le, mely útitársi 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.

3.4. 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 turistaábrázolások 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 előfeltevésein[284] alapuló, ám nem különösebben produktív vonulatához kapcsolódik, mely a turista és az utazó közötti különbséget tapasztalataik autenticitásában, illetve inautenticitásában véli megragadhatónak.[285] Ám nemcsak az egyes látnivalók tetszetősségét hangsúlyozó, halmozásos-felsorolásos mondatalakzatok közelítenek a bédekkerek nyelvi kliséihez, ahogy arra Bazsányi Sándor mutat rá,[286] hanem a turisták homogén, állatias, kulturálatlan tömegként való ábrázolása is igencsak sztereotip mintázatokat követ a könyvben: „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 turistaattitűd 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 kiütközik, hogy annak az identitásnak a kialakítása, mely a turistáktól való különbözés 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 hidacskák mentén kóborolva azonnal azt érzik, hogy „itt nem változott semmi" (95). Másnap reggel azonban

[284] URRY 2002, 20.
[285] CULLER 2012, 29.
[286] BAZSÁNYI 2004, 21.

megérkezik az „első légkondicionált autóbusz", és a békés település egy csapásra nyüzsgő turistaközponttá alakul át. A napszakszimbolikával 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 különbözés.

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 bennefoglaltságra láthatunk rá. A főszereplő magatartásában és az elbeszélés módjában egyaránt tetten érhetőek a turistaszerep 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 nagy fokú nyitottságról vall: arról a beszélgetésekbe vissza nem forgatott tudásról, hogy az úton lét 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 csatornákba 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 „csalókán 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 Buddha-szoborra. A regényhősök többnyire tehát a véletlennek, nem racionális, inkább intuitív döntéseknek köszönhetően jutnak a legközelebb Kína elrejtett kincseihez. Másrészt a fent idézetthez 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 képei-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 elhatáro-

zásomat befolyásolhatta, csak ez a váratlan napfény a pénztár előtt" (119). Érdemes azt is kiemelnünk, hogy úti céljainak kiválasztásakor a férfi a barátaira hagyatkozik, elfogadja tanácsaikat, 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 koncentrál 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 késő modern irodalom csöndmitológiáját, hogy egyúttal – ahogy azt Wu szavainak nyomán Zsadányi Edit kifejti – szembesít a csend egy másik kultúrában betöltött funkciójával: „A keleti kultúra megértésének el-

engedhetetlen feltétele, ha a keleti értelemben vett hiányt, a csendet, a hallgatást átérzi az ember."[287] Wu igazából nem kecsegtet azzal, hogy az „átérzés" 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 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 megértéseseményről 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 amilyet a fikció terében hívnak elő – a férfi megértéstapasztalata 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

[287] ZSADÁNYI 2007, 787.

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 szövegemlékeket bevonjuk az értelmezésbe. A látható és a láthatatlan szembeállítása 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 „érzékel". (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 zárlata 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. Távlatunk így azzal a kínai asszonyéval ér össze, akit korábban a regény a radikális idegenség megtestesítőjeként mutatott fel. Ehhez azonban először el kell jutnunk Jiuhuashanból Jiuhuashanba: az a köralakzat, melyet az elbeszélés kronotopikus viszonyainak szerveződése rajzol ki, ilyen módon a megértés nem az utazó, de az olvasói által bejárt körévé válik.

*

Krasznahorkai László utazási regényei, riportázsai 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, kizökkentő benyomások ütköztetése megy végbe, sokkal inkább a Kínával kapcsolatos előzetes elvárások és az ehhez képest tapasztalt rea-

litás viszonya alakítja az elbeszélés dinamikáját. Míg *Az urgai fogoly*ban és a *Csak a csillagos ég*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-os 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 bölcseleti-művészeti tradícióból táplálkoznak, mely az európai értékrend válságára az egzotizmusban kereste a választ: fontos különbség azonban, hogy Krasznahorkai utazóját nem a gyarmatosítás, az intsrumentalizálás, 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 hétköznapok, a transzcendens és az esztétikum szférái között a távol-keleti 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 törékenységére figyelmeztet, mindezt a késő kapitalista fogyasztói társadalmak jelképeként kezelt turizmus kifejezetten elitista bírálatával társítva. Az elbeszélés szerkezeti-modális összetettsége, az idegenségtapasztalat színre vitelének rétegzettsége valószínűleg *Az urgai fogoly*t avatja Krasznahorkai legsikerültebb utazásszövegévé, de a nyelvi közvetítésnek szentelt (az idevágó művektől, ahogy láthattuk,

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 alakítottsága is felkínál olyan értelmezési lehetőség(ek)et, mely(ek)ből a protagonista-narrátor/főszereplő bináris oppozíciókra alapozott, hierarchikus látásmódjának vakfoltjaira derül fény.

DUPress

VII. TURIZMUS, MUNKA, HANGULAT – Térey János: *Protokoll*

Térey János tragikusan korán lezáródó 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 tanulmány 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 Juan*ját[288] „igazi utazási regényként" aposztrofálja, és habár megjegyzi, hogy a zsáner egyik alapítószövegének 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 indo-

[288] IMRE 1990, 23–24.

kolja[289]), de a „külföldi utazás motívuma" ezekben a szövegekben is folytonosan jelen van. (Lásd például a *Délibábok hőse* harmadik énekét, melyben Hűbele 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.

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.[290] A különbség a két főhős

[289] Érdekes, hogy Visy Beatrix a *Protokoll*ról 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–VISY 2011, 786.

[290] Különös módon a *Protokoll*t ért bírálatok többsége – melyek a *Paulus*szal 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 pikírten 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)

karakterének megalkotottságában is érzékelhető: míg a kettős életet élő, a hatalom bűvkörébe 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 kötetben vizsgált szövegek köre kiterjeszthető a *Protokoll*ra 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 és turizmus egymásba szövődő praxisainak kulturális, mediális és gazdasági beágyazottságára, az útra kelés antropológiai tétjére és az idegenség érzékelésének módozataira.

reflexiónak, csupán ennek felhangjai érezhetők." (RADICS 2011) 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 fogékonynak.

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 kötelesség. Mozgásához éppen ezért nem rendelhetőek hozzá automatikusan azok az értékek, melyekkel a romantika diskurzusa ruházta fel az utazás praxisát: az individuum szabadságigényéről, önazonosság-kereséséről, eszképizmusáról, 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”.[291] 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 izrae-

[291] URRY 2012, 43.

li tevékenysége a megszokott turisztikai gyakorlatok teljes repertoárját – 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 *kikapcsolódásnak*. Azaz Ágoston történetének tükrében épp munkavégzés és turizmus társadalmi praxisainak szétszálazhatatlanságára 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 turizmusmeghatározását árnyaló-áthangoló belátása éppen az, hogy a 21. század fejlett társadalmaiban a munka és a szabadidő világa egyre kevésbé válik ketté.[292] 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.

[292] 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 hétköznapok között." EDENSOR 2012, 243.

Mátrai mindennapjaiban a kiküldetéseken túl fontos szerepe van a kifejezetten rekreációs céllal bíró utazásoknak is, melyek rendszeresen ismétlődő eseményekként strukturálják az elbeszélést. Kirándulások a zöldbe, 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 összekapcsolódására,[293] arra az (ahogy a bevezetőben kifejtettem, a 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 terrénum 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

[293] 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.] NIETZSCHE 2009.

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 hétköznapokból való kiszakadás élményszerűségének átmeneti, illuzórikus jellegét.

