

Szabó Gábor

Kilátás Az utolsó hajóról

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ ELSŐ NOVELLÁSKÖTETÉNEK LÁTÁSVISZONYAI*

Krasznahorkai László elbeszélése, *Az utolsó hajó* 1986-ban két helyen is napvilágot látott: olvasható volt az Újhold-Évkönyv az évi első kötetében, és a *Kegyelmi viszonyok* című novelláskötet nyitó elbeszéléseként is. Ennek második kiadásában (1997) az addig lábjegyzetbe szorított dialógusok a főszövegbe kerülnek, és a történet immár zárónovellaként szerepel, míg a továbbiakban ismét és véglegesen visszakerül kezdő státuszba.¹

Figyelemreméltó változás a szöveg alakulását illetően a tipográfiaiag is alárendelt szerepbe kényszerített – kisebb betűmérettel szedett és csupán lapalji jegyzetként feltűnő – párbeszédek majdani beleolvasztása a főszövegbe. Az első változatban a dialógus, az emberi kommunikáció jelentőségének és lehetőségének vizuális redukciója, amellyel, hogy e marginalizálással láthatóvá teszi a közös megértés esélytelenségét, talán – ahogy korabeli kritikájában Alexa Károly vélelmezte² – valóban a „posztavantgard nyelvi kísérletetés” hommage-szerű nyoma is volt. Ennek felszámolása azonban nem egyszerűen egy formai játéktól történő búcsúzást jelent, hanem egyúttal az elbeszélői hangba tagozódó szövegek és tudatok mellérendelő hömpölygésének Krasznahorkai prózáját inentől kezdve meghatározó eljárásának megtalálását is.

A köteteken belüli pozícióváltások pedig természetesen szintén nem egyszerű helyrajzi jelentőséggel bírnak, a változékony kompozíció ugyanis eltérő jelentésösszefüggésbe helyezve olvastathatja a novellákat, s különböző szemantikai dimenziókba helyezi a műegészt.

Kötetnyitóként a szöveg Magyarországot múlt időbe száműző zárómondata [„Emberek. Az volt ott Magyarország.” [13.]] ugyanis az ezután következő írásokat mintegy e megszűnés kommentárjaiként, magyarázó jegyzeteiként, a romlás szerkezetét részletező katalógusként sorakoztatja fel, míg a teljes kötet zárásaként olyan végső summázként olvasódik, melynek súlyos, záró következtetéséhez az addig olvasott novellák adnak részletes indoklást. Míg az első lehetőség a magyarázatok, kifejtések elvileg végtelen beszédfolyamának nyit teret, a másodiktól csupán az elhallgatás, a nyelv és a mondhatóság csendje következhet. Eme két lehetőségben Krasznahorkai életművének két ellentétes, ám egymásba rétegződő intenciója előlegeződik, ami egyszerre van jelen az egyes műveken belül, illetve figyelhető meg a formálódó életmű időbeli haladványában, vagyis a végleges lezárulást sejtető szövegábrák és a rákövetkező mű kezdése közti feszültségben is: egyrészt a vég felé közelítő nyelv eszkatologikus áradása, ugyanakkor pedig az ennek feleslegességét

* A tanulmány az NKFI Alapból megvalósuló OTKA K 132124 „Történetek az irodalom médiatörténetéből” kutatási projekt keretében készült.

1 Krasznahorkai László, *Az utolsó hajó* = *Uő, Kegyelmi viszonyok*, Magvető, Budapest, 2007., 5–14. A szövegből vett idézetek a továbbiakban ezen kiadás oldalszámait jelzik a főszövegben.

2 Alexa Károly, *The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek* = *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Széphalom, Budapest, 2002, 69.

és lehetetlenségét tudatosító (ám vállalhatatlan) elhallgatás kényszere.³ A *Kegyelmi viszonyok* kompozíciós változatai a beszéd és az elhallgatás közös gyötrelmének dinamikájában feszülő életmű mintázatának eme pólusait rajzolják ki. A befejezés és a(z újra)kezdés ilyesféle együttes kényszere által generált mozgás az *utazás*, az életút-metaphora teleológiájának felszámolódásaképp cselekményesül Krasznahorkai munkáiban, melynek során az elindulásból sohasem lesz megérkezés, a nyugvópontra jutás vágya minden esetben illúzióknak bizonyul, s ez az elhibázottság sarkall ismét új, már eleve tudottan reménytelen újakezdésre. Az útonlét kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, ami *Az utolsó hajótól a Sátántangón* és *Az urgai fogoly történetén át a Háború és háborúig* és a *Báró Wenckheim hazatér-ig*, vagy a *Mindig Homérosznak-ig* ívelően határozza meg az életmű karakterét. Ezekben a művekben mindig valamilyen kitűzött, ám csakhamar illúzióknak vagy megvalósíthatatlannak bizonyuló cél tartja örökös mozgásban a minduntalan hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat, akiknek kudarcra gyakran az ő sikertelen kísérleteiket elbeszélő szöveg kudarcaként azonosítódik. [Ebből a szempontból az eddigi életmű lényegretörően tömör összefoglalója a *Herscht 07769* mottója: „A remény hiba”.]

Látszólagos egyszerűsége mellett *Az utolsó hajó* olyan poétikai, elbeszélés-és nyelvtechnikai megoldások sorát tartalmazza, amelyek az életmű későbbi alakulása során egyre kidolgozottabb formában, mind gazdagabb összefüggésrendben találják meg helyüket a Krasznahorkai-univerzumban. A bizonytalanba vezető hajóút, a menekülő utasok története például épp az imént emlegetett célképzetes életút-metaphora olyan érvénytelenítéseként látható, amely már itt is és a későbbiekben is az exodus archetipikus mintáját rombolva-variálva lesz meghatározó jelentőségű az életműben.

Nyilvánvaló persze, hogy a szerző prózavilágának egésze aligha vezethető le ebből az egyetlen történetből. Ám e sűrű szövésszerű elbeszélés mindenképpen olyan fontos előzmény, ha úgy tetszik, kihajózás, kezdet, melynek poétikai eljárásai egyfajta eredetként mutatkozva egyúttal az újabb művek – így például akár a legutóbb megjelent *Herscht 07769* – szövegvilágába is szálazódva formálhatják azok mintázatát. Ahogyan a régi és új összjátékának köszönhetően az egyre terebélyesedő Krasznahorkai-életmű olvasási tapasztalatai visszamenőleg is folyamatosan gazdagítják az 1986-ban megjelent írás jelentéshorizontját, utólagosan kiemelve, láthatóvá téve az elbeszélés mindaddig esetleg kevesebb figyelmet kapott mozzanatainak jelentőségét az alakuló életmű változékony koordinátarendszerében. *Az utolsó hajó* természetesen az 1986-os novellásköteten belül is beleíródik egy olyan összefüggéshálóba, amelyben a szövegek motívum- és metaforakészlete, vagy poétikai eljárásrendje egymásba hajlik, ezért a *Kegyelmi viszonyok* egyéb írásaival történő összeolvasása nem csak a pályakezdő szerző elbeszélői stratégiát jellemezheti, de *Az utolsó hajó* szöveg-eljárásait is karakterisztikusabban láttathatja.

