

A világ foglya

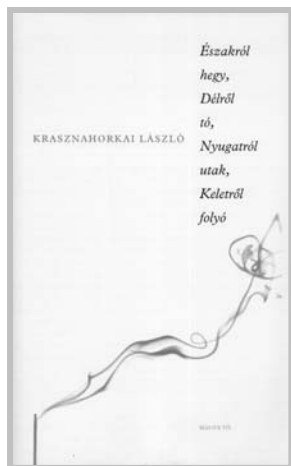
KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ: ÉSZAKRÓL HEGY, DÉLRŐL TÓ,
NYUGATRÓL UTAK, KELETRŐL FOLYÓ

„Elöttem van észak,
hátam mögött dél,
balra a nap nyugszik,
jobbra pedig kél.”

(magyar gyermekmondóka)

A kezdet minduntalan a vég. Mintha maradt volna Korim György levéltárosnak valami elintéznivalója a remény nevében a világ múlt szépségét illetően. Esetleg egy meg nem írt fejezete Kelet, helyesebben Japán szépségéről abban a kéziratban, mely a világ középpontjában, New Yorkban készült – az előző regény rejtett kéziratának fikciója szerint a világ középpontjairól – az örökkévaló olvasó számára. Mintha ez a japán fejezet kinőtte, önállósította volna magát a *Háború és háború* (1999) című regény nagyszerű világaiból, miközben szerves részét is képezi azoknak. Mert az első mondat, a regénykezdet egyenes folytatása, variációja a *Háború és háború* befejezésének, az ottani vég, a schaffhauseni vég lesz az itteni, a kyotói kezdet. Korim György térutazó a világot búcsúztatva kilép annak rettenetéből, helyébe az időutazó, az örökre jött Genji herceg unokája lép megriadt szemekkel, tébolyba zuhant tekintettel, megroggyant aggyal, az ezer éve regényes életet élt Genji Monogatári szellemi „örököse”, aki múltkonyság és maradandóság embertelen szépségét kutatja egy mesészerű történetben, egy mesebeli tájban. Abban a nehezen megokolható tudatban, hogy minden észérv ellenére – és éppen az észérvek ellenében – léteznie kell a keresés tárgyának akkor is, ha az nincs. Ha nem ezen a világon, akkor a világon belül, egy távoli pillanatban, a lehetőségben, a nyelv transzparenciájában.

Egy rendkívül erős, ha úgy tetszik hatásvadász, ugyanakkor a regény beszédmódját, egyáltalán Krasznahorkai egész elbeszélőművészetét legitimáló kép a kezdet.



A kezdőkép kronotoposza (az „egyetlen iszonyú penge-élen” futó vonaté) is óhatatlanul visszaidézi Korim ámokfutását a rákosrendezői pályaudvaron. Hogy aztán ez a kép, egy japán vonaté, hosszú alá- és mellérendelések, alá- és mellérendelő képek sorozatával szituálja egy mondatban azt, hogy annak, aki beszél, vagy annak, aki érkezik, és annak is, aki olvassa az elbeszélést, az érkezést, a következő egy-mondattól kezdve, vagyis „hamarosan másféle mérték-egységekre lesz szükség[e], mint amiket eddig megszokott, hamarosan másféle léptékek lesznek az irányadók, mint amik közé eddig az életét zárta.(9)” A világ emberi kudarcát meghaladni vágyó kép nyílik meg ezen a módon. Kép,

Magvető Kiadó
Budapest, 2003
143 oldal, 1790 Ft

mely a leghagyományosabb módon helyezi olvasóját 'idegen' koordinátpontok sorra nyíló középpontjába. Utazás ez a 'japán' regény a világ egy középpontja felé, amelyben egy kép (egy archetípus, egy emlék) keresése tematizálódik, s a vaklátás kap benne időt, teret átlényegítő szerepet. E nyelvben létező képek alapvetően nem láthatók. Óhatatlanul nyúlnánk az ellenőrzés észérve okán hiába egy japán képeskönyvhöz, Kyoto térképéhez, a Keihan menetrendjéhez, kertművészeti albumhoz, templomábrázolásokhoz, Muraszaki Genji-regényéhez. Holott nyilvánvalóan nem ez a másik fajta kutatás a szándéka a könyvnek. Hiszen miközben mindent magába foglal, felölel: a regény a világ alakulástörténetét a vaklátás egy pillanatába sűríti, a 'hol' és 'mikor' tényleges kérdéseit felfüggeszti. Végülis nem tudjuk meg pontosan, melyik Kyoto közeli kertben járunk, pedig ez a történet is a valóság kitalálásáról szól, s ha megtudnánk, sem jutnánk vele sokra, hiszen az elbeszélés mód reflektált helyzetbe hozza Genji 'valóságát' és a Genji herceg unokája által megtestesített valóság 'lehetőségét'. *Képtelen* könyv ez a japán regény.