Amennyiben tovább vizsgáljuk azt, hogy a verses regényben elbeszélt utazástapasztalatok milyen karakterrel bírnak, arra figyelhetünk fel, hogy a főhős az elbeszélt 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 legtöbbet 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 koncentrál: ebben az esetben a kíváncsiság tárgyát az jellemzi, hogy „alapjában véve nincs hozzá semmi közünk",[294] 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. […] Nosztalgiával / Gondol a tetőn zöldellő teraszra. […] Emlékeit ellenőrzi: / Áll még itt háza az Üdvhadseregnek?" (213) Utazásainak elbeszélésében tehát az bír téttel, hogy miként nyer más árnyalatokat az újrafelismerésben a rég nem látott várfal, utcasarok, partsza-

[294] GADAMER 2003, 156.

kasz, miként lépnek az újonnan szerzett benyomások az őket kondicionáló emlékekkel dialógusba, avagy miként fordul át a jaussi értelemben vett „másodlagos ismerősségük”[295] egy ponton a felforgató, mégiscsak leküzdhetetlen idegenségbe. Azt a horizontot, melyből Ágoston számára megképződik Tel-Aviv vagy Tallinn, 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 élmények teremtette elvárási horizontból az otthon a hétköznapiság színterévé fokozó-

[295] JAUSS 1997, 376.

dik 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, tájékozódóképességét 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",[296] akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a *Protokoll* művelt turistái nem annyira az utazások

[296] CULLER 2012, 26.

során megcsodált utcák, szokások, ízek valamiféle autenticitás jeleként való olvasásában érdekeltek, hanem – a turisztikai látványosságokra eleve mint a szemiózis jeláramlásának helyeire tekintve – eme jelfolyamat mozgásainak értő és élvező megfigyelésében (mely egyúttal önmegfigyelés is). Így tulajdonképpen a Maxine Feifer által leírt, a turisztikai gyakorlatokra szabályozható-manipulálható *játékként* tekintő, önreflexív posztturista alakja testesül meg bennük.[297]

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 Genezáret-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 működésmódjára, 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 csúcson*ja vagy Jamaica Kincaid *A Small Place*-e figurázza ki a turisztikai reklámok banalitását), és nem is a nemzetkarakterológiai toposzok mozgatásáról, 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 újrafelfedezéséről. Ezekben a szövegfajtákban például az atmoszférateremtés jellegzetes eszköze egy-egy, a helyiek anyanyelvéből származó szó használata, mely

[297] FEIFER 1985, 260–269.

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 avanzsálódó kifejezések. Ehhez képest a Téreyműben 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 elbeszélt történet szereplői részesülnek. Ezeknek a szóalakoknak a nyelvi birtokbavételében 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)etimologikus 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 rendelkeznünk ahhoz, hogy érzékelni tudjuk az összetételben az „ember" és a „lyuk, űr, 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 városreprezentációk 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”,[298] „térbeli gyakorlatok”, kulturális praktikák közegeként és egyidejűleg produktumaként mutatja be a nagyvárosi fenoménként. Ilyen módon tárul fel előttünk az utcákat birtokba vevő ünnep, a spanyol fieszta éppúgy, mint a sabbat kitörő örömmel való köszöntése: „Elektromos klezmertől zeng a keskeny / Szerpentin. Házibuli-hangulat van! […] A buliautó hangszórója bömböl, / S a kocsi mellett ugráló fiúk. / Futnak, táncolnak Mátrai körül.” (156) Ezek a gyakorlatok azonban ugyanennyire részét képezik a hétköznapok világának, és az idelátogató sem vonhatja ki magát hatókörükből, 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 / Testhatárairól. Vakon tolul / Pattogó, fontoskodó üzletember / És kékinges befektetési ügynök.” (217)

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 színre vitelekor az ízlelést mindig a tapasztalategyüttest létrehozó érzékterületek között szerepelteti. A *Protokoll*ban kirajzolódó New Yorknak, avagy Jeruzsálemnek tehát épp olyan fontos karakterjegyét 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. Brüsszelről 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” fogalomkörébe tartozó sztereotípiák, a kollektív fantázia vágyképei, és erre a mű maga is reflektál. Mikor a következő oldalakon Ágoston enyhén erotikus álmodozásba kezd,

[298] DE CERTEAU 2010, 122.

megint egy „tipikus belga" parasztlány bontakozik ki a képzeletében: „Akit erre a verandára képzel, / Vörösesszőke, tejszagú parasztlány, / Tipikus belga." (247) A „tipikus " gyűjtőneve mindannak, amit a Culler által lefestett, autenticitásra áhítozó turista keres – az elbeszélés azonban ennek helyeként eleve az imináriust 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 tűhegytornya 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 szerepe,[299] melyek összefonódását, szimultaneitását nyelvi történéssé 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 imináriusban állnak elő a „vonzó

[299] 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 széles körűvé 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". (FRANKLIN–CRANG 2012, 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" (WANG 2012, 107).

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 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 helyszínként láttatják. (Így például az egyik fontos műfaji előzményben, a *Childe Harold zarándokútjá*ban is a nyilvános tereket uraló ünnep, zene és bujaság trópusai szövik át Spanyolország ábrázolását.[300]) 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 lakosztály"-t varázsolnak kétágyas szobájukból – mind-mind az erotika kon-

[300] Lásd például Sevilla ábrázolását: „A várost vígság és tivornya járja. / Isznak, mulatnak különös szeszélyből, / Honfibút 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." (BYRON 2009, 59.)

textusát rendelik hozzá Madridhoz. Ez a folyamat a szexualitás Téreytől korábban szokatlan, direkt ábrázolásában csúcsosodik ki. „Vágy vonta őket: kéj alámerülni" (10), olvashatjuk az utcabál forgatagában boldogan szédelgő 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 tükreként 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 dezilliuzionista utazáskritikánál (e szerint tehát a vakáció nem más, mint ideiglenes kiszakadás a hétköznapi életvalóságból, 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 jelentés-összefüggésbe.

„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 miértjére 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

nézőpontfüggően 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 erőknek való kitettségük[301] 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 Izraelről 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 háborúba" (137) – dicsekszik Ágoston Fruzsinának, 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

[301] 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.

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 számvetésjelleggel 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 elbeszélt 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"[302]) alakját ölti számára, az nem más, mint saját, múltbeli 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 feleségeként 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

[302] WALDENFELS 1997, 26.

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." (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 nyomatékosítja, 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 mintázatokat 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 hálózzák be. A táj- és városleírások, a kereszténység diskurzusában szimbólummá átlényegülő földrajzi nevekkel 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 Genezáretto kapcsán feleleventett 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 Baál-papok 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 jelentésessé váló toponímiák 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 várromnál, melyről a legenda szerint a zsidó szabadságharcosok inkább a mélybe ugrottak, mint hogy 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 félórába is beletelt, / Amíg beszkennelte szeme a látványt" [152]). A „dermesztő" kifejezés egyúttal az elevenség hiányára utal, melyet az „[é]letnek legparányibb nyoma sem" (152) állítás nyomatékosít. 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 fölé magasodik. Az epikai imagináció Maszadája így egyszerre hordozza magában a zelóták szörnyű halálának emlékezetét, és vetíti előre az Ágostonra törő halálfélelmet. A hatás, melyet a sziklavárban eltöltött fél óra kivált belőle, testi reakciók sorozatában manifesztálódik: először „régen 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 szimptómáiról, melyeket a szöveg megfejtésre váró üzenetekként reprezentál: a jelfejtés hol a befo-

gadó 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 produkálod." (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 / Tömérdek 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 végletekig felnagyító, mindent ezeknek a tükrében értelmező világérzékelés, és eme érzékenység másik oldalaként egy sajátságos 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 ethoszához: „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, Stimmung

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 a 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"[303] – 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 fogalmazó[304] szerzőt arra vezeti, hogy hang és hangulat jelentéstani-etimológiai kapcsolatát szem előtt tartva a szöveg prozódiájában, 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 jelfejtésként való 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 invenciózus módon érvel amellett, hogy az Aschenbach bensőjében lejátszódó folyamatot, a rajta fokozatosan elhatalmasodó szerelmi vágyat nem is annyira a fő-

[303] GUMBRECHT 2013, 19.

[304] Wellbery az *Aesthetische Grundbegriffe* szócikkének végét még azzal a konklúzióval zárja, hogy a kortárs esztétikai diskurzusban a fogalom reaktivizálására nem sok esélyt lát. WELLBERY 2003, 732.

hős önreflexiói, mint inkább az időjárás változásairól beszámoló szövegrészek közvetítik a befogadó számára, mintegy lehetővé téve számára, hogy „érzéki benyomások világait”[305] 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, füvészkerti 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 forróságban 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 kapcsoltságán alapuló összefüggés is motiválja. (S emiatt is válik párbeszédbe léptethetővé a gumbrechti 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 nem csak az egyes szereplők mentális állapotával kapcsolják össze az idevágó szöveghelyek, sokkal inkább valamiféle kollektív tapasztalatról számolnak be, azt ábrázolva, hogy miként

[305] GUMBRECHT 2011, 84.

