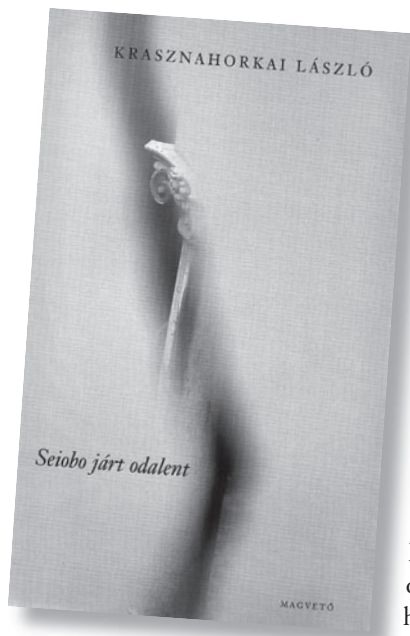


Keresztesi József

Szép csapda

(Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*.
Magvető, 2008)



1. A hazugság kérdése egyidős a művészet történetével. Attól a ponttól legalábbis egyidős vele, ahonnan a műalkotás megszűnik kizárólag szakrális tárgy lenni, és Krasznahorkai László új kötetében nyilvánvalóan ez elé a pont elé kíván visszatekinteni. A *Seiobo járt odalent* novellái mind-mind azt a tapasztalatot tárják föl, melynek során a műalkotás félelmetes, ellenállhatatlan, transzcendens erővel nyilatkozik meg. S ezek az írások olyannyira egy tőről fakadnak, hogy a kötetet nem is annyira novellagyűjteményként, mint

inkább egyetlen vállalkozásként, egyazon téma kibontásaként érdemes mérlegre helyezni. Mert hiszen hiába játszódnak az elbeszélések a legkülönbözőbb történelmi és művészettörténeti korokban, illetve földrajzi helyeken Japántól a reneszánsz Itálián át a mai múzeumokig, az események szerkezete ismétlődő mintát mutat. A végzetes ráismerés meséje ismétlődik bennük: a kívülálló tekintet vagy az elviselhetetlen, felfoghatatlan Szépséggel szembe-sül váratlanul, megsemmisülve a rászakadó tapasztalat súlya alatt (mint a *Christo Morto* vagy a *Gyilkos születik* múzeumlátogatója a reneszánsz festmény, illetve a Rubljov-ikon felszentelt másolata láttán), vagy pedig az alkotást létrehozó mester tevékenysége válik a magára záródó titok tárgyává (*Egy Buddha megőrzése; Az isei szentély újjáépítése*). Mindkét esetben a hozzáférhetetlen tudás megsejtése, fogalmakon túli (innen?) megtapasztalása ejti zavarba a kívülállót. Ez az alapviszony tehát végigvonul Krasznahorkai kötetén, melynek novellái – egy kivétellel – jellegzetes, pazar ornamentikájú hosszúmondatokból építkeznek. E rendkívül szuggesztív, időnként a prózavershez közelítő, emelt hangú elbeszélés módjával mindamelllett ugyanolyan joggal tekinthető súlykötő retorikának is: a folytonos halmozás, az ismétlődő szerkezetek gyakorta ráolvasásszerűen működnek, sokkal inkább lenyűgözik, rábeszélnek, mintsem meggyőzik az olvasót.

Persze, egy novellától nem is várja el senki, hogy érvekből építkezzen. A Krasznahorkai-próza ellenállhatatlan áradása akkor válik problematikusává, amikor a könyv ideologikus „üzenetének”

