

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 vádja (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 felhatalmazásban*, 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 megfeythetetlen, „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 vízimadár 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

ember által alkotott mű jóvoltából. Így például Bellini *Christo mortójának* szemléltője számára a Velencében látható festmény „meglátogatása fontosabb volt [...], mint az egész gyarló, értelmetlen, sivár és fölösleges élete.” (98) Mint ahogyan a „létezés egy újfajta módjaként [...], mégpedig magasabb, ha nem a legmagasabb módjaként” tekintett „noh színház” minősége még annak legértőbb művelőjét is „annyira meghaladja [...], hogy esélye sincs a megértésére, és akkor már a tiszteletre sem.” (416) Esetenként az elbeszélések végén, miként a halászmadár mozdulatsorának végén is, egyenesen a halál formájában teljesedik ki (teljesedik be) a műalkotás tapasztalata – akár úgy, hogy a Filippino Lippi képén szereplő Vashti királynő abbahagyja „a halálos táncot, s a test végre leomlik, és végleg elterül” (47); akár úgy, hogy az orosz Szentháromság-ikon hatása alá került barcelonai hajléktalan rosszat sejtetően „egy kést” követel, „egy nagyon éles kést” (201); akár úgy, hogy az Akropoliszról csalódottan levánszorgó, újsütetű ismerősei felé örömmel siető turistát „egy szempillantás alatt halálra gázolja a belső sávban egy nagy sebességgel közlekedő teherautó”. (141) Nem túl távoli példát hozva: ha nem is pusztul bele, de jócskán megrendülten beszél a pályakezdő Paul Klee saját észak-itáliai élményeiről, például a ravennai ókeresztény mozaikokról, amelyek könyörtelenül megalázták; ugyanakkor éppen a klasszikus műalkotások láttán érzett alázat volt az előfeltétele annak, hogy modern festőként érvényeset alkosson, és hogy végül a modern festészet klasszikusává váljon. Mint ahogyan Rilke *Archaikus Apolló-torzója* is erre szólít fel minket: alázatra és változásra. Krasznahorkai előtt is ott a lehetőség az alázat (és persze a változás) gyakorlására.

És talán a *Seibo járt odalent* minden egyes darabja erről a lehetőségéről szól, ezt járja körül újra és újra, újabb és újabb változatok formájában. Az egyetlen témára írt variációsor egységes voltát, szöveztjellegét erősítheti a több oldal hosszúságú mondatok monokróm látványa, valamint szerzőnk ama filozofikus igényű döntése, hogy könyvének fejezeteit az úgynevezett Fibonacci-számokkal jelöli, mely számsor mindegyik tagja a megelőző két számjegy összegével egyenlő, mégpedig a klasszikus arany-metszés arányai szerint: 1→2→3→5→8→13→21→34→55 stb. Krasznahorkai tehát a számmisszika nyelvén sugallja, hogy könyve minden egyes elbeszélésének tapasztalata benne foglaltatik minden egyes rákövetkező elbeszélés össztapasztalatában, és hogy végül a kötetegész össz-össztapasztalatában majd minden mindennel összefügg. (Emlékezzünk csak az első Krasznahorkai-regény, a *Sátántangó* hurokszerű narratívájára.) Az öntükröző kötet szerkezetet távoli párhuzamának tekinthetjük a *Zéami elme*gy című elbeszélésben magasztalt Kanze-iskola színházfelfogását, amelynek csokorba gyűjtött ismérvei: „az alkotás kínai játéka, a jelentésnövekedés, a jelentés-egybecsengés, a jelentéscsere, egy szóval a jelentésritmus örömeinek keresése.” (420)