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 szitál / 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, hókásás-komor / És ónoses Vízkeresztkor. Ez kell […]" (114) A sortörés elhelyezésének 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 szövegkép 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 prozódiát emeli ki. Nos, a fenti citátum úgy különül ki a szövegtestből, hogy a rövidebb sorok révén sokkal inkább a dal, mint a verses elbeszélések írásképének emlékét idézi fel, de ez a módosulás a prozódiára, a szöveg belső hallására/mondására is kihatással van. A jelzős főnévi szerkezetek széttagolása, az ekképp beiktatott szünetek a töredezettség és a lelassultság érzetét keltik, összhangban a szöveg-

részletben szereplő kijelentésekkel. Novák és Mátrai a kávézóból egy házibuli felé veszik az irányt, ahol az addig „tompa" (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 kiüresedettség epizódjai. A kiégett, nimfomán teniszcsillag, Dorka hisztérikus vallomásának elbeszélésével záruló szövegegység utolsó sora – „Csúfolkodó, éles hódara hullik" (121) – a hangoltságot és hangzósságot egyaránt jelölő jelzőkkel mintegy öntükröző módon utal arra, hogy milyen Stimmungot hívhat elő a felülről hulló jégszilánkok képe a „textuális hangvételek" és a szöveg „anyagi komponenseinek" együtthatásában.

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]osszkedvről 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.[306] 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

[306] Lásd GUMBRECHT 2011, 9.

megőrző hely hangulatának való megnyílást érthetünk. Ágoston, aki megérintve érzi magát a Maszadában elszenvedett kínoktól, tulajdonképpen hangulatokba bocsátkozik be „affektív és testi módon."[307] Ez az esemény a helyszínhez, annak specifikus földrajzi környezetéhez, idő és emberi kéz általi alakítottságához és a rárakódó, 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 sajátságos atmoszférája[308] gyakorol hatást a főhősre.

Gernot Böhme 1993-as, a gumbrechti belátásokat több szempontból megelőlegező esszéjében[309] 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.[310] A *Protokoll* Ágostonja olyan utazóként tűnik fel, aki érzékeny (a szenzitivitás testi és pszichikai értelmében is) átélője az atmoszféráknak – 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, ünnepélyes" (286), olvashatjuk például Észak-Skóciáról. Különösnek tűnhet a sorokban a kiet-

[307] GUMBRECHT 2013, 24.

[308] 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.

[309] BÖHME 1993, 121. Wellbery egyébként Böhme kiáltványszerű formában kifejtett nézeteit a maga részéről erős szkepszissel ismerteti. Atmoszféra és hangulat összefüggéséről lásd még VÁSÁRI 2013, 108–120.

[310] 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 2011, 83) mozzanata az, ami a turizmus praxisa által kínált atmoszferikus élményanyagtól különbözővé teszi a helyek hangulataként felfogott atmoszférát.

lenség és a dústság 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 hangzósság szintjén. Monotónia, széttagolódás, 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.[311]

Valószínűleg a hangulatok előtérbe kerülésével is összefüggésbe hozható az utazás revitalizáló, pszichológiailag is jótékony hatása. „[F]őhősünk ha úton, / Ha kiküldetésben van, boldogabb, mint Pesten" (243), és akárhányszor elviselhetetlennek érzi a munkájával járó merev előírások szorítását, szó szerint megszökik – elhajt autójával vagy elköt egy motorcsónakot (hirtelen gesztusai nem nélkülöznek egyfajta romantikus izzást, ám többnyire banalitásba fulladnak). Az utazás terápiás – 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 beosztottja nyugtalanságára („Be van sózva, mi? Utaznia kéne" [328].) A gyógyír a mű egészének tükrében viszont inkább afféle pharmakonként 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.

[311] Lásd GUMBRECHT 2011, 84.

Azon túl, hogy a 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 *Jázminillatú 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 szerteszét az ember / Pilláját, hajszálait 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 fogyatékosságát: „Ha egyszer elutaznál a pokolba / Nem tudnál kávét kérni ördögül." (18) A diplomácia kontextusát és a sokat idézett József Attila-sort ironikusan egybejátszató megállapítás azt sugallja, hogy a reménytelenül zárkózott Mátrai éppen arra képtelen, ami 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] Fruzsinát azzal ijeszti el, hogy Swarovski-kristályokkal díszített, méregdrága karórát 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 zarándokolnom / A szentélyhez" (396), vallja az utolsó fejezetben Ágoston, miközben felkapaszkodik a Hármashatár-hegyre, 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 tagolódó 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 architekturális rendje a Jeruzsálem-ábrázolások ikonográfiai hagyományát idézi fel. Ennek megfelelően többször utal arra 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 szókéseinek 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" töltse 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 magánya"-ként[312] jellemzett állapot 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

[312] KERESZTESI–VISY 2011, 789.

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* zárlata így tehát egyidejűleg vonja vissza és tartja fenn egy másfajta létlehetőség – a cselekmény keretein belül teljesen soha be nem teljesülő – ígéretét.

DUPress

DUPress

VIII. ZÁRSZÓ

Könyvemben néhány olyan, a közelmúltban keletkezett művet vettem górcső alá, melyekben az utazási irodalom műfaji hagyományainak rétegzettsége 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 késő modernség 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 kötet egyik legfontosabb kiindulópontja a turizmuskutatás 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 naplóíró 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, „tárgyias" 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 útirajzhagyományhoz 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 elbeszélt 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 narrátori refle-

xiók 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 érzékletek 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 valószerűtlen, „sűrű és zavaros" gazdagságát „művészetnek" nyilvánító *Az urgai fogoly* is teret szentel. Egy másik kutatás 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 könyvben 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 naplóírójának 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 írásétól, hogy a dialógusokat az elbeszélő érzelmileg erősen színezett, az interjúalanyok megnyilvánulásait értékelő, illetve bíráló kommentárjai keretezik. Egy olyan olvasásmód azonban, mely a kérdések és a válaszok közötti elcsúszásokra összpontosít, és a kommentárokban 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 tipográfiailag

is elkülönített dialógusok teszik ki, a mű a regényalakokat egyszerű frázisok használatára redukált, korlátozott nyelvi kompetenciájuk felmutatása révén jellemzi. Az elbeszélt énhez rendelt szerepmintázatot azonban nem annyira a kérdezés, mint inkább a meghallgatás, a másikhoz való odafordulás képessége határozza meg, melyet Esterházy regénye is a megértésfolyamatokat alakító tényezőként kezel. A jól hallgatás és a szóra bírás kérdéskörе mindegyik szerző esetében összekapcsolható a *tapintat* problémájával, mely a *Protokoll*ban a diplomácia kontextusába ágyazódik. Mindenesetre, amennyiben a médiumok versengésének távlatába helyezzük 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 kötetben vizsgált írások a nyelvek közötti közvetítés nehézségeit különféle aspektusokból közelítik meg. Nemes Nagy naplói folyamatosan a nyelvbe zártságot panaszolják 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 ég*ben több utalás történik a fordítói munka összetettségére, Krasznahorkai László másik két szövegében egy olyan elbeszélői távlat uralkodik, mely nem vagy csak kevéssé 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 – akárcsak a *Rombolás*… fő-

szereplője – 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 fogoly*ra fókuszáló alfejezetben feltártam, a „melankólia" terminusát önreflexív metaforaként felkínáló regény a nyelvi megértést helyettesítő stratégiaként prezentálja a másikra 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 könyv 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, Maszada romjai vagy a római Santo Stefano Rotondo. Cs. Szabó László *Római muzsikája* ironizálva állítja szembe a kollektív emlékezet hivatalosan kialakított (saját funkciójuk ellátására valójában képtelen) művi helyeit a város ténylegesen használatba vett, organikusan fejlődő és pusztuló, a genius locit azonban mindvégig megőrző tereivel. A *Protokoll*ban az ismerős, már bejárt útvonalak a főhőst múltbeli önmagának idegenségével szembesí-

tik, 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, összesimíthatatlanságukra is fény derül. Ferdinandy György *Szomorú trópusok*jában a Kis-Antillák viszont egy kifejezetten a felejtés által uralt vidékként tűnik fel, melyben a kollektív amnézia egyaránt sújtja a kulturális értékeiktől megfosztott őslakosokat és az elkülönülésükön alapuló identitástudathoz önpusztító módon ragaszkodó gyarmatosítókat. 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 időképzetét és a mozdulatlan, „ősi", avagy „klasszikus" Kína atemporalitását. (Mindeközben azzal a gyanúval is számot vethetünk, hogy az „időtlen" Távol-Kelet képzete maga is a bináris oppozíciókon nyugvó európai gondolkodás terméke.) Így a *Rombolás*… elbeszélője minduntalan az „ordenáré modernitás" fényképező kínai turistái és a lefotózott műremekek 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 rekvizitumaként látja önmagát.