Hogy mégis közhelyekkel folytassam, Krasznahorkai László *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című könyve – annak ellenére, hogy formátumában követi az előző, a *Háború és háború* nagyságát – nem csupán fehér borítójával jelzi az életmű eddig megszokott sötét tónusának változását, de a mindenkori apokaliptikusságon áttűnő áhítat a szépség, a nyugalom, a béke, a háborítatlanság (sic!) iránt e könyvben leplezetlenül, direkt módon jut kifejezésre. Szó sincs persze arról, hogy a posztmodern utáni metafizikai jóság megújulására tett regénykísérlet ne számolna az olvasó dühével, legalább annyira számol vele, mint ugyanazon olvasó néma tanúságtételével, miszerint ennyi meg ennyi fel nem fedett szépség van még a világban, mi szavakba fogandó. Ez az ünnepies gesztus, a mondat fensége, a hívás, a csalogatás ígérete – egy kritikai értelemben is vett értékvákuum-korszakban, itt, a század-ezredfordulón – nem sok jóval kecsegtet. Ünnepe van valahol, állítja az elbeszélő, ünnepe vagy baj. (A regény utolsó, ötvenedik szövege már csak a bajról ad hírt.) Ahogy a Genji herceg unokáját szemmel követő: megjelenítő és eltüntető elbeszélő, ez a mindentudó, időt-teret átlényegítő, univerzálékban és pillanatokban élő, a lassúság és a nyugalom vérszenen vágyott kondícióját megteremteni tudó hang sem kíván egyértelmű döntést hozni. Hogy akkor mi is van valahol Kyotóban. Kyotóban-e egyáltalán. Ünnepe-e vagy baj. Mindenesetre a szavakba fogás, a mérhetetlen (ön)bizalom mesteri példáját nyújtja e könyv negyvenkilenc, római számmal jelzett „fejezete”. Különösen azok az összevillanó fejezetek a legdermesztőbbek (és legintimebbek), amelyekben egy vert kutya és egy veszett róka múlhatatlan haláláról (XVI. és XLVI. ill. XXXIII. és XXXVII.) olvashatunk, hiszen a rész, ebben az esetben az animális szenvedése emelkedik egészérvényűvé, s nem nehéz e lassú haldoklást Genji herceg unokájának szenvedéstörténetével, a rendszeres rosszulletekkel és ájulásokkal egybeolvasni. Az olvasónak kell döntenie arról, hogy ő mint olvasó kiveszik-e a könyv világából, ha nem inkább beleveszik – ez a könyv tétje: a reális mocsok közepében a remény lehetőségének megvillantása vajon több-e szemfényvesztésnél, elvakításnál. A könyv embertelensége, embernélkülisége nem oszt az olvasónak szerepet. (Németül jobban hangzik ez a szó: menschenlos). Itt az elbeszélő az, aki olvassa a körüllevőt, olvashatóvá teszi az olvashatatlant az elbeszélésen keresztül. És nem érdekli az elbeszélőt, hogy a vonatról nem száll le senki és nem száll fel senki, hogy üres az állomás, hogy monoton ismétlődéssel indítja el az oda-viszsa érkező és távolodó vonatokat a forgalomirányító. A keret: a kezdet mint érkezés, a vég mint távozás mintegy megfelel egy narratív gondolkodásmód struktúrájának, sőt