Az örömelvű jelentéskeresés iramától ritmizált elbeszélések visszatérő alaphelyzete tehát: az ábrázolt látvány rejtőzködő lényegét, nem megragadó, csupán megsejtő lenyűgözöttség. Már a legelső szövegben is a vízimadár halászásának eleve érdekfeszítő

időfolyamatából kiemelkedő lehetséges pillanat téralakzata válik a leírást megkoronázó csodálat (mű)tárgyává: „...ez a figyelem benne valóban szakadatlan, teljesen mindegy, hogy jön majd hal, vagy apró hulló, rovar vagy rák, melyre hibátlan, kíméletlen pontos ütéssel le fog csapni az egyedül lehetséges pillanatban...” (14) Ezekben a szövegekben rendre a leíró beszéd(ideje) vezet el minket a(z időtlenül) misztikus tapasztalat határához; s ennek szép példája a restaurált Buddha-szobrot leleplező szertartás Krasznahorkai-féle tudósítása, amelynek során nem csupán a rituálét végző személyek, de a tudósító saját szavaira is érvényes lehet az „áhitatnak a zavara”, amely ugyanakkor „fontos zavar”, mivel elvezethet a szavakkal még mondható és a szavakkal már nem mondható között húzódó határig. A nyelvkritikus Wittgenstein szerint „kétségtelenül létezik a kimondhatatlan”, amely viszont „megmutatkozik”, és amelyet „misztikumnak”, „misztikus érzésnek” nevezhetünk. Beszélni róla viszont képtelenség. Ami nem jelenti azt, hogy ne lehetne körülbeszélni, persze csak azután, hogy eldobtuk a logikailag tiszta tényleírás „létráját”. Márpedig Krasznahorkai folytonosan nekifeszül a „kimondhatatlannak”, és ráadásul nem is annyira körülbeszéli azt, mint inkább odataszítja hosszú-hosszú mondatokból eszkábált „létráját” az éppen adott „megmutatózó” látványhoz, csak hogy újra és újra szembesüljön a feladat lehetetlenségével. Ámde az óhatatlan monotonitást eredményező verbális erőfeszítés-sorozatban, annak végletesen kifinomult technikájában ne gyanítsunk feltétlenül valamiféle nyelvmágusi hübriszt – noha éppen tehetnénk –, inkább csodáljuk a megragadni vágyás nyelvi hübriszén mindig egy paraszthajszálnyival innen maradó leírás szenvedélyét.

Szándéka szerint Krasznahorkai amúgy is, ha csak lehet, elkerülné a műalkotásokat tárgyasító tudományosság mód szerét, vagy ha időnként, valamiféle tárgyi bizonytalanság okán, rá is fanyalodik, nem kis kritikai éllel teszi azt; mint például a Filippino Lippinek (vagy Botticellinek, vagy mindkettejüknek) tulajdonított festmény egyik (nevesített) monográfus értelmezője kapcsán, „aki minden kétséget kizáróan a semmitmondás legnagyobb mestere a nagy kínálatban”. (35) Egyébként a filozófus Heidegger beszél hasonló megvetéssel a műalkotások tudományos kisajátításának, totális magyarázatának túlzó és torz igényéről, amely nagymértékben hozzájárult a nyugati ember, a nyugati kultúra „létfeljlesztésének” globális állapotához. Krasznahorkai szerint a kulturális krízis még teljesebb, hiszen például a távol-keleti rinzai templom Buddha-szobrát is „a mára már tökéletesen üres hagyomány szerint”, a turizmus globális logikáját követő „shinto cirkusz” keretében tisztelik. (48) Az elbeszélés kulcsfigurája az Amida Buddha szobrát restauráló Fujimori mester, akinek szakmai imperatívusza így szól (csupa nagybetűvel szedve): „NEM FELÚJÍTÁS, ÁLLAGMEGŐRZÉS”. (62) Az „állagmegőrzés” ugyanakkor legelső sorban az „alkotás eredeti szellemét” hivatott szolgálni, ahogyan azt a japán mester olasz megfelelője, a Bellini-festmény restaurátora, Arlango úr is vallja – szemben a retusáló, belefestő, belerondító s így aktualizáló „meghamisítás” rossz gyakorlatával. (103) Persze, bizonyos értelemben, tisztelet-