Nemes Nagy, Cs. Szabó László, Ferdinandy György 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 késő modernség esztétikai önértelmezésével. Cs. Szabó írásai magától értetődőnek tekintik az antik és a modern Európa világa közötti folytonosságot, de arra is rámutatnak, hogy a tér nemcsak a ráíródó topikus-szimbolikus értelemlehetőségek hordozójaként, hanem fizikai elrendeződése révén is közvetíthet valamiféle múlttapasztalatot. 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 világul* 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 ellentéteként, de egy annál jóval többre becsült világként 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, ebben a fejezetben 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 felruházza. Ennek a nem annyira a megértésen, mint inkább beleélésen alapuló, admiratív viszonyulásnak a kicsinyítő tükrévé válik *Az urgai fogoly*ban a Huadan-színésznő iránt érzett reménytelen szerelem története. Habár az elbeszélő szólamában az alá-fölé rendeltség, 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 Távol-Keletet 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 értékveszteségként 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 helybeliek, az anyanyelv és a helyben használatos nyelv kétosztatú 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 a könyv idevágó fejezetében 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 jelölőiként funkcionálnak a regényben. Mészöly szövege tehát idegenség és másság, idegen és saját kapcsolatát egy folytonosan újratermelődő, rögzíthetetlen viszonyként viszi színre. Abban azonban, ahogy a román, illetve a magyar regényalakok jellemzik egymást, felsejlenek bizonyos nemzet-

karakterológiai klisék nyomai; ezeket hozza játékba Térey verses regénye is, Nemes Nagy Ágnes naplóírója pedig arról az örömről számol be, melyet a klisék igazságmagvának újrafelfedezése 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 városok*at parafrazeáló 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 Erdélye 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

kamasz lány, 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 leképezésére vállalkozik, ez a szövegrész többek között a Ceauşescu-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 *Nagycsütörtök*ét, a költemény szcenikája az infernális kolozsvári pályaudvaron töltött éjszaka jelenetezésében is visszatér. Az erdélyi látogatás kizökkentő hatása nyilvánul meg abban, hogy az önmagát mindeddig 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 ethoszának 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. (Utóbbit Nemes Nagy Ágnes naplóinak tanúsága szerint nyugatra is magával viszi az ember.)

Ahogy azt az egyes szövegek vizsgálata során is igyekeztem kifejteni, 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 kötetben szereplő irodalmi művek felajánlottak egy további közös szempontot is az együttolvasás 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 megértéseseményt egy útirajz, vagy csak előzetesen adott előfeltevések projekciója megy benne végbe? A romantika által kialakított, majd a klasszikus és késő modernség számos alkotásában tovább élő utazáseszményhez 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 nyelvileg 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. Ferdinandy György elbeszélője „munka"-ként utal saját tevékenységére, hogy azt a puszta szabadidős tevékenységtől elválassza, a *Magyarul és világul* naplóírója pedig inkább tömegturizmus és az általa is művelt kulturális turizmus között von választóvonalat, melynek a naplóvezetésben is megnyilvánuló feladatszerűsége 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 ellenpontoz az elbeszélt 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 eseményjellegel bír. Hasonlóképp alakulnak a jelentésviszonyok a *Protokoll*ban is, melyben a turizmus gazdaságtana, a szabadidő és a munka egymást feltételező ökonómiája tárul fel, a szereplők pedig a „poszttúrista" attitűdjével jellemezhetők. 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 kötet megírásakor arra törekedtem, hogy minden egyes mű vizsgálata során felmutassam az utazástapasztalat színre vitelének rétegzettségét, az útirajz műfaji hagyományának bizonyos aspektusairól azonban nem vagy csak alig esett benne szó: így például kevés figyelmet kapott benne az utazás nemi kódoltsága. Az utazási irodalom és a térpoétika kapcsolata, melyet a Cs. Szabó- és a Térey-fejezetben valamelyeset érintettem, szintén jóval több kiaknáznivaló kutatási lehetőséget tartogat. Könyvem sajátos témájából is adódik, hogy konklúziók helyett elsősorban problémafelvetésekkel szembesíti olvasóját, de ezáltal – remélhetőleg – a további munka ígéretét is magában hordozza. Hiszen az utazás irodalmával való foglalkozás nem a kimerültség, hanem a kaland érzetével ajándékoz meg minket.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ABLONCZY 2015 = Ablonczy Balázs, *A visszatért Erdély, 1940–1844*, Bp., Jaffa Kiadó, 2015.

ADAMS 1962 = Percy G. Adams, *Travelers and Travel Liars 1660–1800*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1962.

ADAMS 1983 = *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983.

ADLER 1989a = Judith Adler, *Origins of Sightseeing*, Annals of Tourism Research, 1989/16, 7–29.

ADLER 1989b = *Travel as Performed Art,* American Journal of Sociology, Vol. 94, No. 6., 1366–1391.

AUDEN–MACNEICE 1985 = Wystan Hugh Auden, Louis MacNeice, *Letters from Iceland*, London–Boston, Faber and Faber, 1985.

BAHUN 2014 = Sanja Bahun, *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2014.

BÁTHORI 2014 = Báthori Csaba, *Naplók bánata* (*Nemes Nagy Ágnes:* Magyarul és világul), Vigilia, 2014/10, 786–789.

BAUMAN 1999 = Zygmunt Bauman, *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 1996 = 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.

DEBRECEN UNIVERSITY PRESS

BAZSÁNYI 2004 = Bazsányi Sándor, *Jöttem a Jangce partjairól*, Élet és Irodalom, 2004/23, 21.

BENCSIK–NAGY 2005 = Bencsik Péter, Nagy György, *A magyar úti okmányok története 1945–1989*, Bp., Tipico Design Kft., 2005.

BLANTON 2002 = Casey Blanton, *Travel Writing: The Self and the World*, London–New York, Routledge, 2002.

BOHLS–DUNCAN 2005 = *Travel Writing 1700–1830: An Anthology*, szerk. Elizabeth A. Bohls, Ian Duncan, Oxford, Oxford University Press, 2005.

BÓNUS 1999 = Bónus Tibor, Útirajz, önéletírás, irodalom: *Az urgai fogoly retorikájáról*, Alföld, 1999/3, 53–64.

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

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

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

BORGES 2008 = 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.

BORM 2004 = Jan Borm, *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 2007 = Jan Borm, *„What Am I Doing Here": Contemporary British Travel Writing From Revival to Renewal*, Literatura, 2007, 49/5, 9–16.

BÖHME 1993 = Gernot Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, 1993, Number 36; 113–126.

BROOKS 1992 = Peter Brooks, *Endgames and the Study of Plot* = P. B., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts–London, Harvard University Press, 1992, 313–323.

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

BUZARD 2002 = James Buzard, *The Grand Tour and after = The Cambridge Companion to Travel Writing*, Peter Hulme, Tim Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

BYRON 2009 = George Gordon Byron, *Childe Harold zarándokútja*, ford. Deme Gyula, Bp., Hungarovox Kiadó, 2009.

CABAÑAS 2015 = 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.

CALVINO 1980 = Italo Calvino; Adolfo Bioy, *Láthatatlan városok; Morel találmánya*, Bp., Kozmosz könyvek, 1980.

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

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

CARR 2002 = Helen Carr, *Modernism and Travel = The Cambridge Companion to Travel Writing*, szerk. Peter Hulme, Tim Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 70–86.

CERTEAU 2010 = Michel de Certeau, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.*, ford. Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán, Bp., Kijárat, 2010.

CHAMBERS 1991 = Ross Chambers, *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative,* London–Chicago, The Chicago University Press, 1991.

CHARD 1999 = Chloe Chard, *Pleasure and Guilt: Travel Writing and Imaginative Geography 1600–1830,* Manchester, Manchester University Press, 1999.