némi incselkedéssel bizonyos műfaji kiszögellésekről is beszélhetünk, mint fejlődés-regény, kalandregény. Csak éppen ez a szubjektumkivonás, ez az üresség, mely egy ezeréves történetet és kultúrát fókuszál szimbólumaival, okozhat 'távoli' minőségében zavart. Ez az, ami első látásra talán idegenségénél, másságánál fogva mond, üzen valamit. Mert azt azért elhiszük Akira Kurosavának, hogy érti, sőt nagyon is érti a Lear királyt, ezt a nagyon is európai történetet, s miközben e másik, idegen anyagot beágyazza a japán hagyományba, illetve belelátja a maga Japánját Shakespeare darabjába, a leeurópaibb szimbólumot alkotja meg filmje végén a vak, szakadék előtt tántorgó öregemberrel. Kétséges, hogy ezt a dialógust visszafelé, koegzisztens módon, bárki is meg tudná teremteni. Japánt, a 'japán történetet' európai módon teremtettük meg, s tettük európai integránssá. A könyv mottója is mintha e dialogizálhatatlanságra utalna: a „Senki nem látta kétszer” tárgy nélkülsége, általános cselekményhordozója, a benne rejtőzködő „kontempláció” időbeni (másodszori) megismételhetőségének tagadása, szóval hogy mit is kellett volna bárkinek is előszörre látnia, ez az az enigma, ami végigvonul a könyv magányán. Az pedig, hogy mi van a hiányzó első szövegben, mi az, ami ténylegesen sem látható, miközben lennie kell valahol, az ideája, a képe legalább, nos ez az a visszafordíthatatlanság, a remény, mely kritikusi vérmérséklettől függően avatja Krasznahorkai könyvét magányos ünneppé, kinek közös bajja.

Ezért sem tekinthető az életmű fordulatainak a könyv. Ha a paratextuális jelek (formátum, borító stb.) felhívó funkcióval is rendelkeznek, azért a más szövegekörnyezetekből ismerhető Krasznahorkai bon mot-ok, melyek éppen a romlásra, pusztulásra, omlásra hajazó metaforizáltsággal terheltek, mintegy itt is behatárolják a „kertet”. Csak a legküröbbek közül néhány: „innettől az emberi létezés aljas története után olyan kérdések kitüntetett alanya lesz, ahol emberre vonatkozó kérdések már nem merülnek fel” (25) – „a szépség fokozhatatlan egyszerűségébe álmodta bele, hogy minden van, és még sincsen semmi” (32) – „csak az egész van, és nincsenek részletek” (32) – „az emberi szó szépsége, ha igazsággal párosul, akkor, lám, megfellebezhetetlen” (61) – „a félrefordított fej a szépségről fog beszélni mindörökké, a mozdíthatatlan gonoszságról és a tehetetlen nemességről, a gyógyíthatatlan közönségesről és a legenyhébb emberi jelenlétről is elporló emelkedettségről, a kiirthatatlan ostobaságról és a hatástalan együttérzésről” (62). Ezek az ismétlődő, aforisztikus, általános kijelentések az elbeszélés azon háttérét teremtik meg, mely valami módon a hagyományként tételezett erkölcs és rítus nyomainak fokozatos, így az emberi világ vesztes eltűnését példázza. E példázatoságnak a következménye, hogy elemei, témái, motívumai behelyettesíthetők, mi több: a szövegek a legváltozatosabb módon összeolvashatók, mert ahogyan a kezdet nem feltételezi a véget, úgy a 'történet', a 'regény' közbülső 'fejezetei' is variálják, kiegészítik egymást. Fokozásról, fokozatos emelkedettségről, csúcspontra jutásról azonban nem lehet szó e szerkezetben, mert a világnak e megemlése, kiemelése a térből, a világnak pillanatnyi megállítása, leállítása az időben, a statikusság, a kép kimerevítése az egyes számozott szövegek mindegyikének fontos, így állandó sajátossága. Számos válasz adható arra a kérdésre, miért hiányzik az első szöveg a könyv elejéről, s ennek következtében miért római kettessel „kezdődik” a regény. Miután egy – valaha létezett, valaha valaki által látott – kép valós megfelelőjének kereséséről szól a könyv, egy emlékképről, e kép időközbeni elveszéséről, majd e kép archetipusos újrafelfedéséről, reinkarnációjáról a pillanatban, tehát e röpke cselekménymag eredettörténetét illetően sem lehet megátalkodottság nélkül kimondani az egyet, a valós kezdetet, az egy-ség jelenvalóságát. Mert ez azt jelentené – határozottan és bizonyosan –, hogy létezik