teljesen eltekintve az említett restaurátorok már-már kultuszértékű szerepfelfogásától, mi, átlagos befogadók nem tudunk nem „meghamisítani”, azaz nem tudunk nem a magunk gyarló, esetleges módján jelen lenni (vagy jelen nem lenni) a – klasszikus, modern vagy modern utáni – műalkotások mára már, sajnos, kivédhetetlenül, netán eleve, inautentikus kontextusában. Mert mit tegyünk, ha egyszer csakis turistaként tudunk feljutni, elviselhetetlen kipufogógáz-felhőben felbotorkálni az Akropoliszra, csak hogy végül ott kábultan és vakon izzadjunk és szomjazunk, mint a *Fenn az Akropoliszon* című elbeszélés hőse. És nem érezheti a látogató magát másként az Alhambrában sem, „miközben már masszírozni kell azt az elgémberedett nyakot [!] azon a fejen, hogy aztán újra meg újra fel tudjon nézni a kupola magasságába.” (293) Ezekben a szöveghelyeken mintha valamicskét apadna Krasznahorkai ítélkező rosszkedve, és ezzel párhuzamosan mintha gyarapodna analitikus önismerete – az önirónia, a megbocsátó és elfogadó humor jóvoltából. Az írásmód játéknak jóvoltából, amely – és erre szép példa az Akropolisz-fejezet – képes feldolgozni vagy felváltani az írás voltaképpen témáját, esztétikai értelemben megváltani a tagadhatatlan kudarcot: „...tulajdonképpen sírnia kellene, hogy itt van, és még sincsen itt, sírnia, hogy amiről álmodott, azt elérte, és mégsem érte el.” (137)

A kötet egyik játékos szervezőelve: a motívum- és helyzetismétlődések kiterjedt hálózata, amely egyszerre erősíti és teszi viszonylagossá az egyes szöveghelyek hatásfokát. Így például Bellini velencei halott Krisztusának nagy-nagy elvárásokkal érkező, tanult nézője éppúgy rohanna el a múzeumból, (123) mint az orosz ikonkiállításra véletlenül betévedt, ráadásul képzetlen szemlélő. (174) A Buddha-szobor ugyanúgy túltekint az előtte állókon, (87) mint Rubljov képének másolata (187), vagy mint a Louvre Salle des 7 Cheminées-jében álló milói Vénusz. (321) De például a barcelonai hajléktalanok szállójának WC-je ugyanazt a feltörhetetlen és értékes magányt jelenti a *Gyilkos születik* című elbeszélés hőségének (200), mint a Kanze-színház WC-je Inoue Kazuyuki mester számára. (234) Vagy mondjuk a méregdrága belépőjegy motívuma egyaránt felbukkan az akropoliszi részben (133) és az Alhambra-fejezetben. (282) Az *Odakint valami ég* című szöveg román földszobrása pedig „vékony volt, mint egy vízimadár”, (301) vagy mint az első elbeszélés halászó kamovadásza. Inoue Kazuyuki mester pedig mindig ugyanazokat a történeteket meséli el lenyűgözött hallgatóságának, és „talán épp az gyakorol rájuk olyan nagy hatást, hogy mindig ugyanazokkal, hajszálpontosan ugyanazokkal a szavakkal adja elő őket, sohasem téveszti el sem a szavakat, sem a történet sorrendjét.” (216) És talán ugyanezen „hatásgyakorlás” kidolgozott rituáléját érezzük Krasznahorkai ismétlésekre épülő történetében is, amelyekben – miként a „noh” esetében, vagy miként minden jelentős műalkotás esetében – „egy végtelen bonyolult konstrukció végtelen egyszerű működéséről van szó”. (228) No de akkor mi az, ami viszont változik az ismétlésekvű, a nietzschei „örök visszatérés” toposzára emlékeztető „végtelen egyszerű mű-