CHATWIN 2010 = Bruce Chatwin, *Álomösvény: kalandozások Ausztráliában,* ford. Balanyi Bibiána, Bp., Balanyi és Társa Bt., 2010.

CHIRICO 2008 = 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.

CULLER 2012 = 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.

CUNNINGHAM 2002 = 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.

CS. SZABÓ 1956 = Cs. Szabó László, *Téli utazás: Salzburg – Bécs – Páris*, München, Látóhatár, 1956.

CS. SZABÓ 1988 = Cs. Szabó László, *Római muzsika,* Bp., Magvető, 1988

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

DELILLO 2006 = Don DeLillo, *Fehér zaj*, ford. Bart István, Bp., Ulpius-ház Könyvkiadó, 2006.

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

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

DERRIDA 2006 = Jacques Derrida*, Hit és tudás: A „vallás" két forrása a puszta ész határain*, ford. Boros János, Orbán Jolán, Pécs, Brambauer Kiadó, 2006.

DERRIDA 2008 = Jacques Derrida*, The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Luise Mallet, ford. David Wills, New York, Fordham University Press, 2008.

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

DOBSON–WELLS 2001 = Michael Dobson, Stanley Wells, szerk., *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

DRACE-FRANCIS 2008 = Alex Drace-Francis, *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–GREGORY 1999 = James Duncan, Derek Gregory, *Introduction* = *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, szerk. J. D., D. G., London, Routledge, 1999, 1–13.

EDENSOR 2012 = Tim Edensor, *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–RUNE 2012 = 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*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, 77–212.

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

ESTERHÁZY 2006 = Esterházy Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Bp., Magvető, 2006.

FEIFER 1986 = Maxine Feifer, *Tourism in History: From Imperial Rome to the Present,* New York, Stein & Day, 1986.

FERDINANDY 1992 = Ferdinandy György, *Szomorú szigetek: Vadnyugati napló, 1958–1988*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.

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

FODOR 2003 = Fodor Péter, *A közvetítés kódjai: Esterházy Péter:* Hahn-Hahn grófnő pillantása, Alföld, 2003/3, 54–60.

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

FOWLER 2016 = Corinne Fowler, *Travel Writing and Ethics* = *The Routledge Companion to Travel Writing*, szerk. Carl Thompson, London–New York, Routledge, 2016, 57–67.

FÖLDÉNYI 1992 = Földényi F. László, *Melankólia*, Bp., Akadémiai, 1992.

FRANKLIN–CRANG 2012 = Adrian Franklin, Mike Crang, *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.

FREUD 2011 = Sigmund Freud, *Gyász és melankólia*, ford. Berényi Gábor = *Gyász és melankólia és más elméleti írások*, Bp., Animula, 2011, 83–95.

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

FRYE 1957 = Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton, Princeton University Press, 1957.

FUSSEL 1982 = Paul Fussel, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

GADAMER 2003 = Hans Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Bp., Osiris, 2003.

GÁNGÓ 2005 = Gángó Gábor, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája: Gondviselés a kettős veszteségben*, Lettre, 2005/ Tavasz, web: http://epa.oszk.hu/00000/00012/00040/gango.htm. (Letöltés ideje: 2016. március 31.)

GÁNÓCZY 2014 = 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 2001= Helge Gerndt, *Innovative Warnehmung in Tourismus = Reisebilder, Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung*, szerk. Christoph Köck, Waxmann Münster, Münster–New York–München–Berlin, 2001, 11–20.

GOEBEL 2003 = Eckart Goebel, *Schwermut / Melancholie = Aesthetische Grundbegriffe*, szerk. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel, Burkhart Steinwachs, V, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2003, 446–486.

GRIVEL 1988 = Charles Grivel, *Reise-Schreiben = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp–Frankfurt, 1988, 615–634.

GROßKLAUS 1990 = Götz Großklaus, *Reise in die Fremde Natur: Zur Fremdwahrnehmung im Kontext der bürglichen Aufs tiegesgeschichte = Hermeneutik der Fremde*, szerk. Dietrich Krusche, Alois Wierlacher (Hrsg.), München, Iudicium, 1990, 218–234.

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

GUMBRECHT 2011 = Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*, ford. Erik Butler, Stanford, Stanford University Press, 2011.

GUMBRECHT 2013 = Hans Ulrich Gumbrecht, *Hangulatokat olvasni*, ford. Csécsei Dorottya, Prae, 2013/2, 9–25.

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

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

HARBSMEIER 2006 = Michael Harbsmeier, *Az* útleírások *mint a mentalitástörténet forrásai: Gondolatok a kora újkori német útleírások történeti antropológiai elemzése kapcsán,* ford. Kármán Gábor, Klement Judit, Korall, 2006/26, 25–53.

HEINE 1969 = Heinrich Heine, *Reisebilder* = H. H., *Sämtliche Werke II*, München, Artemis & Winkler Verlag, 1969, http://gutenberg.spiegel.de/buch/reisebilder-393/3. (Letöltés ideje: 2019. július 20.)

HITES 2007 = Hites Sándor, *A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében = A magyar irodalom történetei III.: 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, Bp., Gondolat, 2007, 701–717.

HITES 2011 = Hites Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram, 2011.

HOLLAND–HUGGAN 2000 = Patrick Holland, Graham Huggan, *Tourists with Typewriters: Critical Reflextions on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

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

HÖSCHELE 2007 = Regina Höschele, *The Traveling Reader: Journeys through Ancient Epigram Books*, Transactions of the American Philological Association, 2007/2, 333–369.

HULME 2002 = 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.

HULME 2014 = David L. Hulme, *Tourism Art and Souvenirs: The Material Cultural of Tourism*, Oxon–New York, Routledge, 2014.

IMRE 1990 = Imre László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai, 1990.

JARVIS 1997 = Robin Jarvis, *Romantic Writing and Pedestrian Travel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1997.

JAUSS 1997 = Hans Robert Jauss, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának" egy paradigmája*, ford. Kulcsár-Szabó Zoltán = H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 373–395.

JUSZTIN 2006 = Jusztin Márta, *„Utazgassunk hazánk földjén!” A belföldi turizmus problémái a két világháború között Magyarországon*, Korall, 2006/7, 185–208.

KALMÁR 2004 = Kalmár Éva, *Az elveszett kultúra nyomában*, Kritika, 2004/5, 11–12.

KARANCSI 2009 = Karancsi Zoltán, *Gondolatok a tájesztétikáról*, http://www.jgytf.uszeged.hu/tanszek/foldrajz/sajat_karancsiz/kutatas/media/0002/gondolatok.pdf. (Letöltés ideje: 2017. február 2.)

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

KAZINCZY 2013 = Kazinczy Ferenc, *Erdélyi levelek*, kiad. Szabó Ágnes, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.

KERESZTESI–VISY 2011 = Keresztesi József, Visy Beatrix, *Két bírálat egy könyvről (Térey János:* Protokoll*),* Holmi, 2011/6, 778–789.

KLIBANSKY–PANOFSKY–SAXL 1979 = Raymond Klibansky, Erwin Panowsky, Fritzl Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979.

KORTE 2000 = Barbara Korte, *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*, ford. Catherine Matthias, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2000.

KOSZTOLÁNYI 1947 = Kosztolányi Dezső, *Káté* = K. D., *Kínai és japán költők*, Bp., Révai, 1947, 7–29.

KOSZTOLÁNYI 2011a = Kosztolányi Dezső, *Népek a vonaton* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. Illyés Gyula, Fazekas Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 166–167.

KOSZTOLÁNYI 2011b = Kosztolányi Dezső, *Bécs, a verkliváros* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. Illyés Gyula, Fazekas Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 60–61.

KOSZTOLÁNYI 2011c = Kosztolányi Dezső, *Berlini jegyzetek* = K. D., *Elsüllyedt Európa*, szerk. Illyés Gyula, Fazekas Zsuzsa, Győr, Tarandus, 2011, 286–288.

KOSZTOLÁNYI 2011d = Kosztolányi Dezső, *Latinok közt* = K. D., *Elsüllyedt Európa: útirajzok*, Bp., Tarandus Kiadó, 2011, 19–22.

KOVÁCS 1988 = Kovács Sándor Iván, *A régi magyar utazási irodalom az európai utazáselméletek tükrében* = K. S. I., *Szakácsmesterségnek és utazásnak könyvecskéi*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 93–200.