az első dolog, hogy van kezdet, el lehet kezdeni: a mesét, az elbeszélést, a számolást, a teremtést. Hogy azonban – a fülszöveg paratextuális üzenete szerint – egy másik térben létezik a *hiányzó szöveg*, a *rejtett szöveg*, s „e mű minden mondata ebből a másik térből meríti erejét”, olyan intertextuális kapcsolatrendszer felfedésére szólítja föl az olvasót, melynek végtelen behelyettesíthetősége a végesben kell hogy értelmet találjon. Azzal, hogy nincs jelen az első szöveg, még nem állítja senki, hogy nem kezdődött el az elbeszélés. Csak hogy a kettes számmal kezdődő elbeszélés egy jelenét, jelenvalóságát fel nem fedő, arra reflektálni nem tudó, másodlagos értékű és rendű tér ábrázolásának iniciáléja. Ha a Genji herceg unokája által keresett, a kulturális emlékezetből kivészett kép megvolna, úgy a regény első fejezete is jogfolytonosan viselhetné az egyes számot. Akkor azonban nem létezhetne ez a regény. Az egyes számot az egyes szám harmadik személyű elbeszélő sajátítja ki magának, aki át is lényegíti a tereket, megállítja az időt, a világot, s betekintést enged a rejtett képek valóságos sorozatába. Leíródik a kép, megteremtődik a kert, minden, ami vesztesre áll, ebben a könyvben megtalálja formáját. A regény idézett mottója egyrészt utal arra, hogy az elbeszélés a szubjektumtes, objektívált látásmódra, láthatóságra, a távollevő poétikájára irányul, úgy is mondhatnánk: 'valaki/mindenki egyszer látta', melyben a 'valaki/mindenki' fogalma definiálhatatlan, üres ágensi hely, másrészt néven nevezi a tárgy-, ill. dologmentességet is, vagyis magának a célrataratásnak, a láthatóságnak a valós képét. A szubjektumok és objektumok differenciáltsága, ez az erősen nyugati beállítódás le kell hogy épüljön az elbeszélés megkezdése előtt, hogy az a valaki, aki nyitott az olvasásra, nyisson arra a valakire is, aki egyszer, egy pillanatban mindent (összefüggést, tervet, rítust és hagyományt) látott, de ez a valaki sem, mint ahogy a másik valaki sem, láthatja kétszer ugyanazt, mert új pillanat jön, új konfigurációja teremődik a világnak. Ellent lehetne állni ennek a melankóliának, s azt mondani, hogy a rögzített szöveg felejtésre ítéli a folytatást, a teremtés következő pillanatát, de éppen ebben a végességben áll a végtelen e regénybeli – és reményteli! – megoldása, a nyitottság zártsága, a szubjektum szubjektumnélkülisége, a valóság lehetőségének egyetlen valósága, a nyelvtelen valóság nyelve.

Ha valaki Japánról való tudásával, és azzal, amit ez a szó egyáltalán le tud fedni, olvassa a könyvet mégis, előítéletével tehát, nem feltétlenül jár szerencsésebben annál az olvasónál, aki viszont a bizonyossággal kezd neki az olvasásnak, hogy az az idegenség, az a másság, ami a fent említett fogalmat kíséri, úgyis kiolthatatlanul és feloldhatatlanul részét képezi a hagyományok különbözőségének. Nem egyszerűen 'kelet' és 'nyugat' oppozíciójáról van szó, keleti és nyugati gondolkodásmód összeférhetlenségéről, kelet és nyugat más és más idő és tér viszonyainak egzisztenciális meghatározottságáról, egyáltalán a 'keleti' kultúrkör mint olyan rendkívüli összetettségéről, hiszen az ellentmondások e sorára számos példát találhatunk a Krasznahorkai-életműben is. Ugyanakkor minden egyes 'keleti' utazás egyben aláásása a nyugati kultúrának, s nem a couloer local bája és szingularitása, hanem a nyugati látás- és létezőmód kritikája kap bennük hangsúlyos szerepet. Ilyen beállítódással rendelkezett már *Az urgai fogoly* (1992) és a *Csak a csillagos ég* című esszé (Magyar Lettre Internationale, 1998/99. tél, 29–40). A *Megőrnülni a Paradicsomban* (2000, 2001. július–augusztus, 92–100.) japán történelmi „útirajza” pedig egyenesen híradás, bejelentés az új regényről; akár be is illeszthető a könyv hiányzó, I. számú szövegének helyére – a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* szövegdialogusához hasonlóan: hogy akinek van, az ha akarja, merítse ebből a szövegtérből erejét, hogy többet, pontosabban megtudhasson Genji herceg unokájá-