igyekszik támogatást biztosítani. Érdemes ebből a szempontból szemügyre venni a nyitó darabot, a *Kamovadászt*. Ez a novella azért is figyelemre méltó, mert amíg a kötet összes többi írásának a középpontjában egy-egy művész vagy műalkotás áll (mi több, létező művészek és alkotások, talán az egyedüli kivétel a *Csak egy száraz pászma a kében* hőse, Oswald Kienzl svájci festőművész, akit Ferdinand Hodlerről mintázott az író), itt egy madárról, egy kiotói folyóban zsákmányára leső kócsagról szól az írás. A gázlómadár mocsanatlanul áll, mintegy kizárva magát a körülötte rohanó világból, arra az egyetlen pillanattöredékre várva, amikor lecsaphat az elébe kerülő halra. Krasznahorkai prózaköltészete roppant láttató erővel rajzolja föl a jelenetet: „mozdulatlanságának akkora erő ellenében kell megszületnie és fennmaradnia, amit csupán egyidejűségében volna helyes megragadni, hanem épp ez az, az egyidejű megragadás, ami megvalósíthatatlan, így hát elmondatlan marad, még az őt leírni óhajtó szavak együttese is magára hagyja, nem csupán a szavak külön-külön, pedig neki mégiscsak egyszerre, egyetlen pillanatra kell megtámasztania, s ezzel magakadályoznia mindenféle mozgást és egyes-egyedül, önmagában, az események örületében, egy általános, zibongó, nyüzsgő világ kellős közepén ott maradni ebben a kivetett pillanatban, hogy ezután ez a pillanat mintegy rácsukódjon...”

Nyilvánvaló, hogy az igazság pillanatáról van szó, arról a pillanatról, amikor egy látvány, egy mű ellenállhatatlan erővel fejt ki a hatását az érzékelhető világban. Hiszen miközben az elbeszélés nem hagy kétséget afelől, hogy „hőse” természeti létező, akinek a világában „az örök éhség az úr, ezért aztán az ő esetében a tény, hogy vadászik, azt jelenti, hogy részt vesz az általános vadászatban”, olyan térben létezik tehát, „melyben bármiféle távolabbi cél és ok eleve lehetetlen, annál sűrűbb viszont a közvetlen célok és okok szövege, amelyből vétetett, s amelyben egykor majd el kell pusztulnia”, a vadászó kócsag figuráját ugyanakkor az esztétikai térbe emeli. Minekutána a folyóparti úton elhaladó emberek közül senki sem figyel föl a madárra, „rejtve marad a kimondhatatlan szépség”, „e tájkép megfellebezhetetlen művésze, aki a tökéletes mozdulatlanság példátlan esztétikájával, a rezzenetlen figyelem artisztikus beteljesítőjeként egyszersmind fölül is emelkedik mindazon, aminek az értelmét különben megadja, felülemelkedik, kimagaslik a környező dolgok eszeveszett kavalakadjából, s egyfajta céltalanságot vezet be – hogy még szép is – a mindent átható lokális értelem fölél”. A himnikusan áradó szöveg jóformán a szánkba rágja („esztétika”, „artisztikum”, „céltalanság”), hogy itt bizony a művészetről folyik a beszéd, és mindent megtesz azért, hogy ne maradjon észrevétlen az egyébiránt észrevétlen szépség – kicsit olyan ez, mintha a gázlómadár, miközben tökéletes mozdulatlanságában a zsákmányára les, kifelé pislogna a part irányába, hogy a sürgő-forgó járókelők közül fölfigyel-e rá valaki. Merthogy a kócsagot nem veszi észre, nem látja meg senki, tökéletes szépsége tökéletesen fölösleges marad, ő „a művész, aki nincs már, aki láthatatlan, aki nem kell senkinek”, mi több, az elbeszélés e szavakkal vesz búcsút tőle: „pusztulj el, mert nincs értelme a fenségnek, amit hordasz...”

Kérdés persze, mi történe, ha a járókelők sokasága mind megállna a parton, és egy emberként elmerülne a kócsag szemlélésében – szarkasztikus kérdés, persze, de gondoljunk bele egy pillanatra: valójában leírható volna-e egy effajta jelenet anélkül, hogy ne forduljon óhatatlanul is giccsbe? Másfelől közelítve: miképp lehetséges a Titokról nyilvánosan beszélni? Milyen csapdahelyzettel jár annak az elbeszélőnek a pozíciója, aki egymaga látja-tudja mindazt, amivel szemben a világ túlnyomó része sajnálatosan vak marad?

Krasznahorkai kötetének legnagyobb kérdése, hogy ez a kettősség, a mocsanatlan szépségre irányuló tekintetnek, illetve az önnön zűrzavarába fulladó külvilágra vetett kritikus pillantásnak az egyidejűsége pusztán anyaghiba-e, kiküszöbölhető manír, vagy immanens ellentmondása ennek a prózának.