ködés” során? Mi történik például akkor, amikor tizenöt soron belül kétszer hangzik el a tézis, miszerint „a milói Vénusz szépsége lázadás”, illetve „a milói Vénusz szépségének a titka a lázító erejében van”? (318) Mi a jelentősége annak, hogy az ismétléses szerkezetű elbeszélésben *közvetlenül* nem az elbeszélő (vagy a szerző) véleményével szembesülünk, hanem a Louvre egyik veterán teremőreinek függő módban előadott belső monológját halljuk? Noha a kettőnek azért feltehetően van valamennyi köze egymáshoz; annyi mindenképp, hogy az elbeszélő (vagy a szerző) feltételezhető alap gondolatát a szobor „kimondhatatlan szépségéről” élvezetesen és elgondolkodtatóan, olykor humorosan és komikusan álcázza az elbeszélés ismétléses gondolatmenete.

Célszerű tehát megkülönböztetni egymástól – úgy általában is, minden irodalmi műben, de Krasznahorkai prózájában különösképpen – a gondolatot és a gondolat kibontását, ábrázolását. A gondolatvezetés változatos szépsége ugyanis sajátos rálatást kínálhat magára a gondolatra, sőt tekinthető még akár az alap gondolat (ön)kritikájának is. Remek példa erre könyvünk *Magánszenvedély* című darabja. Az elbeszélés alap gondolata nagyon erős és nagyon egyszerű: a barokk zene csúcspontjához, elsősorban Bach műveire képest minden más muzsika csak hanyatlás, Mozarttól kezdve mindmáig. És ki ne érzett volna már valami nagyon hasonló gondolatféleséget mondjuk egy-egy Bach-kantáta hallgatása közben? De ki merné világosan és tagolatlanul (*clare et confuse*) gomolygó érzéseit a fenti sarkos gondolat, sőt tézis formájában megfogalmazni? Krasznahorkai elbeszélésének mérnökember hőse mindenesetre éppen ezt teszi: zenei tárgyú magánszenvedélye üzi őt művelődési házról művelődési házra, ahol esetenként, így például esetünkben is, apatikus falusi öregemberek előtt tárja fel, kürtöli világgá legszenvedélyesebb gondolatait – a helyi könyvtárban meghirdetett *Másfél évszázad a mennyorszámban* című előadásában. És ezen a ponton váltja fel magát a gondolatot a gondolatmenet maga. A lázasan monologizáló zenebarát jóvoltából, aki nem melleleg kövér és izzad, játékos fikcióvá változik a sarkos – egyébként Krasznahorkai feltételezhető látásmódjához és habitusához talán közelálló – gondolat. A *Magánszenvedély* – nem példa nélkül a Krasznahorkai-prózában – monológ-elbeszélés, azaz egy monológ elbeszélése; benne tehát a szerző vagy az elbeszélő nem monologizál, hanem megteremt egy hangot, egy figurát, amelynek segítségével ironikusan, játékosan képes eltávolodni saját „magánszenvedélyétől”, már ha van neki ilyenje egyáltalán (lehet, hogy nincs, lehet, hogy van, mindenesetre nincs kizárva). Öröm olvasóként követni, ahogyan a szöveg – az alap gondolatból kibontakozó gondolatmenet – időnként hirtelen átfordul a zaklatott belső monológ világából a komikusan láttató külső nézőpont oldalára. A szónok oldaláról a hallgatóságéra. És innen, tehát az épületes lelkeségi előadásra (*Másfél évszázad a mennyorszámban*) számító, következőképpen jó okkal csalódott idős vidéki emberek hallgatósága felől nézve a fővárosból jött szenvedélyes mérnökember leginkább a nadrágtartója ellenére vastag hurkába gyűrődött hasára lecsúszó nadrágjával van elfoglalva, miközben olyasmi-

ket mond, hogy például „fáj a szívünk a gyönyörűségtől, mert a barokk fájdalmas művészet, mert a barokk mélyén egy mély fájdalom van.” (338)