nak kolostoráról, a kolostor fejét elfordító Buddhájáról, a kolostor és a Buddha, egyáltalán Japán (és olykor mégsem Japán) megértésének egyetlen lehetséges közelítéséről, az *első pillanat* technikájáról; hogy akinek meg nincs, fedezze fel és gyakorolja e szövegvalóság hiányában, magában a könyvben a japáni szemrevétel általános, Japánon túlmutató lényegét. A Krasznahorkai útirajzokra jellemző nyugat-keleti dialógus éppen genéziséből eredendően csúsztatja át 'saját' alaptéziseit az idegenbe, a másikba, és sajátítja azt ki, mintegy kitalálva a világ egyszerűségét, ismételtetlenségét és nagyszerűségét, annál az oknál fogva, hogy metafizikus előfeltételei a történelem előtti ember, ha úgy tetszik, a premodern egzisztencia visszateremtését célozzák. Ez a premodernitás „paradicsomi állapot”, melynek pillanatnyi létezése is a világ felszínén nem látható eseményrendszerek és ágensek magasabb rendű és magasabb terv szerinti mozgásának eredménye (a természeti jelenségek működési elve, a kőzetek alakulástörténete, a növényi szaporodás stb., melyek „láthatatlan” mintájára alakul ki a regényben az ember hagyományrendszere: a természet részeként, annak megfelelő rítusaként). Ez a magasabb rendűség, vagy nemesség, ahogy az a *Megjött Ézsaiás*ban (1998) és a *Háború és háború*ban is mintegy a tartás, a magatartás erkölcsi imperatívuszaként van jelen, harmóniát kíván, egységes egészet a létezés jogán. A mese szerint a humánium, a homo faber felhasználói szerve az azonban túllépett e premodern, természeti egységben való létezésen, s azzal, hogy kilépett e meghatározottságán, változtatta a világot világokká: a valóságot valóságok lehetőségeivé. E betegség jelét hordozza magában Genji herceg unokája, egy ezer éves betegség jelét, a történelem utáni ember betegségének a jelét, mely a magasabb rendű megegyezés meghaladásának pillanatában, a góg, a humánium öncentralizációjának következtében is már a romlás és a pusztulás jele volt. Egy jelenében valójában nem létező, múltjával mit kezdeni nem tudó, jövőt azonban teremteni akaró konstelláció rajzolódik ki e „japán” regény geopoétikai szimbólumrendszerében, mely éppen megfelelő távolságtartásával, az oppozicionális gondolkodásmód megszüntetésével válik ízig-vérig magyar regénnyé. Ugyanis ezt úgynevezett magyar kultúrtörténeti szimbólumokkal, ráadásul a neveltségesség vádjának elkerülésével egyszerűen anakronisztikus dolog volna elmondani. Ezer év „története” közt dialógust nyitni valóság és lehetőség bevonásával Genji és Genji herceg unokája közt a mi nézőpontunkból nem sért semmiféle ideológiát, és blaszfémiára sem utal. Ha mindez – tegyük fel – Imre herceg unokájával történe meg, az egy globális, önmagát való világgént aposztrofáló létezőmódban a valóság lehetőségeként éppen szarkasztikus volta miatt veszítene érvényességéből. „Egy kicsit barbár összefogása a dolgoknak, de tény, hogy akkor keletkezett ez a mély és szerkezetileg is csaknem tökéletes regény, mikor a lovas magyarok egy honfoglaló eposz gyakorlati végigcsinálásával voltak elfoglalva” – ismerteti Török Gyula Muraszaki Genji-regényét a *Nyugat* 1913/4. számában, s hozzáteszi: „Igaz, hogy ugyanakkor Japánban teljes béke volt”. Krasznahorkai Genjije egy másik, eltűnt ezer év ünnepi történetét idézi vissza, miközben mindkét ezeréves történet baljós olvasata is ugyanabba a „pontba”, a felfüggesztett időbe sűrűsödik. S ezért sem érezzük túlzónak, ha azt állítjuk, *Az utolsó hajó* című Krasznahorkai-elbeszélés utolsó mondata éppen a távollevőség következtében mindegyre ott lebeg a japán regény fölött is. „Emberrek. Az volt ott Magyarország.” Mert ami létezik a regényben, akár valóságként, akár lehetőségként, az utal arra, ami nem létezik sem a valóságban, sem a valóság lehetőségében.