2.

A kócsagban megtestesülő „védtelen és fölösleges fenség”, a rejtett szépség feltárlkozása visszatérő mozzanata a *Seiobo járt odalent* novelláinak. A rendkívül tudatosan és finom arányérzékkel fölépített kötet mindamelllett szoros kapcsolatba állítja a záró elbeszéléssel (*Üvöltés a föld alatt*) a *Kamovadászt*. Ez a novella az évszázadok során a mélybe süllyedt, sírhelyeket védő kínai szobrokat írja le: „mert állatok vannak a föld alatt, talán megszámlálhatatlan mennyiségben, disznó és kutya, bivaly és sárkány, kecske és marha és tigris és elefánt és kimérák és kígyók és sárkányok, és mind üvöltének, és nem egyszerűen hályog van düledt szemekben, hanem vakok mindannyian, állnak félredőlve és darabokban és savaktól szétmarva a beomlott sírok körül, és üvöltének vakon a sötétben, azt üvöltik, hogy ez várt rájuk, a Shangokra, de ez vár odalent ránk is, akik most a Shangokra gondolunk, a rémület, hogy nem olcsó félelmek párja csupán, mert van tartomány, a halálé, a föld iszonytató súlyával mindenfelől, mely őket is befogadta, s amelyik majd minket is el fog nyelni...” Ez a *Kamovadász* kócsagleírásához hasonlóképp prózaversbe átszövő szöveg ugyancsak arról tanúskodik, hogy az elveszett vagy ép-penséggel senki által figyelemre sem méltatott mű létezik és hat, mert pusztulásában is figyelmeztetést hordoz, a saját mulandóságunk tudatára hívja föl a figyelmet. (Nem véletlen, hogy a kötet egyetlen novellája, amely nem a jellegzetes Krasznahorkai-féle hosszúmondatokkal dolgozik, s amely nagyjából a könyv kétharmadánál – kvázi az aranymetszés helyén? – áll, az *Odakint valami ég*, ugyannerre a témára rímel, a tudatos alkotói gesztus szintjére emelve azt, mintegy kulcsot adva Krasznahorkai művészetfelfogásához. A képzőművész-táborba érkező szobrász hőse elvonul a kollégái tekintete elől, és kiás egy hatalmas gödröt, közepén egy rémülten vágató, földből kifaragott ló alakjával, majd a tájon végigmutatva kijelenti: „Még nagyon sokan vannak.”)

Saját mulandóságunkkal szembesít tehát a szépség, és ezért megsemmisülünk meg a találkozás során. S ha azt olvassuk, hogy a zsákmányra leső, senki által figyelemre nem méltatott kócsag szépsége „valósággal nem rendelkező, azaz: elviselhetetlen szépség”, ugyan kinek ne jutna eszébe Rilke első duinói elégiájának

sokat idézett helye: „Mert hisz a Szép nem más, / mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk” (Nemes Nagy Ágnes fordításában). Mintha pontosan Rilke angyalának a szárnyacsapása legyintené arcon az elbeszélések hőseit. A napnyugati esztétika terminusaival élve: a *Seiobo járt odalent* történeteinek gyűjtőpontjában az a pillanat áll, amikor a szépség átfordul fenségesbe, az ember fölötti, a szemléltő maga alá gyűrő minőségbe.