Krasznahorkai már első, a *Mozgó Világban* 1977-ben megjelent, *Tebenned hittem* című elbeszélése óta voltaképpen egyetlen szöveget ír. Nem „tüllépni” akar saját poétikai múltján, hanem – a művekben rögzülő időtlenül kilátástalan világer-

3 Az életmű folyamatának eme elfulladás, majd mégis nekirugaszkodó ritmusának önjellemző összefoglalása Korim oxymoronba foglalt bejelentése a *Megjött Ézsaiás* elején: „...megint vége.”

zékeléshez következetesen tartva magát – az eddigi szövegek, motívumok, formák ismételt rögzítésével, a szálak szétbontásával és újraszövésével a már tudottat, a változatlant [a szövegek világmodellje szerint: változtathatatlant] helyezi minduntalan új perspektívába. A prózavilágát indaszerűen behálózó motívumok, témák, nyelvi-poétikai szerkezetek apró elmozdulásokon, finom optikaváltásokon át ismétlődő sora már a kezdetektől egy örökös pontosításra szoruló nyelv megmunkálásának elszánt igényét jelzi. Egymást követő művei leírhatók akár olyan témavariációkként, amelyek új perspektívák, aspektusok, beszédformák és keretezési módok segítségével próbálják megtalálni a mind megfelelőbb közlésformát.

Talán első, groteszk hangoltságú, önreflexív példája lehet ennek a törekvésnek a novellákkal nagyjából egy időben íródó *Sátántangó Csak a gond, a munka...* című fejezete, ahol a fogalmazók nem csekély erőfeszítéssel próbálják újraértelmezni, nyelvileg átstilizálni, megfelelővé fordítani az előttük fekvő ügyiratot: „a munka, amely előttük áll, a lehetetlen megkísértése, hiszen megint egy »lehangoló, durva abrakadabrából« kell valami épet, tisztát s illőt csinálniuk.”⁴ Jóval rezignáltabb hangfekvésben valami hasonló jelenik meg a *Háború és háború* lapjain, ahol a pontos megértés vágyától űzve Korim szótárral a kezében próbálja megértetni a magyarul egy kukkot sem értő Mariával a kézirat jelentőségét, angol szavakat, kiegészítő és pontosító figyelmeztetéseket építve magyarázatába. Korim mondandója ez esetben többszörös fordítási áttételeken keresztül igyekszik elérni a vágyott hermeneutikai tökélyt, ám a nyelvek közti átjárás a mű tanúsága szerint alighanem lehetetlennek bizonyul. Tulajdonképpen már maga a próbálkozás is ironikusan szcenírozódik, tekintettel arra, hogy a Puerto Ricó-i nő alighanem Korim egyetlen szavát sem érti,⁵ másfelől viszont Korim sem képes hiteles nyelven fordulni hozzá. Egy tragikomikus jelenetben például nem tudván Maria összevert arcára tekinteni, és a helyzet felkínálta egyetlen megfelelő etikai közösségvállalás beszédregiszterén kapcsolódni hozzá, inkább a kézirat-szereplő szerelemfelfogását magyarázza a megalázott nőnek.⁶ [A *Megjött Ézsaiás* Korimja egy hasonlóképpen néma, a megértés legcsekélyebb jelét sem tanúsító férfhoz intézi monológját.]

Ám a *Háború és háború* ettől az epizódtól eltekintve is jól példázhatja a „fordítás” művészetelméleti jelentőséggel bíró eljárás technikájának Krasznahorkai életművében betöltött szerepét. A műben szereplő kézirat tudvalevőleg nem „egyenesben”, hanem csak értelmezéseken, interpretációkon keresztül ismerhető meg: jellemzően Korim eksztatikus-esztétizáló, illetve a tolmács ironikus-vulgarizáló fordításain keresztül, az olvasó pedig e transzformációkat fordítja át a maga befogadói nyelvére. A hangsúlyozottan csak áttételeken keresztül, ráadásul eltérő nyelvi formákon át megközelíthető, mindvégig láthatatlanul maradó „eredeti” mű – melynek angyali jellege és metafizikai érvényessége egyértelműen körvonalazódik – és annak fordításai közti távolság áthidalásának kísérlete a Krasznahorkai prózáját alapjaiban meghatározó művészeti-fi-

4 Krasznahorkai László, *Sátántangó*, Magvető, Budapest, 1985, 303.

5 Igaz, Korim egyik monológja közben Maria egy ízben – talán először és utoljára megszólalva – mégis azt mondja: „értek”. Ez azonban aligha a nyelvi megértés, sokkal inkább saját idegenségtapasztalatának a Másikban történő [f]elismerésének és elfogadásának jele. Az idilli jelenet mintha arra utalna, hogy a „valódi” megértés nem nyelvi természetű összeolvadás, amit a nő által használt téves ragozású igealak is hangsúlyoz. [Krasznahorkai László, *Háború és háború*, Magvető, Budapest, 2017, 143.]

6 Uo., 138.

lozofia példázata, s az előbbieken emlegetett témavariációkon, pontosításokon nyugvó transzformatív szövegeljárásainak is kicsinyítő tükre. És különösen a *Háború és háború* esetében jól érzékelhetően helyezi mindez Krasznahorkai művészetesztétikáját Hamann ismert művészetbölcseleti elképzelésének közelébe, amely szerint a beszéd tulajdonképpen angyalnyelvről embernyelvre történő fordítás.⁷ [Ebben a kontextusban is értelmezhető lesz majd a Krasznahorkai-próza „angyali” karaktereinek közvetítő szerepe.]

A „helyes” nyelvi forma megtalálását célzó transzformációs mozgékonyaság jellemzi a *Kegyelmi viszonyok* novelláit is, amelyek egymás fordítási-pontosítási kísérleteiként is felfoghatóan az egzisztencia metafizikai megválthatóságának reménytelen csapdahelyzetét igyekeznek eltérő optikákba állítva megfogalmazni, újra és újra átfordítani egy mind pontosabb, mind transzparensőbb nyelvre.