KRASZNAHORKAI 1998 = 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 2004 = Krasznahorkai László, *Az urgai fogoly*, Bp., Magvető, 2004.

KRASZNAHORKAI 2008 = Krasznahorkai László, *Kamovadász* = K. L., *Seiobo járt odalent*, Bp., Magvető, 2008, 6–19.

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

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

KULCSÁR SZABÓ 1992 = 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 1996 = Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996.

KULCSÁR SZABÓ 2005 = Kulcsár Szabó Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása" – avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez?,* Tiszatáj, 2005/5, 64–81.

KULCSÁR-SZABÓ 2010 = Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tükörszínjátéka agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Bp., Ráció, 2010.

LÉVI-STRAUSS 1994 = Claude Lévi-Strauss, *Szomorú trópusok,* ford. Örvös Lajos, Bp., Európa, 1994.

LŐRINCZ 2015 = Lőrincz Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Bp., Ráció, 2015.

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

MAGRIS 1992 = Claudio Magris, *Duna*, Bp., Európa, 1992.

MÁRAI 1934 = Márai Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Pantheon, 1934.

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

MENYHÉRT 2013 = Menyhért Anna, *Női irodalmi hagyomány*, Bp., Napvilág Kiadó, 2013.

MÉSZÖLY 2001 = Mészöly Miklós, *Pontos történetek útközben*, Pécs–Pozsony, Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 2001.

MICHEL 1990 = 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.

MOLNÁR 1997 = Molnár Gábor Tamás, *Az elbeszélő mint olvasó: A „perszonifikált" öntükrözés alakzatai a* Láthatatlan városok*ban*, Literatura, 1997/2, 178–197.

MUSGROVE 1999 = 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.

NEMES NAGY 2014 = Nemes Nagy Ágnes, *Magyarul és világul*, Bp., Helikon, 2014.

NÉMETH 2015 = Németh Ákos, *„Vigasztalásul útnak indulunk…": A „vándorévek" nemzedéke és a két világháború közötti magyar útirajz-hagyomány*, doktori értekezés, kézirat, 2015, http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14763/nemeth-akos-phd2005.pdf?sequence=1&isAllowed=y, (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

NÉMETH G. 1982 = 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 1954 = Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* = F. N., *Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1954, I., 823–824.

NIETZSCHE 2009 = Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Ende 1876 – Sommer 1877*, 23 [196] = Digitale Kri-

PUBLIC

tische Gesamtsausgabe, 2009, http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1876,23[196] (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

N. KOVÁCS 2003 = N. Kovács Tímea, *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfiák*, Lettre, 2003/Nyár, web: http://epa.oszk.hu/00000/00012/00033/n_kovacs.htm. (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

NYUGAT 1932 = *Idegenforgalom (Nyugat-konferencia, 1932 december 7.*), Nyugat, 1932/24. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00548/17176.htm. (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

OSBORNE 2000 = Peter D. Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, 2000, Manchester, Manchester University Press.

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

PETŐFI 1962 = Petőfi Sándor, *Útirajzok: úti jegyzetek, úti levelek,* szerk. Erdős Magda, Bp., Magyar Helikon, 1962.

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

PFISTER 1996 = Manfred Pfister, *Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue*, LIT, 1996/2-3, 253–267.

POLCZ 2013 = Polcz Alaine, *Karácsonyi utazás*, Pécs, Jelenkor, 2013.

PRATT 1992 = Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* London–New York, Routledge, 1992.

PUSZTAI 2004 = Pusztai Bertalan, *Aszketikus zarándokok és élvhajhász turisták: Ellentétes, versengő és rokon értelmezések = „…szolgálatra ítéltél…” Bálint Sándor emlékkönyv*, szerk. Barna Gábor, Szeged, Lazi, 2004, 112–119.

RADICS 2011 = Radics Viktória, *Decens cinizmus, sznob világ*, Revizor, 2011. 05. 29, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3250/terey-janos-protokoll/?label_id=204&first=0 (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

ROJEK 1997 = 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.

SCHULZ-FORBERG 2006 = Hagen Schulz-Forberg, *London–Berlin: Authenticity, Modernity, and the Metropolis in Urban Travel Writing from 1851 to 1939.*, Brüsszel, P. I. E. Peter Lang, 2006.

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

SEBESTYÉN 2005 = 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 2010 = Mary Shelley, *Frankenstein*, ford. Göncz Árpád, Zalaegerszeg, Pannon Lapok Társasága, 2010.

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

SIMMEL 1990 = Georg Simmel, *Róma: esztétikai elemzés* = G. S., *Velence, Firenze, Róma: művészetelméleti írások*, vál. és ford. Berényi Gábor, Bp., Atlantisz Kiadó, 1990, 18–27.

SIMMEL 2009 = Georg Simmel, *A rom*, ford. Teller Katalin, Árgus, 2009/1–2, 154–161.

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

SULLIVAN 2015 = 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.

SZABÓ 2003a = Szabó Lőrinc, *Az én Genovám* = Sz. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. Kemény Aranka, Bp., Osiris, 2003, 531–532.

SZABÓ 2003b = Szabó Lőrinc, *Miniatűr Svájc* = Sz. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. Kemény Aranka, Bp., Osiris, 2003, 31.

SZABÓ 2003c = Szabó Lőrinc, *Bárban* = Sz. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. Kemény Aranka, Bp., Osiris, 2003, 200.

SZABÓ 2003d = Szabó Lőrinc, *A magyar Dunán* = Sz. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, vál., szerk., jegyz. Kemény Aranka, Bp., Osiris, 653–658.

SZÁNTÓ 1998 = Szántó Gábor András, *A regény mint „új, s inkább újszövetségi műfaj": Ottlik Géza:* Iskola a határon, ItK, 1998, 67–90.

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

SZILÁGYI 2003 = Szilágyi Zsófia, *Ferdinandy György*, Pozsony, Kalligram, 2003.

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

SZIRÁK 1998b = Szirák Péter, *A prózafordulat előtörténete: a parabolától a „szövegszerűségig" (A Mészöly-hagyomány)* = Sz. P., *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 22–39.

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

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

SZIRÁK 2016 = Szirák Péter, *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Bp., Ráció, 2016.

SZOLLÁTH 2018 = Szolláth Dávid, *Mészöly és társa* (*A* Pontos történetek útközben *és a Mészöly–Polcz munkakapcsolat*), Jelenkor, 2018/1, 66–76.

TAKÁTS 2013 = Takáts József, *Drámai viszonyok: Magyar írók Itáliában, 1880–1980 = Itália: Délszaki kalandok: Magyar*

írók Itália-élményei, szerk. Török Dalma, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 75–83.

TARJÁN 2015 = Tarján Tamás, *Bross (ezüst): Nemes Nagy Ágnes* – Magyarul és világul, Revizor, 2015. 09. 30, web: http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5217/nemes-nagy-agnes-magyarul-es-vilagul/. (Letöltés ideje: 2017. február 6.)

TEAFORD, 1994 = John C. Teaford, *Az amerikai város válságának kora 1964–1979*, Budapesti negyed, 1994/4–1995/1, 207–231.

THOMKA 1995 = Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995.

THOMPSON 2007 = Carl Thompson, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination,* Oxford, Oxford University Press, 2007.

THOMPSON 2011 = Carl Thompson, *Travel Writing,* London–New York, Routledge, 2011.

TIMOTHY 2005 = Dallen J. Timothy, *Shopping Tourism, Retailing, and Leisure*, Clevedon–Buffalo–Toronto, Channel View Publications, 2005.

TÜSKÉS 2003 = Tüskés Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély,* Új Forrás, 2003/10. http://www.jamk.hu/ujforras/031017.htm. (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

URRY 2002 = John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, SAGE Publications, 2002.

URRY 2013 = John Urry, *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 2013 = Vásári Melinda, *Látencia, hangulat és atmoszféra*, Prae, 2013/2, 108–120.

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

WALDENFELS 1990 = Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

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

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

WANG 2012 = Ning Wang, *A turisztikai élmény autentikusságának újragondolása*, ford. Szebenyi 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.

WAUGH 1974 = Evelyn Waugh, *Labels: A Mediterranean Journal*, London, Duckworth, 1974.