Márpedig szép és fenséges a szakralitásban egy, legalábbis azokban a nagy európai és keleti kultúrák finom munkájával megformált alkotásokban, amelyekre Krasznahorkai figyelme irányul. A kötetbeli műalkotások egyszerre szép és fenséges szakrális művek, amelyek nincsenek különféle ízlésitéletekre képes közönségre utalva, hanem velük szemben csupán kétféle viszony képzelhető el: a beavatott és be nem avatott szemléltőé. Ez utóbbi viszonynak nem csupán minősített esete, hanem legtisztább, lényegének leginkább megfelelő megnyilvánulása, amikor a beavatatlan személy vak a szépségre: elmegy mellette, észre sem veszi, vagy éppen méltatlannak bizonyul rá, megvakul az elviselhetetlen ragyogástól, mint a *Fenn az Akropoliszon* szerencsétlen hőse. A másik oldalról pedig a szakrális mű akkor sem veszít az érvényéből, ha éppenséggel nincsenek befogadói. A legtisztább reláció ebben az esetben az isten és a kultusz szolgálója közötti viszony – jó példa erre a *Hova nézel* múzeumi teremőre, aki egész élete során a milói Vénuszt őrzi és szemléli – „van a milói Vénusz, és rajta kívül nincsen semmi más” –, és ezért az egyoldalú viszonyért a kiválasztottság tudata kárpótolja. Mert maga a szobor másolat és töredék ugyan, a szépsége átörökített szépség, vagyis az eredeti szépség hozzáférhetetlen, jel tehát, közvetítő, „egy olyan mennyei világból származik, amelyik nincsen már meg, amelyet szétmorzsolta az idő”, ám a teremőr számára pusztán az a tény, hogy neki megadatott ennek a jelnek az érzékelése, értelmet ad a létezésének. A milói Vénusznak „sugárzik, sugárzik a szépsége a semmibe, és senki nem érti, és senki nem érzi, mennyire fájdalmas látvány ez, egy világja veszett isten, hatalmas, mérhetetlenül hatalmas – és még sincs semmije.” Semmije, eltekintve a teremőrtől: vajon van-e értelme fölteni a kérdést ebben az esetben, hogy az elveszett szakralitás bánatát átérző férfi kivételezett helyzete, a csodálat mámorító érzése a szobor szépségéből fakad vajon, vagy pedig a saját kiválasztottság-tudatból? S a történeteket elmesélő hang, amely megszólal ezekben az elbeszélésekben, a narrátori szólam hogyan viszonyulhat ehhez a mindent elsöprő fenséghez? Egyáltalán, milyen mozgástere van az elbeszélőnek azon túl, hogy ellensúlyképpen kiemelve a mindenkori szakralitásban részesülő hős esendő, kisemberi mi-voltát?

A szakrális mű lényegénél fogva nem tud mást állítani, csakis önmagát. Még elméleti szinten, lehetőségként sem adott, hogy *rossz* – összecsapott, másodvonalbeli vagy egyenesen hazug – legyen. És ami legalább ugyanilyen fontos, nincs kitéve az értelmezői önkénynek.

Egyszóval egyáltalán nem olyan, mint a regény, mint – tágabbán véve – a napnyugati széppróza.

Márpedig amikor Krasznahorkai a nyugati próza hagyományában áll, ennek a látóhatárán belül beszél valami *másról*, önkéntelenül is csapdába lép, arra kényszerül, hogy gúzsba kötve táncoljon. Változékony szavakkal kell fölkeltenie az örök és állandó szépség illúzióját. *Az isei szentély újjáépítése* című novella végén a japán fiatalember fölvezeti európai barátját a hegytetőre, ahonnan belátni az éjszakai Kiotót: „ez a gigantikus éjszakai kép a hegyektől övezett városról, ez egyetlen szó nélkül mond el mindent, amit ő barátjának még a búcsú előtt elmondani akart.” Talán ebből az egyetlen rövid idézetből világossá válik a paradoxon: az író, aki szavakkal dolgozik, itt a szavakon túli tartományba merészkedik. Krasznahorkai kérdésszerűségének és szépírói praxisának eleve adott, kényszerű feszültségét a nagy meggyőző erővel áramló hosszúmondatok leplezni képesek ugyan, megszüntetni nem.

Bár mindez talán nem is olyan nagy baj: feltéve, ha elfogadjuk, hogy a széppróza viszonylatában nincs értelme teljességről beszélni, csupán közelítésről, a feladat, a folytonos közelítés feladata nem teljesíthetetlen. A vállalkozásban rejlő paradoxon pedig akár még ösztönző erőnek is bizonyulhat. Ám ezen a ponton újabb problémába ütközünk.