A műről műre következő korrekciók, az újragondolt szövesi módok egymásba kapcsolódó mintázata egyértelművé teszi, hogy Krasznahorkai szöveguniverzumát éppen azok a gondok éltetik, amelyekről mindhiába akar szabadulni. Ezért aztán minden egyes műve, ahogyan ezt imént már más összefüggésben említettem is, utolsó írás, amelyet csak azért követ egy újabb mű, hogy egy némiképp elmozdított fókuszálással próbálja ismételtelen rögzíteni a Krasznahorkai-szövegek tulajdonképpen egyetlen tárgyát: a reménytelen metafizikai sóvárgás és a széthullás időtlenné dermedt pillanatának közös szerkezetét. Ezzel együtt is félrevezető csupán a művekből kihámozható filozófiai tételekre – jellemzően az apokaliptikára – redukálva értelmezni a belőlük kibomló világot, hiszen Krasznahorkai prózájának gondolati gyökérzete a legtöbb esetben az esztétikai forma belső mozgékonyasága által keltett reflexiókon keresztül, a szerkezet játékának kiszolgáltatva rajzolódik ki, hol sokhangú dialógusok szólamkompozíciójaként, hol pedig nagylélegzetű magánbeszélyek formájában.

A filozófiai parafrázisok, nyelvi, műfaji és motivikus idézetek jelentésmozgósító eljárásai gyakran még az olyan, az elbeszélő hang szemléleti-nyelvi autoritását egyértelműen magukon hordozó művekben is tetten érhetők, mint *Az utolsó hajó*. Ennek Vörösmarty-ajánlása látszik kijelölni az elbeszélés kereteit, melyek elsősorban alighanem a *Szózat* konklúzióját, az „Itt élned, halnod kell.” érvényességét bizonytalánítják el. Vörösmartyt keresztül továbbá – *A vén cigány* Noé bárkájával kapcsolatos képéhez kapcsolva – az exodus ősmenetének mitikus gyökérzete is erőteljesen megidéződik, még inkább erősítve a metafizikus példázatosság tónusát a novella értelmezési tartományában. A mű zárlata pedig szintén egy hasonlóképpen szállóigévé vált 19. századi idézet visszájára fordításaképp olvasható, hiszen az ország határait épp elhagyni készülő hajó egyik utasának (?) már idézett utolsó mondata, „az volt ott Magyarország” alighanem Széchenyi *Hitelének* himnikus befejezését cáfolja: „Sokan azt gondolják: Magyarország – volt; – én azt szeretném hinni: lesz”.

Szöveg és vendégszövegek konfliktusa értékvilágok, magatartásformák kulturális és időbeli eltérésére világít rá, s ezek szembeállításával kérdez rá bizonyos normák, elköteleződések 20. századi fenntarthatóságára. Széchenyi és Vörösmarty megidézése mellett természetesen – Noé őspéldázatán túl – műfaji imitáció a hajóút évezredes,

7 Johann Georg Hamann, *Aesthetica*. In: *Nuce = Uő, Válogatott filozófiai írásai*, ford. Rathmann János, Jelenkor, Pécs, 2003, 177.

a magyar irodalomból is ismert toposzának felhasználása is. Ám az előzőekhez hasonlóan az elbeszélés ehhez a hagyományhoz is kritikusan – igaz, az utazás toposzát dekonstruáló, szintén hosszú múltra tekintő kánonba viszont jól illeszthetően – viszonyul, amennyiben kikezdi annak teleologikus irányultságát, metafizikai várakozását, és a benne rejlő nevelődési-megismerői folyamatok optimizmusát.

Az elbeszélés születésének idején viszont az utazás képzete elsősorban a [politikai] szabadság, az autentikus létezés vágyott, ám illuzórikus birodalmához kapcsolódott, melynek tartalma azonban nem elsősorban a mindennapi tapasztalatok szemantikai operátorai által közvetítődött és rögzült kollektív tudássá, hanem a képzelet, a fantázia termékeny fiktivitásában nyerhette el gyakran mesés formáját. A tér mesterséges, hatalompolitikai beszűkülése [beszűkítése] és az információkhoz való korlátozott hozzáférés természetesen mozgósította azokat a kulturális fantáziaképeket és pótlékokat, amelyek kompenzációként kínáltak megkönnyebbülést a bezártság okozta frusztrációra. Mindemellett persze a kivándorlás életstratégiája is megoldást jelenthetett e fantáziaképek valóra válthatóságára, ennek problematizálása, esztétikai megfogalmazása elsősorban a korszak underground művészetének kiemelt témáját képezte. Nem legkiemelkedőbb, de egyszerűségében jellemző, és *Az utolsó hajóhoz* illeszthető példája ennek Szerb János visualtextje, ami a *Történelmi atlasz a felszabadulás utáni magyar történelem tanulmányozásához, az általános iskolák III. osztálya számára* címet viseli; a mű Magyarország vaktérképét ábrázolja, amelyet nyugat felé irányuló nyilak népesítenek be, a határokon túli lapterületen pedig, egy stb.-vel zárulva, tucatnyi disszidens értelmiségi neve olvasható.

Megjelenésekor ezért *Az utolsó hajó* a Vörösmarty és Széchenyi által [is] rögzített „nemzeti” konszenzus felmondásának, s az országból való menekülés kényszerének képzetkörén keresztül egy olyan ideologikusan is keretezhető értelmezést tett lehetővé, amely egyfajta irodalmi ellenbeszédként a második nyilvánosság említett művészi kísérleteivel is összekapcsolhatta az elbeszélést. Számos fogódzót találhatott az ideologikus olvasat a szöveg jónéhány motívumának referenciális behelyettesíthetőségében is: az idegen katonaság jelenléte, a fenyegetettség érzete, a hatalmi elnyomás érzékeltetése, valamint a rommá pusztított, kifosztott ország megjelenítése egyképp a szovjet megszállás mindennapi tapasztalatára visszaolvasható jelként volt magyarázható. A világszerű olvasat dominanciája háttérbe szorította ugyanakkor a szöveg olyan fontos formajegyeit, amelyek – amint ez az életmű későbbi alakulása során egyre világosabbá válik – Krasznahorkai prózavilágának már akkor meghatározó elemei voltak, illetőleg azokat a szövegközi összefüggéseket, amelyek az elbeszélés szemantikai horizontját tágíthatják a szorosabban vett példázatoság határain túl. *Az utolsó hajó*ban a felperzselt ország elhagyásának kényszere például a telep felszámolása után útnak induló szereplők hasonló helyzetét idézi a *Sátántangó*ból. E közös motívum mindkét esetben a biztos metafizikai alapok elvesztése utáni létbevetettség, a fogódzók nélkül maradt egzisztencia helyzetének metaforájaként akár a Krasznahorkai-próza egyik alapmotívumaként is olvasható lehet.