És talán ugyanezt mondhatná hasonló szenvedéllyel a *Seiobo járt odalent* szövegeit író Krasznahorkai is: a nagy művészet, a nagy műalkotások „mélyén egy mély fájdalom van”. Mondhatná, de nem mondja. Megóvja őt ettől, a mondás szenvedélyétől a prózáírás szenvedélye. És ha időnként hajlana is a monologizálásra, a döntő pontokon mégiscsak képes arra, hogy ezt a hajlamát, vagyis önnön alkatát, önmagát megvizsgálja, felülvizsgálja a prózában, hogy lássa magát a próza tükrében. És hogy ezáltal beszélgetést folytasson önmagával. Az olvasó meg az ő könyvével. Az írás tehát már *eleve* dialógus, amely képes megváltani még a leginkább monologikus alkatokat is. Mindazonáltal senkinek nem kívánom, hogy a valóságban olyan helyzetekbe kerüljön, mint a *Magánszenvedély* című elbeszélés hallgatósága. Vagy hogy olyan valakivel üljön le egy asztalhoz beszélgetni, aki képtelen eltávolodni saját szenvedélyes gondolataitól. Még akkor is, ha ez a valaki író. Olyan író, aki az önmagától való távolságtartás irodalmi gyakorlatát, netán sikerét nem hajlandó kamatoztatni a hétköznapijaiban, mintegy átfordítani az ártatlan hétköznapi megannyi lehetséges dialógushelyzetébe.

Az a jó az irodalomban, a mindenkori irodalmi műben, hogy benne senkinek nincs „igaza”, hogy nem jelenik meg benne az „igazság”. Hogy nincs mellette egy megtestesült szerző, aki „igazságot” szolgáltatna. Még jó, hogy a Krasznahorkai László név alatt megjelent könyvek mellett nincs ott egy Krasznahorkai László nevű határozott és szenvedélyes férfiú, aki még talán egyet is értene a platóni *Phaidrosz* Szókratészével, miszerint az írásnak, ha „igazságtalanul ócsárolják, atyja segítségére volna szüksége, mert maga sem védekezni, sem magán segíteni nem tud.” Mert például ez a kritika éppenséggel nem is „ócsárolja” – pláne nem „igazságtalanul” – a *Seiobo járt odalent* igazán értékes szövegeit.

*Antal Balázs*

## Műtárggyá válni

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

A művészetelméleti esszé, mint narratíva-alapanyag nem könnyű kihívás sem elbeszélőnek, sem olvasónak. A műtárgyak leírásából-leírása köré szerveződő cselekmény, a(z olykor szakrális) műtárgyak előállítását-rekonstruálását-restaurálását vagy egyszerűen csak a pusztá szemlélését (és csak azt) fikcionalizáló kispika kétségtelenül ritka tapasztalat irodalmunkban, legalábbis kötetnyi méretben. Másféle létmódú művészeti aktusokat a prózáírás nyelvi alakzatai, az ezekkel szemben támasztott olvasói elvárások közé illeszteni roppant nagyigényű vállalás. Ráadásul

mindezt a régtől ismert – és irodalomtörténeti értéknek számító – Krasznahorkai-mondat sajátos nyelvi konstrukciójának „szabályai” szervezik szövegegésszé, s így azzal is számolni kell, hogy a vajtfulúl olvasóknak is egy specializáltabb rétege lesz csak képes hozzáférni (mert neki van ideje, energiája, türelme és kitartása ennyire teljes figyelmet követelő szöveggel *dolgozni* a napi munka után, hogy igen prózai legyenek) – amely réteg viszont nem éppen engedékeny a próza egy bizonyos érzékenységi-érzelmességi határon túlra nyúló elhajlásaival szemben. Így éppen azt az aspektusát nehezményezheti egyes írásoknak, mely különben olvasók nagyobb tömegét lenne képes megfogni, annak a bizonyos nagyobb tömegnek a *pátosz* iránti igényét kielégíteni – olyan tömeget azonban, amely viszont a mondatokon sehogy se jutna át.