Krasznahorkai László a saját kivételes írói tehetségével igyekszik átadni egy elveszettnek ítélt tapasztalatot. Diagnózisa szerint (megint csak esztétikai terminusokban fogalmazva) a modern/profán/szekularizált kultúra nagyjából-egészében felmondta a szép és a fenséges együttállásának a lehetőségét, ám ez a lépés visszalépés, téves döntés, a hanyatlás kétségbevonhatatlan jele. Költői prózájában mintha egyszerre akarná ezt a kritikai tapasztalatot a témájává tenni, illetve létrehozni az említett együttállást. Az elmúlt fél évszázad magyar költészetében ez többeknek is sikerült, ha példákat kellene hoznom, elsőként Pilinszky János és Weöres Sándor neve jutna az eszembe. Ám amikor Krasznahorkai nem lírai, hanem elbeszélő szövegeket hoz létre, mégpedig igen erős kultúrkritikai éllal, szembeülni kényszerül a nyugati irodalmi kultúra hagyományrendszerének és működésmódjának a közegellenállásával. Nem csupán arról van szó, hogy a prózavilág nem mentesülhet olyan mértékben a diszkurzivitástól, mint a líráé, hanem arról is, hogy Krasznahorkai kultúrkritikája helyenként nagyban csökkenti ennek a beszédnek a határfokát. Ilyen a szépség iránti vakság visszatérő vádjá (vö. Krisztus itt van, de már nem kell senkinek – *Christo Morto*), valamint a történet- és társadalomtudományokat illető finom gúny („elismervén [...] ez utóbbi kutató kutatói figyelmének kutatói tisztaságát” – *Az isei szentély újjáépítése*). Az is vak a szépségre, aki nem veszi észre, és az is vakká válik, aki hivatásszerűen foglalkozik vele; az egyik képtelen a megfelelő érzékenységre, a másik pedig már elvesztette az érzékenységét (ha volt olyan neki egyáltalán). Aki porondon marad az Angyallal szemközt: a megpillantó és megsemmisülő hős, illetve az elbeszélői hang, amely sosem bicsaklik meg, hanem egyre lebeg, fodrozódik, szétterül a történet fölött.

Ez a hang, ha szükséges, történelmi tények felsorolásával fed el és tesz rejtélyessé, mint a titokzatos Alhambrát be- és fölmu-

ató *Távoli felhatalmazás*ban, ahol az egymással vitatkozó művészettörténeti álláspontokat nem ütközteti, hanem egyre halmozza, mintegy érvényteleníti őket egymás által. Jegyezzük meg gyorsan, hogy ez természetesen messzemenően legitím művészi eljárás, hiszen Krasznahorkai célja nyilvánvalóan nem valamiféle művészettörténeti konklúzió megfogalmazása, hanem választott tárgya megfoghatatlanságának, rejtélyességének a megjelenítése. Ám mégis van valami zavaró mindebben. Hiszen fogadjuk el, hogy az Alhambra mint olyan megfejthetetlen, „célaltan, értelmetlen” rejtély, enkláv, melyhez nem létezik „értelmes kód”, ott áll Granadában, „rejtve lényegében, de kifejezve látszat szerint.” És fogadjuk el azt is, hogy nem tudni pontosan, mi végre is áll ott, hogy hozzáférhetetlen a történeti kontextusa – ám nagyon úgy fest a helyzet, hogy Krasznahorkai novelláiban a szakrális kontextus *éppen ezáltal* válik nyilvánvalóvá, más szóval: a szakrális kontextus előfeltétele nem más, mint a történeti kontextus elvesztése. Nem vitás persze, hogy végső soron minden remekmű kimeríthetetlen és fölfejtethetetlen, hogy magában foglal valami föloldhatatlan rejtélyt, ám ennek a létfeladottság-mintázatnak a folytonos ismétlődése mégiscsak kiszámíthatóvá teszi mind a *Seiobo járt odalent* belső dinamikáját, mind a kultúrkritikáját.

3.

Ugyanakkor Krasznahorkai könyvének, bármilyen pesszimista képet is fest a kulturális környezetről, nem ez az utolsó szava. A *Hajnalban kel* hőse, a japán mester, aki maszkokat farag a nószínház előadásaihoz, valódi műremeket készít: „még csak nem is sejti, még csak meg sem fordul benne, hogy a keze alatt ezúttal alig valamivel több mint másfél hónap alatt megszületett egy démon, és ártani fog.” Mindeközben a látogatói előtt leszögezi, hogy „senki nem tud véletlenül jó maszkot csinálni, véletlenül jó maszkot csinálni lehetetlen, a véletlennek ebben az egészben semmiféle szerepe nincs, miközben azt persze nem tudja, minek van benne szerepe, talán, engedi le a hangját, a gyakorlatnak és a tapasztalatnak van szerepe, és csak ezeknek, semmi másnak, mert a maszk csak egy fa, egy festett, faragott fa, amelynek a felszínére mi odalátunk egy arcot...”