Most azonban egy világirodalmi összefüggésre hívnám fel a figyelmet, mégpedig Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*) című kisregényére, amellyel *Az utolsó hajó* korántsem csupán a hajóút tematikus kapcsolódásával, illetőleg az utazás-toposz hasonlóképp dekonstruktív alkalmazásával vethető össze. Conrad

műve természetesen már csak műfaji és terjedelmi okok miatt is gazdagabb, rétegzettebb és narratológiai szempontból is bonyolultabb eljárásokat mozgósít a magyar elbeszélés módszereinél, ám ezzel együtt is érdekes szempontokkal gazdagíthatja *Az utolsó hajó* olvashatóságát.

A lengyel-angol szerző 1899-es művének a Krasznahorkai-univerzumhoz hasonlóan mély ismeretelméleti szépségét és kulturális pesszimizmusát elsősorban a szerkezet, az egymásba tagolódó, egymást visszhangzó-közvetítő, a lényegi „ki-mondás” lehetőségétől így egyre távolodó narrátorok szerepeltetése, és a sötétség-világosság képi világához illeszkedő, a jelentéseket elbizonytalanító motívumok összefüggései teszik érzékelhetővé. Conrad kisregényében a dzsungel mélye felé vezető hajót a Létezés megismerhetőségére és gyarmatosíthatóságára, az annak mélyén feltételezett értelemmag feltárására vonatkozó allegória. A mű egyszerre a kultúra és az én eredete felé tartó, térben és időben összekapcsolódó felfedezőút, amelynek végcélja a dzsungel metaforikus képében megjelenő közös, kiismerhetetlen középpontjuk megismerése. A szöveg sötét magja, a dzsungel, vagyis az „én” és a Lét rejtett értelmének feltárulkozása azonban nem lehetséges: az őserdő mélyének üzenetét tolmácsoló Kurtz hangja, aki azért ment a dzsungelbe, hogy „világosságot gyűjtsen a sötétség mélyén”, csupán a „borzalom” amorf jelenlétéről képes tudósítani.⁸ A mű ismeretelméleti szépségének kettős értelmében ez egyszerre közvetíti a lét feltárhatatlanságának antropológiai iszonyatát és a létezés mélyén feltételezhető kimondhatatlan rettenet jelenlétét is. A középponti dzsungel-metaforából a fény és a sötétség hálózatszerűen kibomló képei eltérő megismerői pozíciókat ütköztetve relativizálják, s oldják semmissé a magyarázat lehetőségét: ami feltárul, az éppen a feltárulkozás lehetetlenségének borzalma. A történet kezdetén Marlow elbeszélése közben beesteledik, s a mesélő épp olyan testetlen hanggá változik az őt hallgató matrózok számára a sötétségben, ahogyan ő hallgatta a dzsungel sötétjének üzenetét továbbító Kurtzot. A kisregény végén pedig ismét a sötétségből hangzik fel Marlow hangja, amint Kurtz menyasszonyának tolmácsolja (félre) vőlegénye utolsó szavait, hogy azután a szöveg a keretező elbeszélés regiszterébe visszalépve szintén a morajló sötétségben érjen véget a végtelenbe tartó hajót leírásával. [Hasonlóan ködbe torkollik Poe *Arthur Gordon Pym, a tengerész* című szövegének hajójúta is, melynek végén a mindent felemészítő feketeség az értelem, a nyelv, a kimondhatóság teleológiáját burkolja a megismerhetetlenség csöndjébe. A sötétség–fény ismeretelméleti oppozíciói helyett azonban Poe a fehér és fekete színek hasonló értelmű metaforáit játszatja egymásba.]

A látás ismeretelméleti metaforájának legalább Platón óta érvényes trópusát a „sötétség” optikailag (és episztemológiailag) értelmezhetetlen *vakságára* cserélve Conrad inkább a „hallás”, a „hangzás” megismerői apparátusát mozgósítja, a Létre történő odahallgatás szinte heideggeri értelmében.⁹ *Az utolsó hajó*, mint rövidesen

8 „Most, hogy jómagam is átkukkantottam azon a mezsgyén, jobban megértem merev pillantását, amely ugyan a gyertya lángját nem látta meg, viszont elég tág volt ahhoz, hogy átfogja az egész világegyetemet, elég éles, hogy behatoljon a sötétségben dobogó valamennyi szívbe. Összegzett és ítélkezett. »Borzalom!«” Joseph Conrad, *A sötétség mélyén*, ford. Vámosi Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 116.

9 Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1989, 309–311.

látni fogjuk, a jelentés, az „igazság” hozzáférhetőségét szintén akusztikai közvetítettségben jeleníti meg.

A hangok általi közvetítettség mint a feltáró jellegű világerzékelés elsődleges forrása egyébként *Az utolsó hajón* túl is igen intenzíven van jelen Krasznahorkai poétikájának szólamkavalkádjában, hangzavarában, szövegeinek filozófiai és zenei gyökérzetében, illetőleg a hangzó beszéd epikai formajegyeit magán viselő, jellegzetes mondatalkotásának hömpölygésében. A nyelv nála elsősorban megszólítás és megszólítotttság, művei nyelvi karakterének a „mondásban levés” az egyik alapvető meghatározottsága. Humboldt elképzelését a gyakorlatban demonstrálva, Krasznahorkainál „a nyelv nem mű [ergon], hanem tevékenység [energia].”¹⁰ Legjobb történetei ráadásul nem pusztán elmesélődnek, de az események elbeszélésébe minduntalan beleszövődik az elmondás beszédhelyzete is. A megszólítotttság fordításkényszere mindemellett a művek születését is erőteljesen befolyásolja: „Semmiiben nem én döntök. Ők diktálnak, én lekörmölöm.” – fogalmaz például egyik interjújában a szerző.¹¹

Az írás mint tanúságtétel, mint valami felettes Hang parancsának engedelmeskedő apokaliptikus igazságbeszéd előtörése kijelöli a Krasznahorkai-univerzum etikai, sőt metafizikai dimenzióit is, hiszen Heideggeren túl ismét megidézi az igazi költészetet a prófécia természetes formájának tekintő Hamant, s ezen keresztül a Biblia azon prófétái kinyilatkoztatásaihoz is odakapcsolja saját beszédshituációját, ahonnan talán *Az utolsó hajó* mellett a *Kegyelmi viszonyok* számos egyéb novellájának fényesség-sötétség metaforikája is eredeztethető. [Ám ahogyan a filozófiai jellegű áthallások, parafrázisok, utalások sosem csupán névértékükben, hanem több perspektívába helyezve, eltérő jelentésösszefüggésben és modalitásban kerülnek mérlegelésre Krasznahorkai szövegvilágában, úgy e hamanni elképzelés is ironikus értelmet nyer a részeg Korim prófétikus monológja – s egyáltalán, karakterének a bibliai prófétával történő fedésbe hozása – kapcsán a *Megjött Ézsaiásban*.]