WEISS 2014 = Weiss János, *Küzdelem a rabsággal* (*Nemes Nagy Ágnes:* Magyarul és világul), Jelenkor, 2014/11, 1243–1248.

WELLBERY 2003 = David Wellbery, *Stimmung = Historisches Wörterbuch Aesthetischer Grundbegriffe,* szerk. Karlheinz Barck et. al., Stuttgart–Weimar, Metzler, 2003, V, 703–733.

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

WESSELY 1995 = Wessely Anna, *E csarnok hangja szent*, Lettre, 1995/Tél, http://epa.oszk.hu/00000/00012/00003/wessely.htm. (Letöltés ideje: 2019. július 30.)

WIERLACHER 1990 = Alois Wierlacher, *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–FORSDICK 2012 = Tim Youngs, Charles Forsdick, *Introduction = Travel Writing (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*, szerk. T. Y., C. F., London–New York, Routledge, 2012, I, 12.

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

ZSADÁNYI 2007 = 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.

DUPress

DUPress

NÉVMUTATÓ

Ablonczy Balázs 118
Adams, Percy G. 15, 21
Adler, Judith 9, 19, 26–27, 30, 53, 167, 254, 278, 323, 330
Ady Endre 62, 329
Alighieri, Dante 95, 213, 263, 268
Áprily Lajos 62, 329
Auden, Wystan Hugh 34, 270
Augé, Marc 14

Babits Mihály 20, 61, 75, 318
Bacon, Francis 19
Baedeker, Karl 38
Bahun, Sanja 208
Barnes, Julian 42
Barthes, Roland 197
Báthori Csaba 57
Bauman, Zygmunt 41
Bazsányi Sándor 131, 270, 273, 283
Beckett, Samuel 206
Bencsik Péter 48
Benjamin, Walther 205
Bentham, Jeremy 147
Bethlen Miklós 45
Blanton, Casey 15, 34
Boorstin, Daniel J. 35
Borbély Szilárd 179
Borges, Jorge Luis 175
Bónus Tibor 138, 176, 203, 210–211, 261, 268
Borm, Jan 14, 16, 24, 42, 293
Böhme, Gernot 315
Braidotti, Rosi 25
Brontë, Charlotte 225
Brooks, Peter 216
Budai Parmenius István 45
Burton, Robert 208
Butor, Michel 154
Buzard, James 38
Byron, George 29, 38, 206, 291, 304
Byron, Robert 197, 254

Calvino, Italo 51, 154, 156, 186–189
Campbell, Mary Baine 9, 14, 20, 45
Camp, Maxine du 32
Cardinal, Roger 28, 30, 164
Carr, Helen 41
Céline, Louis-Ferdinand 33
Certeau, Michel de 14, 302
Chambers, Ross 247
Chateaubriand, François-René de 29, 206
Chatwin, Bruce 22–23, 35, 44, 154, 156, 174, 197, 200, 254
Chirico David 17
Clifford, James 25
Cook, Thomas 37
Culler, Jonathan 35–36, 101, 170, 177, 259, 283, 299, 303, 332
Cunningham, Valentine 125

Csongor Barnabás 261
Csoóri Sándor 48, 73

Dampier, William 15, 19, 21
Daniel Defoe 15, 21

PROOF

Danyi Magdolna 131
Davidson, Robyn 43–44
Deleuze, Gilles 25
DeLillo, Don 42
Deres Kornélia 228
Derrida, Jacques 20, 25, 146–147, 214, 248–249
Dhaliwal, Nirpal Singh 42
Diethe, Carol 169
Drace-Francis, Alex 25
Duncan, James 29, 32, 40

Edensor, Tim 295
Egeria 9
Eliot, Thomas Stearns 77
Esterházy Péter 9, 17, 24, 51, 61, 151, 153–196, 198, 217, 288, 293, 302, 322, 324–325, 328–331

Feifer, Maxine 173, 300
Fenyő Miksa 93
Ferdinandy György 9, 24, 50, 81, 98–108, 326, 331
Flatley, Jonathan 205
Flaubert, Gustave 32
Fodor Péter 160, 183, 189
Foucault, Michel 14, 36
Fowler, Corinne 23
Földényi F. László 204–205, 214, 249
Freud, Sigmund 205, 221
Frobisher, Martin 18
Frow, John 40, 259
Frye, Northrop 8
Fussel, Paul 10, 15, 33, 42
Füst Milán 102–103

Gadamer, Hans Georg 55, 277, 297
Gángó Gábor 155
Gánóczy Sándor 146
Gilpin, William 27–28
Goebel, Eckart 205–206, 215
Goethe, Johann Wolfgang von 9, 84, 155
Goffman, Erwing 36, 100
Greene, Graham 33, 236, 270
Gregory, Derek 29, 32, 40
Grivel, Charles 17
Großklauss, Götz 162, 165, 238
Guattari, Félix 25
Guentner, Wendelin 31
Gumbrecht, Hans Ulrich 311–316, 325

Gyáni Gábor 38

Hajnóczy Rózsa, G. 49
Harbsmeier, Michael 181
Háy János 52, 198
Heltai Gáspár 63
Horatius 84, 86, 154
Hugo, Victor 95
Heidegger, Martin 193
Heine, Heinrich 29, 95, 153, 164, 169
Hemingway, Ernest 33, 244
Hérodotosz 17
Hites Sándor 50, 81
Holland, Patrick 24
Houellebecq, Michel 300
Höschele, Regina 154
Huggan, Graham 24
Hulme, David L. 178
Hulme, Peter 23, 25
Humboldt, Alexander von 31
Hutton, Giménez 23

Illyés Gyula 47, 86, 89, 198
Imre László 291

Jarvis, Robin 30
Jauss, Hans Robert 16, 181, 298, 328

DRAFT

Jékely Zoltán 62
Joyce, James 33
József Attila 61, 80, 157, 159, 190, 317
Jusztin Márta 46

Kafka, Franz 155
Kant, Immanuel 206
Karancs Zoltán 28
Karátson Endre 50–51, 81
Károlyi Amy 48
Kazinczy Ferenc 46, 62, 64, 329
Kerouac, Jack 31
Kertész Magda 49
Kincaid, Jamaica 300
Kiss Noémi 52, 198
Kittenberger Kálmán 48
Kittler, Friedrich 242
Klibansky, Raymond 204, 208
Kolumbusz Kristóf 18–19, 100
Korte, Barbara 23
Kosztolányi Dezső 10, 47, 49, 51, 65, 85, 92–93, 117, 155, 183–185, 201, 205, 226, 253
Kovács Sándor Iván 45
Kovács Tímea, N. 18
Kőrösi Csoma Sándor 200
Krasznahorkai László 9, 16, 24, 51, 61, 197–290, 293, 322–327, 331
Kubyszin Viktor 198
Kuehn, Julia 25
Kukorelly Endre 198
Kulcsár Szabó Ernő 153, 155, 172, 182, 184–185, 193
Kulcsár-Szabó Zoltán 116, 272
Kun Árpád 52

Las Casas, Bartolomé de 19
Lawrence, David Herbert 33, 244
Lejeune, Philippe 17
Lengyel Balázs 53–54, 61
Lévi-Strauss, Claude 13, 100, 106, 175–176, 238–239
Lipsius, Justus 19
Locke, John 19
Lorrain, Claude 27
Lőrincz Csongor 210

MacCannel, Dean 36–37, 42
MacNeice, Louis 34, 270
Magris, Claudio 51, 154, 160–162
Mann, Thomas 33, 64, 95
Márai Sándor 11, 33, 47, 49, 51, 81, 85, 93, 155, 163, 198, 266
Margócsy István 292
McEwan, Ian 236
Menyhért Anna 70
Mészöly Miklós 9, 51, 109–151, 322, 324, 328
Michel, Willy 33
Mikes Kelemen 95, 107
Molnár Gábor Tamás 12, 187
Montagu, Mary 144, 169
Móricz Zsigmond 46–47
Morris, Jan 22, 44
Morrison, Toni 31
Murray, John 38
Musgrove, Brian 108, 220

Nagy György 48
Nagy Lajos 47, 198
Naipaul, Vidiadhar Surajprasad 200
Nemes Nagy Ágnes 9, 24, 49, 53–79, 118–119, 322–324, 326–327, 329–331
Németh Ákos 47
Németh Gábor 52
Németh G. Béla 179–180
Németh László 11, 47, 49
Nietzsche, Friedrich 7, 9–10, 296