A regény – éppen „japán” volta következtében – enged további, ideológémtől terhelt olvasatokat. Az előítéletes olvasás ezért tökéletesen megfelel a regényben a rej-

tett kert szimptomájához hasonló rejtett kézirat olvasóelidegenítő, közönséggyalázó effektusának: „hogyan a szerző, akárki legyen is az, egyáltalán nem bízik semmiféle olvasóban, lenézi, nem kívánja és nem tartja őket az égadta világon semmire, valamint nem hiszi el, hogy akad majd bárki is, aki végig fogja olvasni könyvét ő, a kiadó, sajnos a legmesszebbmenőkig kétségbe kell vonja bevezetője végén, hogy akár a jövőben is létezik majd bárki, aki az itt kiadott mű lényegét és rendkívüli következményeit egyáltalán képes lesz megérteni...” (103). Ez a regényben szereplő, a végtelent mint olyan tagadó, rejtőzködő könyv (amely hasonló áttételeken keresztül jelenik meg, mint a *Háború és háború* kézírata), olyan konzekvenciákkal rendelkezik, melyek egyenértékűek a világegész princípiumaival: dekonstruálja a nyugati matematikai gondolkodásmód végtelen-fogalmát, s véges számsoralkotásával újratekinti a világ dolgait. Ebben az értelemben sincs másik világ, ki van ebrudalva a világ valóságának lehetősége, csak a valóság van, mely megszámlálható. Furcsa módon ez a szigorú szembenézés a „lehetőségek” tárházával, a lehetőséggel mint világalkotóval, duplikálóval, szimulákrummal hordozza a posztmodernitás regénybeli kritikáját. Es azt, hogy létezik világ ember nélkül is: ’a világ kezdetén már bejelentette az embert’ – ’az ember teremtette a világot’ dichotómia, ahogy a regény kezdetén már bejelentette, úgy bejelenti érvénytelenségét a regény végén is. A vonat, ahogyan üresen érkezett, úgy üresen távozik is. Nem csak képiles erő a regénytörténet e kerete, de erkölcsi vákuumot is jelez. Az ember nélkülség véges embertelenségét, a high-tech győzelmét a hagyományokon, a jelenvalóság megszűntét. A regénytörténet lassúsága és hangtalansága ezt a hiányt fogalmazza meg. Ami kihívás, az az, hogy bár Krasznahorkai a romlást, a nemesek hiányát, a szépség elmúlását ezáltal is nyelvben létező valóságként ábrázolja, de mintegy megelőzve, beelőzve a nyelvet, a valóságot teszi meg alapul, s a valóságon méri meg nyelvének erejét és tartamát. Könyve ezért olvasható valós, szemet gyönyörködtető utleírásaként, melyben a dolgok, a tárgyak, a nem létező fenomenok: a fa, a szél, a felhő egységes szerepkört töltenek be. A világot építik egy, a természetről szóló énekben, a természeti létezés ideológiájának megfelelően.

Míndeközben Genji herceg unokájának érkezése, keresése és távozása fikcióként írja fölül a másik, az elbeszélő szemlélődésének történetét. Az elbeszélő mindent tud. Az elbeszélő Genji herceg unokája előtt jár. Látja azt is, amit a főszereplőnek látnia kellene, lát helyette, s ha megteremti a semmiből, a múltból, el is ereszti a semmiben, a jövőben. Finom vonású, esszéisztikus akvarellek, kultúrtörténeti jegyzetek fonják be Genji herceg unokájának kalandos történetét. Tér és idő pillanatait az elbeszélői vanitász kiragadja, nem tart kronológiát, a pillanat mindent behatárol és meghatároz, de ugyanaz a pillanat kétszer nem létezik. A regény cselekménymodellje a pillanat egészére való fókuszálásával újfajta narratívát teremt: maga a történet (megint csak németül: a Geschehen) válik cselekménnyé, mely a világot pillanataiban, összetartozó szegmenseiben teszi „leírhatóvá” és „láthatóvá”. Többszörös érkezésről van szó időben és többszörös mozgásról (közeledésről és távolodásról) a térben. Hogy némi szövegörömmökről is szó essék: A II. szöveg bár bejelenti az érkezést, de szubjektumkijelölés nélkül teszi azt, Genji herceg unokája – néven nevezve – csupán a IV. szövegben érkezik meg, miközben a VI. szöveg egy perccel az érkezése előtti állapotot rögzíti. Ugyanez mondható a variációdús távozásról is, miközben az időbeli elmozdulások, az oda-vissza lépések a tér átrendeződését is jelentik. Nem véletlen e valóság-lehetőség dialógusban, hogy Genji herceg unokája az időből (az ezer év történetéből) érkezvén nyomtalanul tűnik el a térben; s hogy ez a tér: a kolostor, a könyvtár, a kert nyomaiban tűnik