Krasznahorkai műveinek alapvető és kikerülhetetlen performatív potenciálja a *hívás*, ami nélkül nem létesülhet nyelvi esemény. Ez az egzisztenciális és művészi pozíció látszik tematizálódni a *Kegyelmi viszonyok Az Állomás kereső* című történetében, melynek főszereplője a rádió hullámaint vevőkészüléként használva, az összes lehetséges frekvencián keresi a világhoz fűző kapcsolódásait, mivel meggyőződése szerint „valamennyi rádióhullám által ő maga mindenképpen »érintve van«.” Ez a profanizált, groteszk *odahallgatás*, a hívásra történő folyamatos és éber, ám nyilvánvalóan nevetséges figyelem a megszólítotttság reményének transzcendens mozzanatát is magába építve gyermeketegesen bízik abban, hogy egy titokzatos hullámsávon »talán foghat valami jelzést Tőle«. A történet természetesen – mint a legtöbb Krasznahorkai-mű – saját metaforikáját aláaknázva lehetetleníti el a főhős várakozásait, hiszen a „*hívás*”, a kifejezés metafizikai akusztikáját nevetségessé vulgarizálva kizárólag

10 Wilhelm von Humboldt, *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról* = Uő, *Válogatott írásai*, ford. Rajnai László, Európa, Budapest, 1985, 83.

11 Jankovics Márton, *Megvesztegethetetlen elitista vagyok. Interjú Krasznahorkai Lászlóval*, 24.hu 2021. 02. 24. <https://24.hu/kultura/2021/02/24/krasznahorkai-laszlo-interju-hersch-07769-vilagvalsag-irodalom/>

a primitív falutitkár parancsoló *felhívásának* formájában éri el Pálnikot, melyben berendeli őt a Kultúrház kórusának vezénylésére. Ráadásul a falutitkár üzenete egy ostoba helyesírási hibáktól hemzsegő, arrogáns *levél* útján jut el a címzetthez, és e lényeges mediális különbségben alighanem a hang és a betű Krasznahorkai művészetében meghatározó hierarchikus viszonya is láthatóvá válik. Az *állomáskereső* allegorizálásában nem nehéz egyébként érzékelni a fizikai realitás felől a megváltó transzcendencia felé törekvő utazás tragikusan groteszk küzdelmének minden Krasznahorkai-prózát jellemző alakzatát, akár *Az utolsó hajó* térben megjelenített metafizikai utazásának variánsaként is olvashatóan.¹²

Aligha véletlen, hogy egy 1990-es interjújában összes szereplője közül a szerző éppen Pálnikkal vállal némi közösséget: „egyetlen olyan alakot tudok említeni egy régi elbeszélésemből, akinek nem egész lényét, de ezt a bizonyos »műbeli szerepét« vagy inkább helyzetét analógnak érzem a sajátoméval, Pálnikét *Az állomáskereső*ből.”¹³ Érdemes ugyanakkor hozzátenni ehhez, hogy míg ebben a korai novellában a reális és a fantasztikus, a hétköznapi és a transzcendens a létezés két ellentétes regisztereként konfrontálódva vonja kérdőre ez utóbbi birtokolhatóságát, Krasznahorkai rétegzettebb poétikai formáltságú „vizionárius realista”¹⁴ szövegeinek nagyszerű leleménye épp e kettősség feszülten pulzáló *együttállásban* történő ábrázolása.

Az utolsó hajó, Conrad kisregényéhez hasonlóan, szintén a napszakok fény–sötétség képeinek poétikai játékával, illetőleg ezek aszimmetrikus kettősének viszonylagosító átmozgatásával érzékelteti ismeretelméleti szkepszisét. A hajóút története itt is a sötétségből indul („Még sötét volt, amikor elindultunk” [5.]) és a „koromsötét”-be tart: a kezdet ily módon szimbolikusan jelzett metafizikai pesszimizmusa a történet végére sem oldódik fel. A „kezdet” sötétjének metaforikáját egészíti ki az is, hogy a menekülők „pincékből és odúkból, hajdan vermekként szolgált üregekből, derítőaknákból és ideiglenes óvóhelyekről” [6.], azaz hangsúlyozottan a fénytől elzárt terekből indulnak a remélt világosság felé. Ám a rájuk köszöntő nappali ragyogás csupán a pusztulás statikus, monoton látványát tárja a hajó utasai elé, akik előtt egy halott kultúra maradékai, az emberi létezés valaha volt tárgyi emlékeinek használhatatlan roncsai – „ócska, rozsdás lavórok”, „kibelezett hűtőszekrények”, „autógumik”, „műanyag gyermekjátékok”, „őz-, kutya- és lótetemek” [13.] stb. – úsznak el a parton. A „megvilágosodás” hangsúlyosan közösségi és revelatív pillanata („szinte egyszerre» észrevettük, hogy kivilágosodott” [12.]) ezúttal is a „vég” pillanatával, a pusztulás rögzítésével esik egybe. [Ahogyan Conrad kisregényében a feltárulkozás szintén épp a feltárulkozás lehetetlenségeként azonosítódik.]

Az elbeszélés utolsó mondataként a „koromsötétbe borult” tájban, egészen a conradi megoldáshoz hasonlóan egy testetlen, lokalizálhatatlan *hang* csendül fel, amely mintha a létezés mélyéről közvetítene üzenetet Magyarország pusztulásáról, múltba süllyedéséről. A romlás látványának nappali fény által bevilágított összefüg-

12 Ez az elvágyódás a kisebbségi lét idegenségtapasztalata felől értelmeződik Bencsik Orsolya könyvében: Bencsik Orsolya: *Énekes Krisztina rongyikái. Otthonkeresés Juhász Erzsébet, Végél László és Tolnai Ottó írásművészetében*, Forum, Újvidék, 2022, 80–81.

13 *Nem lehet megúszni. Beszélgetés Keresztury Tiborral* = Krasznahorkai László, *Nem kérdez, nem válaszol. Huszonöt beszélgetés, ugyanarról*, Magvető, Budapest, 2012, 158.