DRAFT

Orbán Ottó 261
Osborne, Peter D. 167
Ottlik Géza 48
Ovidius 154

Örley István 96

Panofsky, Erwin 204, 208
Petőfi Sándor 29, 128
Pilinszky János 48
Péterfy Gergely 52
Péterfy-Novák Éva 52
Pfau, Thomas 208
Pfister, Manfred 22, 174
Poe, Edgar Allan 225
Polcz Alaine 65, 110–111, 198
Plinius 17, 19
Plutarkhosz 17
Polo, Marco 18, 154, 186, 213
Pound, Ezra 33
Pratt, Mary Louise 13
Pusztai Bertalan 281

Raban, Jonathan 43
Rab Zsuzsa 48
Radics Viktória 292
Ransmayr, Christoph 51, 154, 200, 254
Remenyik Zsigmond 98
Rousseau, Jean-Jacques 26, 28, 30

Sand, George 29
Saxl, Fritzl 204, 208
Sebald, Winfried Georg 22, 197, 206
Sebestyén Adrienne 119
Selyem Zsuzsa 161
Seneca 205
Shakespeare, William 20, 96, 177, 226, 228, 230
Shelley, Mary 15, 31, 206
Simmel, Georg 88–89, 123–124, 184
Smethurst, Paul 25, 31, 164
Stasiuk, Andrzej 43
Stratchey, William 20
Stendhal 58, 84
Sterne, Laurence 26, 28
Sullivan, Timothy M. O. 154

Szabó László, Cs. 9, 24, 49, 81–97, 325–326, 332
Szabó Lőrinc 10–11, 47, 49, 64, 116, 160, 198, 201
Szabó Magda 48
Szabó Zoltán 48, 83
Széchenyi István 30, 46, 292
Széchenyi Zsigmond 48
Szegedy-Maszák Mihály 182, 195
Szenczi Molnár Albert 45
Szepsi Csombor Márton 9, 45
Szerb Antal 49, 93
Szilágyi Zsófia 12, 98
Szirák Péter 10, 12, 45–47, 49, 55–56, 64, 93, 111, 131, 155, 178, 202, 273
Szolláth Dávid 110, 119

Tai-po, Li 226, 251–252, 255, 257, 259–261, 263–266
Takáts József 85, 292
Tamási Áron 11, 14, 198
Theroux, Paul 43–44, 246, 257
Thomka Beáta 109–110, 131
Thompson, Carl 15, 19, 25, 30–31, 39
Todorov, Tzvetan 197
Toynbee, Arnold 102
Tüskés Tibor 120

Urry, John 36–37, 39–40, 56, 171, 283, 294–296

Vámbéry Ármin 200
Vásári Melinda 315

Vergilius 263, 268
Vinci, Leonardo da 18
Visy Beatrix 292

Waldenfels, Bernhard 11, 132, 138, 146–147, 307, 328
Wang, Ning 303
Waugh, Evelyn 32, 34, 41–42
Weiss János 68
Wellbery, David 311, 315
Weöres Sándor 48, 163
Wierlacher, Alois 243
Wordsworth, William 29–30, 39–40, 44

Youngs, Tim 13

Zsadányi Edit 203, 206, 219, 242, 260, 280, 286

DUPress

DUPress

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát" ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Debreceni Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. Az *„Egy eredendő Máshol"* című könyv az ötvennyolcadik kötet.

A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*
   CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)
   (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*
   A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)
   (A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*
   ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)
   (Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*
   ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)
   (Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)

DUPLA

5. *Imre Mihály:*
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)
(A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)
Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL
JÓZSEF ATTILÁIG (1998)
14. *Deréky Pál:*
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)
Szerk.: *Görömbei András*
18. *Gángó Gábor:*
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*
THEATRUM POLITICUM (1999)
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDVÉGEN (2000)
Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználata)

23. *Nagy Gábor:*
„…LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)
(Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla:*
KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)
(Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit:*
KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)
(A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködöböcz Gábor:*
HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR
KÖLTÉSZETÉBEN (2002)
(A poétikai módosulások *Termés*zete a daloktól a „szövegekig”)
27. *Barta János:*
ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I–II. (2003)
28. *Onder Csaba:*
A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)
29. *Tamás Attila:*
HATÁRHELYZETBEN (2003)
30. *Vallasek Júlia:*
ELVÁLTOZOTT VILÁG (2004)
31. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT
RÉGI IRODALMUNKBAN (2004)
Szerk.: *Bitskey István–Oláh Szabolcs*
32. *Lőkös István:*
NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)
33. *Taxner-Tóth Ernő:*
(KÖZ)VÉLEMÉNYFORMÁLÁS EÖTVÖS REGÉNYEIBEN (2005)
34. A PRÓZAÍRÓ NÉMETH LÁSZLÓ (2005)
Szerk.: *Görömbei András*
35. NEMZET – IDENTITÁS – IRODALOM (2005)
(A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban)
Szerk.: *Bényei Péter és Gönczy Monika*
36. „ET IN ARCADIA EGO” (2005)
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
Szerk.: *Debreczeni Attila és Gönczy Monika*
37. *Bitskey István:*
MARS ÉS PALLAS KÖZÖTT (2006)
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
38. *Balogh Piroska:*
ARS SCIENTIAE (2007)
(Schedius Lajos János tudományos pályája)
39. *Bényei Péter:*
A TÖRTÉNELEM ÉS A TRAGIKUM VONZÁSÁBAN (2007)

DE Press

40. *Tóth Zsombor:*
A KORONATANÚ: BETHLEN MIKLÓS (2007)
41. *Görömbei András:*
SÜTŐ ANDRÁS (2008)
42. *Penke Olga:*
MŰFAJI KÍSÉRLETEK BESSENYEI GYÖRGY PRÓZÁJÁBAN (2008)
43. *Keczán Mariann:*
„MIND KÁNTÁL, AKI SORSOT ÖRÖKÖLT" (2008)
(Márai Sándor emigrációbeli rádiós publicisztikája 1951–56)
44. *Knapp Éva–Tüskés Gábor:*
SEDES MUSARUM (2009)
(Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon)
45. *Tasi Réka:*
AZ ISTENI SZÓ BAROKK SÁFÁRAI (2009)
46. *Bódi Katalin:*
KÖNNY ÉS TINTA
(A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere) (2010)
47. *Baranyai Norbert:*
„…VALÓSÁGBÓL TÁPLÁLKOZIK, S MÉGIS KÖLTÉSZET"
(Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei) (2011)
48. *Takács Miklós:*
ADY, A KORAI RILKE ÉS AZ „ISTENES VERS" (2011)
49. *Száraz Orsolya:*
PAOLO SEGNERI (1624–1694) ÉS MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA (2012)
50. *Fazakas Gergely Tamás:*
SIRALMAS IMÁDSÁG ÉS NEMZETI ÖNSZEMLÉLET (2012)
(A lamentációs és penitenciás sírás a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben)
51. *Bodrogi Ferenc Máté:*
KAZINCZY ARCA ÉS A CSISZOLTSÁG NYELVE (2012)
(Egy önreprezentáció diszkurzív háttere)
52. *Tóth Réka:*
A SZÖVEGGENETIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA (2012)
53. *Hovánszki Mária:*
CSOKONAI ÉS AZ ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET (2013)
54. *Lapis József:*
AZ ELMÚLÁS POÉTIKÁJA (2014)
(A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben)
55. Szerk.: *Czifra Mariann–Szilágyi Márton:*
TEXTOLÓGIA – FILOLÓGIA – ÉRTELMEZÉS (2014)

DEBRECEN UNIVERSITY PRESS

56. *Luffy Katalin:*
„ROMLÁS ÉPÍTŐINEK FOGNAK NEVEZTETNI” (2015)
(Prédikátori szerepek és alkalmi beszédek az Erdélyi Fejedelemség válsága idején)
57. *Bényei Péter:*
EMLÉKEZÉSALAKZATOK ÉS LÉLEKTANI REPREZENTÁCIÓ A JÓKAI-PRÓZÁBAN

ELŐKÉSZÜLETBEN:

59. *Kusper Judit:*
„ELTÖRT A KIS TÜKÖR”
(Szubjektum, nyelv, emlékezet Vajda János, Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveiben)

DUPress