el az időben; hogy a létezés szépségének tere a pillanatban is már viseli múltékonyságának attribútumait. Mert miközben a világ, s a világban az ember építi önmagát, ezzel az építéssel önmagán is sebeket ejt. Ha ez a könyv a hagyomány könyve, az (ember nélküli) létezés himnusza, a természet éneke, akkor nem szabad elfelejteni azt sem, hogy ez a szépség megszületése pillanatában, története óta halálra volt ítélve.

Krasznahorkai László nyelve „halottságában” teremti újjá a világot, az embert meghaladni, rajta túllépni mégsem tud, nem is akar, hiába az embernélküli kép megteremtésének vágya. A nyelvhasználó, vagy -teremtő nem tudja önnön szubjektumát kivonni a teremtés aktusából. Krasznahorkai elbeszélője mind a regénycselekmény figuratív szintjén, mind a láthatatlan fenomének világával olyan hiperrealizmust céloz, mely nem más, mint a nyelven tükrözött valóság. Nehéz úgy olvasni a könyvet, hogy a szemlélődőt, a sétalót, a járókelőt, a zarándokot ne azonosítsuk a szerzővel, aki jelen esetben maga a mindentudó elbeszélő, s anélkül a gyanú nélkül, hogy a regényben a Genji Monogatári és a Genji herceg unokája közti üres teret is ő maga tölti be. Az elbeszélői nyelv bár célzottan embernélküliséget ígér, valójában a legtökéletesebb mimézisben landol. A vágyott embernélküli kép – áttételesen – Krasznahorkai arcképét rajzolja ki a keresett kert mintázatában. Az elbeszélő a világ e „láthatatlan”, egyébként profán történetét emeli be szentségként, megváltásként a nyelvbe. A XVIII. szöveg veti fel azt az egyébként nem egészen önreflexív, és így nem is egészen őszinte kérdést (ilyennek ilyen irodalomban helye nincs), hogy ugyan ki találja meg (ki) a leírás leírását, az egész tervét, a magasabbrendű rendszer lényegét, mely ugyanakkor szeszély is? Mikor „ő maga élte át” (41). De ettől szólal meg akkor és ott és úgy, és ezért hallatszik akkor és ott és úgy, és nem máshol és nem máskor és nem máshogyan a „megroggyant harangtorony tetején” (42) a madár éneke.

A kötet címét alkotó versike „leszámol” a teremtő szubjektummal. Üresen hagyja, betöltetlenül középpontját, amit mutat, az a körüllevő, a világ négy égtájának megfelelő „védelem”. Az ennek megfelelő magyar gyermekmondóka ettől gyökeresen eltérő szubjektumelméletet rejt magában. Utóbbi célközpontja az ember, egyes szem első személyben. Ez a hely bárki számára elfoglalható, ki van jelölve a nézőpont: a világ közepén az én. A Krasznahorkai-regény címe világot ír le, világot határol be: ennek középpontján egy város, egy kolostor, egy Buddha-szobor áll. Ez a nézőpont szubjektum számára nem egykönnyen elfoglalható. Krasznahorkai László regényvállalkozására nincs példa a mai magyar prózanyelvben, van annál inkább az osztrák elbeszélés-irodalomban. A képvessztés ideológemája Peter Handke legutóbbi regényének címét viseli (*Der Bildverlust*, 2002). De ha Christoph Ransmayr ugyancsak vágyott – és közvetlenül meg is alkotott – ember nélküli képeire gondolunk, *Az utolsó világ* (*Die letzte Welt*, 1988) rejtett könyvének, a *Metamorphoses*nak valóságos könyveire, a kövek (*Buch der Steine*), a madarak (*Buch der Vögel*) és a növények könyvére (*Buch der Pflanzen*), melyek valójában az ember előtti és az ember utáni (apolitikus és apokaliptikus) világállapotot kívánják premodern-utopisztikus regiszterben megteremteni, tudjuk akkor, mi az a nyelvi kultúrák feletti, „életveszélyes” nézőpont: a jelenvalóság távolléte, melyben különös és magános szerzők válnak a leírás reménytelen pillanatában a világ foglyaivá.

Bombitz Attila