14 Balassa Péter, *A csapda koreográfiája = Krasznahorkai olvasókönyv*, 34.

géstelen, rendezetlen szétesettségét, az enyészet össze nem állítható töredékeit ez „a sötétség mélyéről” szóló tolmács fordítja, foglalja össze és rögzíti érzékelhető tudássá. A szöveg egyszerre teszi lehetővé e hang *deperszonifikált*, valamiféle kollektív társadalmi tudást közvetítő értelmezését, és ugyanakkor a *megszemélyesített* lét önfeltárulkozásának trópusaként történő azonosítását is. A hajó utasainak arctalan, megváltást kereső kollektívuma óhatatlanul idézi fel a „rajta vagyunk a hajón” pascali metaforáját, és választáskényszerét.¹⁵ Krasznahorkai szövegei azonban – a pascali intencióval szemben, sőt saját csetlő-botló szereplői reménykedéseinek is ellentmondva – szemmel láthatóan inkább Isten nemlétére fogadnak. A *Háború és háború* felől visszaolvasva pedig *Az utolsó hajó* zárómondata mindezzel együtt ismét érvényessé válik a személyes, politikai-kulturális elszakadás földrajzi értelmében is, hiszen az országot elhagyó Korim mintha csak e valamikori búcsút ismételné: „nem lesz többé múlt, nem lesz többé Magyarország, sőt ki is mondta hangosan, mikor a stewardessek sürgetésére ő is elindult a buszhoz, és még egyszer utoljára elnézett abba az irányba, ahol Magyarországnak szerinte lennie kellett, hogy: jaj, az ő számára ez a Magyarország most már örökre elveszett.”¹⁶

Conrad kisregénye Kurtz sötétségből feltörő szavait *Az utolsó hajó*ban felszendülő kinyilatkoztatáshoz hasonlóan többszörös értelemösszefüggésbe helyezi: az ítéletszerűen kimondott „borzalom” egyszerre a nyugati civilizáció pusztulásra ítéltségét összegző tapasztalat konzekvenciája [„egész Európa hozzájárult Kurtz megteremtéséhez” [82.]], de a lét önfeltárulkozásának szózata is. A fényesség-sötétség jelentésköltő váltakozásának *optikai* trópusain keresztül érzékeltetett ismeretelméleti szkepszis Conrad és Krasznahorkai művében végül tehát egyaránt egy személyen túli *hang* révén nyilvánítja ki magát: a megismerő apparátus kítüntetett érzékszervévé a szem helyett természetszerűleg a fül válik, hiszen a megvilágosodás sötétségként mutatja meg magát.

A *Kegyelmi viszonyok* több elbeszélése is hasonlóan chiasztikus értelemben használja ezeket az optikai metaforákat, a kötet címe maga is valamiféle remélt, ám a novellák során aztán rendre visszavont, *elsötétedő megvilágosodásra* utal: „csupán az oldó világosság hiányzik” [93.], ahogy az *El Bogdanovichtól* egyik törmelékes mondatában olvasható. A *Borbélykézen* gyilkosára „hálóként ráhulló súlyos sötétben” [30.] a bankók fénye sugárzik, míg az imént emlegetett *Az állomás keresőben* Pálnik épp megtévelyedésének elsötétülő pillanatában érzi azt, hogy immár „világosan lát” [114]. [S ha már annyi szó esett a nyelvi transzformációk, pontosítások eljárásairól, érdemes idecitolni Korim önjellemzését a *Megjött Ézsaiás* monológjából, ami explicit módon fogalmazza meg örület és tisztánlátás Pálnik állapotát is leíró viszonyát: „annyira tisztán látok, hogy már olyan, mintha megőrültem volna.”

A novella teljes jelentéskomplexumát fundamentálisan befolyásoló módon azonban az Angyalosi Gergely által „századunk egyik legszebb magyar elbeszéléseként”¹⁷ számon tartott *Herman, a vadőr* történetében találkozhatunk e képi világ ismeretelméleti fel- és kidolgozásának poétikai sűrítménnyel. Itt a Remete-erdő

15 Blaise Pascal, *Gondolatok*, ford. Pödör László, Gondolat, Budapest, 1983, 117–118.

16 Krasznahorkai, *Háború és háború*, 53.

17 Angyalosi Gergely, *Egy metafizikus író*, Hungarológiai Közlemények 1998/4., 11.

sötét vadonja a conradi „dzsungel” metaforájával metareflexív szinten is érdekes egyezéseket mutat egyébként, hiszen a vadon sötétségét mindkét történet a szöveg értelemmagjának megismerhetetlen, magába záródó sűrűségeként is allegorizálja.

A bonyolult spirálszerkezetben önmagát egyre komplexebb szinteken ismétlő, és rendre új metaforikában újramondó-dekonstruáló történet előrehaladása nem csupán a fény–sötétség dichotómiát helyezi változatos értelemkonstrukciókba, de a rend–rendezetlenség, állat–ember, ösztön–ráció, természet–kultúra, kártékony–hasznos oppozícióit is kimozdítja, relativizálja és érvényteleníti. Mindezek következményeként és végpontjaként pedig az utolsó jelenetben a humán létből kiiratkozó Herman – testileg is demonstrálva a kategóriák egymásba csúszását – valamiféle rendszertanilag azonosíthatatlan szörnyetgként rendezi meg saját pusztulását. Az erdő, az ösztönök, az álmok, a káosz vagy az éjszaka sötétségképeivel látszólag szembeállított fénymetaforák [„kíméletlen ragyogás”, „metsző fény”, „vakító fény” stb.] nem egyszerűen előjelet cserélve módosítják a szövegvilág értékviszonyait, hanem érvénytelennek bizonyuló [lét]értelmezési kategóriákként válnak használhatatlanná. A „pokoli világosság” [22.] oxymoronja, amellyel a szöveg fontos jelenetében Herman a létezés lényegszerűségét véli felismerni és jellemezni, talán épp e neutralizáló fúzió nyelvi megjelöléseként érthető, amelyben ugyanis épp azok a bináris fogalmi pillérek válnak feleslegessé, amelyekre a szöveg épülni látszott. Ily módon a szöveg tulajdonképpen módszeresen megszünteti magát, hiszen fokozatosan kihúzza maga alól azt a nyelvi talajt, amely lehetővé tenne számára bármiféle értéktulajdonítást, megszólalást. Herman halála – amelyről, a szöveg által lebegtetett binaritások értelmében szintén eldönthetetlen, hogy gyilkosság vagy öngyilkosság – így eme világvesztés, iszonyatos ismeretelméleti ürbe hullás konzekvenciáinak következetes megoldásaként és lezárásaként érthető. Ha a logika, és általában az érték kategóriáink nem azt mutatják meg, milyen a világ, hanem hogy milyennek kell látnunk,¹⁸ úgy Krasznahorkai szövege épp e logikai állványzat – észlelési sémák és fogalmi kategóriák, kulturális értéktulajdonítások – lebontási kísérleteinek következményeivel próbál szembenézni. A világ deantropomorfizálása, a nyelv és a humán létviszonyulások fogalmi és tapasztalati kategóriáinak kiüritése – egyfajta radikális fordítási kísérletként – a „nyers”, kulturálisan megdolgozatlan „valóság” kendőzetlen megismerésével kecsegtet, ám Herman pusztulása ezt a „megvilágosodást” olyan csapdahelyzetként scenírozza, amely az emberi lényegszerűség eltűnéséhez, végső soron pedig fizikai megszűnéshez vezet. A korabeli kritika a *Kegyelmi viszonyok* kapcsán ezért talán nem teljes joggal értekezett a novellák duális szemléletéről, a „Jó és a Rossz kettősének teológiai szembenállásáról”,¹⁹ vagy „az Ördög által irányított”²⁰ világról, hiszen a szövegek poétikai játékában épp a humán érzékelésnek ezek az értékpreferenciái kérdőjeleződnek meg és semlegesítődnek. Krasznahorkai prózájának egyik nyelvfilozófiai alapozottságú szövegeljárása épp a binaritások lebontásában, érvényességük megkérdőjelezésében érhető tetten. Az eddigieken túl a *Háború és háború* kötet címre utalnék még ezen eljárás ékes példajaként, ahol