Az alkotás teremtés és az alkotás techné. Krasznahorkai egyszerre, azonos súllyal tartja érvényben a két mozzanatot. Amint a Szegő Jánossal készített beszélgetésben elmondja: „a mesterségbeli tudás átadásában-átvételében látom annak lehetőségét, hogy a hagyománynak egyfajta új, azaz ősrégi definícióját megtaláljuk. Nagyon szeretnék visszatérni ahhoz a meghatározáshoz, amely a hagyományban olyan tudást lát, ami nem folklorisztikus együttesek elsajátítandó programja, hanem öntudatlan tudás. Olyan, amelyet az ember anélkül tanul el, hogy magának a folyamatnak része volna az a tudat, hogy tanulok.” („*Nem elég hosszú a nevem*”, Magyar Narancs, 2008/44.)

A művész az anyagot formálja szép látszattá, és ennek a hosszú tradícióra épülő formáló munkának az alázata visszatérő momentuma a kötet elbeszéléseinek. Krasznahorkai lenyűgöző kultúrtörténeti tájékozottsággal és anyagismerettel, aprólékos mű-

gonddal jeleníti meg az alkotás anyagi-technikai folyamatait. Az isei szentély újjáépítését vezető mester a kérdésre, hogy a tudása a lélekbe van-e belerejtve, némi tünődés után annyit válaszol: „*a jó fa, az a lényeg*” (kiemelés az eredetiben); a *Gyilkos születik* részletesen leírja a Rubljov-ikonmásolatnak nemcsak a megfestését, de magának a táblának az elkészítését is, egészen a megfelelő hársfa kiválasztásától; az *Il ritorno in Perugia* című novellában pedig így figyelmezteti az alapozást végző segédet a nagy Perugino: „ez nem festészet, ez gesso, itt nem lehet javítani”.

A kézműves technében megnyilvánuló mesterségbeli figyelem pedig éppenséggel a konkrét tárgyra rögzíti a mester tekintetét. A maszkkészítő mester mentes attól a vágytól, hogy gyönyörű maszkot csináljon, „nem foglalkozik azzal, hogy milyen lesz a maszk, nincs benne ilyen vágy, hogy akarja a csodálatosat”, hiszen ebben az esetben „feltétlenül és elkerülhetetlenül a legcsúnyább maszkot sikerül majd megcsinálnia, ez mindig és feltétlenül így van.” (*Hajnalban kel*) A szakmai siker vágya helyett „a hagyomány teljességgel gyakorlatias cselekvérendjét ismeri”, és nem reflektál az alkotására, nem foglalkozik a „nagy kérdésekkel” – ha tetszik, számára az alkotás nem esztétikai probléma. Így hát ez a mester különösen a nyugatról érkező tanítványok kérdéseire nem tud mit felelni (NB. azokra a kérdésekre, amelyeket maga a Krasznahorkai-kötet mégsem kerülhet meg).

Az alkotás és a teremtés ebben a mentalitásban kapcsolódik össze. „A szépséget beállítani annyit jelent, mint megteremteni egy világot – mondja a szerző az idézett interjúban – Teremteni. Nem a hübrisz iszonyatos intenzitásával és veszélyével, hanem egyszerűen teremteni, valamelyes alázattal, vagy legalábbis nem foglalkozván a teremtés céljával. Pusztán csak csinálni, mint ahogy egy isei szentélytemplom építésénél a mesterek a deszkákat megmunkálják, és nem azzal foglalkoznak, hogy amikor majd elkészül az egész isei szentély, akkor ott a transzcendencia milyen mélységeiben fognak lubickolni. Nem, hanem azzal foglalkoznak, hogy az a hinoki, az a hamisciprusdarab tökéletesen legyen megmunkálva.”