Miközben Krasznahorkai írásmódja kötetről-kötetre elmélyültebb, megfigyeléseinek tétjei egyre magasabbak, mondatalkotásának perspektívája mind szövegszervezés, mind esztétikum, mind nyelvi konfigurációban aktualizálódó valóságtapasztalat tekintetében már-már világnívá tágul, szóval mindeközben a „történet” egyre kisebb körökbe zárul ezekben az írásokban. És az sem kétséges, hogy tulajdonképpen a cselekmény visszavonása erősíti a mondatok jelentőségének érzetét, hiszen ez a struktúra a *Sátántangó* óta jelen van ebben a prózaművészetben, hol több mondatvégi írással, hogy kevesebbel, de ugyanúgy, vagy legalábbis következetesen formálódva, csakhogy ott a regény világszerű működése és tematikai kihívásai, cselekményének meglepő-megdöbbenő ereje teljesen magára vonta az olvasói figyelmet. Amíg a korai írások kapcsán az olvasók arról beszéltek, hogy *miről ír*, ma már arról, hogy *hogyan ír*. Mondhatnám úgy is, hogy korábban a regény maga működött világszerűen, most azonban az írásmód horizontja világszerű, ha az ilyesmi megállapítások, azon túl, hogy (talán) jól hangzanak, nem lennének tökéletesen semmitmondóak. És talán nem is teljesen tartható, hiszen az *Északról hegy*... olvasásakor is meglegyint a világszerűség halvány gyanúja – de összességében egyetlen olvasás után már nehéz lenne elmondani, miről is szól a különben megintcsak párvját ritkítóan szép szöveg – épp azért, mert a cselekményről itt már a mondatok minduntalan képesek elvonni a teljes figyelmet akár.

Így inkább olyan megállapításokat tennék, hogy a *Seiobo* szövegei páratlanul szépek, az alkotás és a szemlélés extázisát különösen izgalmas módon tárják fel, az esztétikai kvalitást esztétikai kvalitással igyekeznek megragadni, és közben maguk is bejelentik a *műtárggyá* válás iránti igényüket, mely igény néhol észrevétlen, máshol azonban talán a kellenél tolakodóbban van jelen. Számomra kétségtelen, hogy az elmúlt év legjelentősebb magyar irodalmi teljesítményével állok szemben, bár nyilván nem olvastam végig még mindent, ennél már csak léptékét tekintve sem lehet jobb/több – ezért ha akadnak is kételkedő felvetéseim, azok csak egy nagy mű néhány zavaró momentumát zümmögik körül, melyektől még, visszagondolva, mégiscsak a nagyság érzete a domináns a könyvvel kapcsolatban. És hát hogy is ne lenne az – hiszen a gondolatkonstrukciók több száz oldalon

keresztül egyetlen keskeny mezsgyén egyensúlyoznak, ahol a *másik parton* a sznobizmus és a pusztá giccs van – és Krasznahorkai nagy varázslata éppen abban áll, hogy egyértelműen sehol sem billennek át. Az olvasónak megmarad a talány, hogyan lehet valami *fékezhetetlenül* szép, vagy hogy egyáltalán mit is jelent ez, és nem egyszer zavarbaejtő a könyv mind szemléletében, mind művésztapasztalatának artikulálásában, de azért mégiscsak pontosan érezhető, hogy az egyes remekmű-számba menő elbeszélések egy remekmű-gyanús kötetté állnak össze.