18 Friedrich Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap, Bp., 1994, 68.

19 Nagy Sz. Péter, *Krasznahorkai László: Kegyelmi viszonyok*, Kortárs 1986/12., 167.

20 Erdődy Edit, *A lassan elsötétedő világ. Krasznahorkai László: Kegyelmi viszonyok*. Új Írás 1987/3., 126.

ugyanis a mellérendelés egyszersmind az eltörölt oppozíciót – vagy annak hűlt helyét – is hangsúlyosan érzékelteti, hiszen a „béke” szót kikerülhetetlenül „odahalljuk” a szókapcsolat második eleméhez. Egyszerre jelzi tehát a dekonstrukció igényét, és megvalósíthatóságának lehetetlenségét. A novella variánsa, *A mesterségnek vége (Második szövegváltozat)* című szöveg, amely Herman történetét a kisvárosba érkező hedonista társaság által hallott információk és tapasztalatok közvetítettségében jeleníti meg, két olyan információt is közöl, amelyek eme ismeretelméleti és nyelvfilozófiai csapdahelyzet allegorikus tükreiként értelmeződhetnek. Az egyik a billenőcsapda leírása, amelyen „ha a dúvad azon felszaladt, hogy elérje a lécz végére helyezett csalifalatot, az átbillent vele, s elől, a bejáratnál egy felpattanó pöcök segítségével saját súlyával zárta el mindörökre a menekülés útját.” A hasonló elven működő cseklye pedig, mint megtudhatjuk, „egy egyszerű hurokból áll, s a földön fészkelő s a belelépő madarat épp azáltal fogja meg, hogy az szabadulni akar.” Egy efféle csapda tűnik fel a templomban is, mégpedig „a Megfeszített előtt néhány lépésnyire.” Minthogy a jelenet nem egyértelműsíti, vajon a csapda a kegyelem felé törő emberek, avagy a keresztről leszállni készülő Megváltó elejtésére lett-e elhelyezve, egyszerre jelzi a megváltás igényének és lehetőségének reménytelenségét: a „fizikai” és a „metafizikai” bármely irányból induló találkozásának lehetőségét.

A megváltás és a pusztulás egymást feltételező mozzanata tehát nem csupán Herman létfilozófiai (és egzisztenciális) bukásának példázata, de a *Kegyelmi viszonyok* nyolc történetének modellje is. Ezek mindegyikében ugyanis szintén a szereplők új létösszefüggésekre rádöbbenő, megvilágosító pillanatai – melyeket lelkiismeretesen lajstromozott is egy kritikus²¹ – vezetnek tébolyhoz, vagy pusztuláshoz. „Aki sorsát illetően részesült a megvilágosodás kegyelméből, rögtön, épp e mozzanat révén, ki is záródott az élők világából”²² – definiálta viszont e situációt lényegretörően Margócsy István.

A novellákkal nagyjából azonos időben íródo *Sátántangó*ban Estike mennybenmenetele kapcsán – a *Kegyelmi viszonyok* bukástörténeteinek rendre meghiusuló transzcendencia-vonatkozásait egyértelműen magához kapcsolva – Irimiás pontosan ugyanezt a csapdahelyzetet azonosítja fundamentális *léthelyzetként*. Szavai nyomán a „vadcsapda” és az „egzisztenciacsapda” azonosítása ráadásul az állat–ember összemontírozását is megvalósítva keretbe foglalja Herman végső, animális átlényegülését is.

„Épp ezért mondom, hogy sohasem fogunk kitörni. Nagyon meg van ez csinálva. A legjobb, ha te sem erőlködsz, és nem hiszel a szemednek. Ez csapda, Petrina. És mi mindig örökösen behullunk. Amikor azt hisszük, épp szabadulunk, csak megigazítjuk a lakatokat. Nagyon meg van ez csinálva. [...] »Akasszuk föl magunkat, csulafüül – javasolta szomorúan Irimiás. – Legalább hamarabb vége. Különben teljesen mindegy. Ne akasszuk föl magunkat.«” [266]

A *Kegyelmi viszonyok* és a *Sátántangó* megváltásproblematikájának motivikus és szemléletbeli azonossága mellett roppant izgalmas észrevenni azt is, hogy Krasznahorkai metaforakészletéhez hasonlóan Kierkegaard szintén a csapda, a lánc, a lakat hasonló logikán nyugvó működésében fogalmazta meg az egzisztencia lehetőségfeltételeit

21 Károlyi Csaba: *Krasznahorkai László: Kegyelmi viszonyok*, Vigília 1987/5., 393.

22 Margócsy István, *Sátáni világ-kegyelmi pillanat = Krasznahorkai olvasókönyv*, 57.

a *Napló*ban: „Úgy tűnik, hogy gályarab vagyok, aki a halállal van összeláncolva, s bármikor, amikor az élet megmozdul, megcsörren a lánc.”²³ [A személyes sors csapdahelyzetének ugyanezen logikája a *Megjött Ézsaiás*ban egy [Adornót idézően] hasonló szerkezeten nyugvó felvilágosodás-és kultúrákritikává fog tágulni.]

Irimiás öngyilkossággal kapcsolatos felvetése pedig akárha szöveghű idézése lenne a *Vagy-vagy* ismert mondatainak: „akaszd fel magad vagy ne akaszd fel magad, mindkettőt meg fogod bánni; vagy felakasztod magad, vagy nem, mindkettőt meg fogod bánni Ez, uraim, minden életbölcseesség foglalata.”²⁴ Ezek a látványos kapcsolódások meglehetősen árulkodó szignalizációi annak a mélyebb szemléleti rokonságnak, amely Krasznahorkai prózáját az egzisztenciálfilozófiák problémafelvetéseivel fűzi össze.