A kötet egyik legszebb elbeszélésében, az *Egy Buddha megőrzésében* rituális keretek között mozdítják el a helyéről a kolostor ősrégi, fából készült Buddháját, majd a kiotói restaurálóműhelyben a legmodernebb technikai eszközök segítségével veszik gondjaikba a szakemberek. A szétszerelt szobor azonban nyilvánvalóan nem vezítheti el a szakralitását, amely Buddha pillantásában rejlik: a restaurálást vezető mester azt a választ adja a kérdésre, hogy Buddha tekintete ez idő alatt a restaurátorok lelkében van. A restaurátorok némi tanácsalansággal fogadják a választ, „amikor itt fekszik kicsi darabokban az *egész*, akkor mégsem lehet azt mondani, hogy ez az *egész* is ott van, az ugyanis, az *egész*, mivelhogy darabokra van szedve, nincsen ott, csak a darabok, de sehol az *egész*, úgyhogy mint mindig, úgy ezúttal is van nyugtalanság a dologban, ahogy befejezik a szerelést...”

A techné és a szakralitás zavarba ejtő viszonya alighanem Krasznahorkai könyvének legmegragadóbb momentuma. Az

emberi munka behatol az emberen túli tényezők birodalmába: a restaurált Buddha-szobrot ünnepélyes szertartás keretében állítják vissza a helyére, és a történet végén a kolostor apátja, akit mindvégig súlyos aggodalmak gyötörték, megkönnyebbülten sóhajt föl, hiszen a rendkívül bonyolult rituálék övezte szertartássorozat, amelyet még soha senki nem végzett el közülük, minden emberi esendőség *ellenére* is működött. A szakrális műalkotás azért nem lehet hamis, mert az alkotó a tradíció vezérelte mesterségbeli tudásával önmaga is csupán eszköze a mű létrehozásának, melynek forrása éppen e tradíció, nem pedig a saját reflexivitása. Ám hogy ez a képlet valóban ilyen tiszta-e, és hogy mennyiben előfeltételezi az adott mű leválasztását a történeti kontextusáról, valamint hogy milyen mértékben, milyen határok között *rekonstruálható* a természeténél fogva reflexív széppróza eszközeivel, arra a *Seiobo járt odalent* nem ad megnyugtató feleletet.

Bazsányi Sándor

Mély fájdalom a mélyben Avagy a restaurálás melankóliája (Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*. Magvető, 2008)

Az ember, minden ember (én, te, ő, mi, ti, ők, bárki, mindenki) veleszületett tulajdonsága, sőt kiirihthatatlan igénye, mondhatni teremtett voltának egyenes következménye, hogy időnként, és ha lehet, minél gyakrabban, de azért ne túl gyakran, szembeülni valamely őt meghaladó – megalázó vagy felemelő, vagy megalázva felemelő, esetleg felemelve megalázó – tapasztalattal. Teszem azt jelentős műalkotásokkal vagy műalkotásértékű jelenségekkel és eseményekkel. Vagy olyan műalkotásokkal, amelyek műalkotásokkal vagy azokhoz hasonló dolgokkal foglalkoznak – mégpedig, ha csak egy mód van rá, a választott tárgyhoz méltó módon; megduplázva tehát azt, ami már eleve tetemes.

Márpedig Krasznahorkai László ezúttal igencsak megduplázza az eleve tetemes téteket. Új könyvének, elbeszélésfüzérének minden egyes darabja egy-egy műalkotás vagy ahhoz fogható tárgy körüljárására vállalkozik: a kamovadász nevű vízmadár mozdulatsorának leírásától európai vagy távol-keleti festmények, épületek, előadások, rituálék és mesterségek szemrevételezésén át egészen a föld alatt üvöltő ősi kínai állatok víziójáig. Az emberi kultúra óriási teljesítményei tehát hangsúlyosan a nem-emberi vonatkozásában, annak keretfeltételei között jelenhetnek csak meg. Ugyanakkor a két keretfejezet által övezett írásokban is rendre felbukkan az emberi kultúrát megkérdőjelező, és persze éppen ezáltal megalapozó, mintegy aláaknázva megalapozó tapasztalat: az emberi tekintet és tudás részlegességének, végességének tapasztalata – ráadásul, paradox módon, mindig valamely