A *Herman, a vadőr* eseményszerűségét a figurális rend összezavarása dinamizálja, Herman pusztulása ennek a káosznak – a behelyettesítések, cserebomlások retorikai forgatagának – konzekvens következménye. Az egymást kioltó és újrageneráló, majd ismét tagadásba fulladó aszimmetrikus trópusokhoz kapcsolódó megismerői pozíciók folyamatos összehajlítása során Krasznahorkai egy olyan nyelvet igyekszik itt teremteni, amely – amint Adorno írja az elkötelezett irodalom elleni filippikájában²⁵ – megingatja a jelentést, és értelemről távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen. Herman szimbolikus karaktere, illetve a mű fogalmi transzgresszivitásában is realizálódó küzdelme voltaképpen Krasznahorkai szövegeinek önmetaforizációja és parabolisztikus önjellemzése. A filozófiai gondolkodás lényegét Wittgenstein egy helyütt a káoszban történő otthonosságérzés programjaként határozta meg,²⁶ s amint a vadőr is a káoszba hullva próbál [sikertelenül] otthonot, rendet teremteni a maga dzsungelében, úgy valami hasonlóval kísérletezik Krasznahorkai szövegvilága is.

Innen nézvést Herman története azt a nyelvfilozófiai kérdést is felveti – nem egyedülként az életműben, és tulajdonképpen igen szorosan kapcsolódva a már emlegetett fordítási-transzformációs szövegjeljárásokhoz –, hogy lehetséges-e a nyelv kritikai újrastrukturálásával hozzáférni ismeretlen tapasztalati és tudásformákhoz. [Ha úgy tetszik, a hamanni angyalnyelv által közvetített metafizikai állapothoz.]

A novella azt mutatja, hogy az észlelési sémák és a fogalmi nyelv felforgatása épp azt a humán létmódot és közlési feltételrendszert semmisíti meg, amely szükséges előfeltétele a humánon *túli* dimenziók közvetítésének. S ez voltaképpen az imént idézett 1948-as Wittgenstein-bejegyzésben foglaltakkal szemben a *Tractatus*nak ahhoz a 4.115-ös tételéből következő lehetséges művészi gyakorlathoz juttat vissza, amely a világosan ábrázolt megmondható által jelöli ki a kimondhatatlant: a „dzsungelt”, a káoszt. Bizonyos egyszerűsítéssel jelölve ki e tekintetben Krasznahorkai prózájának pólusait, szövegei talán épp e két álláspont konfliktusos, feszült vonzásterében dinamizálódnak.

Az emberi–állati hibriddé változó Herman pillanatnyilag utolsó karaktervariánsával egyébként a *Herscht 07769* utolsó lapjain találkozhatunk, melynek [wagneri]

23 Søren Kierkegaard, *Die Tagebücher*, I., Eugen Diederich, Düsseldorf–Köln, 1962, 101. II, A647; idézi Csejtei Dezső, *Filozófiai metszetek a halálról*, Pallas Stúdió – Attraktor, Bp., 2002, 117.

24 Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Osiris-Századvég, Bp., 1994, 32.

25 Theodor W. Adorno, *Elkötelezettség*, ford. Hegyessy Mária = Uó, *A művészet és a művészetek*, Helikon, Bp., 1998, 119.

26 Ludwig Wittgenstein, *Észrevételek*, ford. Kertész Imre, Atlantisz, Bp., 1995, 95.

záróképe a nyelvből és humán társadalomból szintén kihátrált Floriant a kivájt szemű farkasok társaságában most már a vaksággal is konnotálódó alig-emberi állapot békés nyugalomban jeleníti meg. A megismerés egyetlen érzékszerve ekkorra számára is a hallás marad, amely a pusztá természet megfoghatatlan hangjait közvetíti a metafizikai sötétség „kegyetlen” éjszakájában, amelynek csillagtalán égboltozata – talán kifordított Kant-parafrazisként – az erkölcsi törvény, a transzcendens instanciák hiányát, de legalábbis megragadhatatlanságát sugallja.

Ugyanez a metafizikai sötétség borul *Az utolsó hajó* zárójelenetére is, megkérdőjelezve egyúttal a megmutakozó erkölcsi világrend Ottlik *Iskola a határon*-jának hajózás-jelenetében érzékeltetett jelenvalóságát és érvényességét. Krasznahorkai szövegvilága kevéssé bízik a felettünk ragyogó csillagos égben és az erkölcsi törvényekben itt alant.

Az utazás célélvűsége mindezek eredményeképp megtörik, és a változás, a nevelődés, az ismeretgyűjtés, a haladás, átvitt értelemben a megváltás hozzá kötődő kulturális képzetait egy deszakralizált térben történő hiábavaló mozgás üres képeivé redukálja. S hogy a szabadulás sürgető vágya és kényszere *Az utolsó hajó*ban sem jut *révbe*, azt az eddigieken túl alátámasztani látszanak a hajó hangsúlyozottan rozoga állapotát leíró szövegrészek is. A szállítóeszköz alkalmatlansága metapoétikai értelemben azonban a menekülés eszközének remélt, ám a rendre pontatlannak, tökéletlennek vagy félrevezetőnek bizonyuló nyelvbe, művészetbe vetett bizalom megrendülésének jellemzőiként is érzékelhető, s ebben az értelemben a Krasznahorkai-próza már emlegetett, reménytelen pontosítások kísérleteiként is felfogható nyelvi és ismeretelméleti szkepszisének egyik első példajaként látható. A kudarc reprezentációja és a reprezentáció kudarca ugyanazon érem két oldalaként jelzi a létezés és a műalkotás kikerülhetetlen elhibázottságának egymásra utaltságát.

Conrad kisregényének egyébként meglepően hasonló metaforája, a kormányos halála után irányíthatatlanná váló hajó képe inkább csak az uralhatatlanság, bizonytalanság és civilizációs elvesztettség érzékeltetésének értelmében vethető össze a Krasznahorkai-novella idézett motívumával.

A haladás képzetének többirányú elbizonytalanítása, a teleológia kiiktatása a hajóút történetéből a *létszituációt* mint örökös *határszituációt* látta. A földrajzi és a metafizikai útonlét egymást kölcsönösen feltételező és fékező összekapcsolása a mélyvízben taposáshoz hasonló *helyben maradó mozgásként* rekeszti örökös határlétbe a történetek szereplőit, s formalizálja a szövegek karakterét.

E határszituációk színre vitele Krasznahorkai életművének kulcsfontosságú, s egyre gazdagabb összefüggéshálóba íródó poétikai mozzanata lesz, ami egyszerre jelentkezik szövegeinek nem csak tartalmi, de nyelvi, formai, ismeretelméleti, sőt műfaji regisztereiben is.

A határmozgások során szétváló-összekapcsolódó tékategóriák spiritualizálódnak, etikai, teológiai tartalmakkal telítődnek, vagy épp – mint *Az utolsó hajó* esetében – ideológiai/politikai értelemben is instrumentalizálódnak. Az elbeszélés érzékelési tartományainak regisztereket váltogató, a téviszonyokat e regiszterek cserebomlásain keresztül értékviszonyok hordozóiként ábrázoló elbeszéléstechnikai eljárások Krasznahorkai prózájában a későbbiekben is meghatározó jelentőséggel alakítják majd szövegei jelentésszerkezetét.