Egy mű, írom, holott közhírré tétetett, hogy elbeszélésekről van szó. Mégis vannak olyan egyértelmű jelek, melyek láttán gyanakodnom kell – ezek közül a leglátványosabb természetesen az írások számozása: minden szöveg a két megelőző szöveg számjelzetének összegét viseli (leszámítva az első kettőt persze). Hogy ebben számmisztika mennyi van, van-e matematikai kódja, vagy bármi más, nem jöttem rá, annyira meg nem hoztak lázba ezek a számok, hogy utána is járjak. Olyan magasra feldobott labda itt nincsen, nem érzem, sehogy se jön ki nekem, hogy az összekapcsolódó számjelzetek szövegei a végösszeg-szövegbe mondjuk belenyúlkálnának – pedig szép láncolat rajzolódna ki. (Jó és méltó poén lesz, ha szerkesztőm szerény munkám mellé olyan írásokat illeszt, melyek éppen felfejtik azt, amit én nem tudok). Így nekem egyszerre tűnik soknak, feleslegesnek, észrevétlennak, és olyannak is, amire azt mondom, miért ne?

És hát tényleg miért is ne, amikor olyan írásokról beszélünk, mint például az *Odakint valami ég*, mely számomra a kötet talán legemlékezetesebb darabja. Hogy most véletlen-e, vagy nem, hogy éppen ez a szöveg az, mely másféleképpen látszó mondatokkal működik, nem tudom, nem is ez érdekel. A mondat, mint a szöveg alapja különben Krasznahorkainál megkérdőjeleződik, és a mondat, mint a szöveg maga értelmeződik (noha természetesen érződik, hogy hol lehetne akár pontot is tenni a vessző helyére, logikai helye megvan). Ebben a kötetben a korábbiaknál erősebb összecsengéseket érzek José Saramagó beszédmódjával, mondatartikulációjával, de ebben inkább párhuzamosságokat vélek érvényre jutni, semmint hatást – vagy ha igen, akkor inkább azt, hogy Saramagó fordítóira hatott Krasznahorkai, semmint hogy rá hatott a Nobel-díjas nagymester. Ha a *Barlang* munkafolyamat leírásaira gondolok, nem kerülhetem meg az alkotás aktusának lélektani ábrázolásában érezhető hasonlóságokat. Vagy ott van a korai Krasznahorkai-szövegek terének környékén zajló *Magánszenvedély* – nos, a falusi művházban érthetetlen szöveget nyomató zeneőrültet hallgató szerencsétlen falusiak is Saramagósan szorongva jelennek meg – és itt természetesen ezt a falusi helyszínt nevezem a korai Krasznahorkai-szövegek tere környékének.

Természetesen bizonyos szempontból beláthatatlan távolságra van egymástól az eddigi két Krasznahorkai-rövidpróza-kötet, a *Kegyelmi viszonyok* és a *Seiobo*. Elgondolni egymás mellett, vagy inkább egy pálya két állomásaként a *Herman, a vadőrt* és a *Kamovadászt* azonban nem is olyan vad ötlet, hiába, hogy a két kötet *anyaga* annyira jelentőségteljesen más. A Kelet dön-

tő erejű jelenléte (és persze a reneszánsz Itáliáé is) ugyanolyan atmoszférikus töltöttségű prózaszövegek segítségével lép működésbe, mint korábban (Kelet-)Magyarország. A *Kegyelmi viszonyok*at annak idején a kritika az egy évvel korábban megjelent *Sátántangó* viszonyrendszerében olvasta – azaz onnan értelmezte, és annak olvasásából próbált újabb szempontokat nyerni a regény olvasásához is. Bár a tematikus kapcsolat ezúttal is nyilvánvaló, ha úgy tetszik, még talán nyilvánvalóbb is az *Északról hegy*... irányába, a kritika mostani csapásiránya nem mutat a nagyepikai szerveződés felé. Talán azért sem, mert az *Északról hegy*... minden szépsége ellenére is a *Seiobo*... már felütésre is monumentálisabbnak, jelentőségtejtesebbnek látszik.

Hát persze. Nem lehet bizonytalanul olvasni a már említett *Odakint valami ég* mellett az *Egy Buddha megőrzését*, az *Il ritorno in Perugia*-t vagy és különösképpen *Az isei szentély újjáépítését* sem, melyek a kötet legerősebb, ahogy fentebb írtam, remekmű-számba menő darabjai számomra. Az egy-egy, vagy néhány mű köré szervezett szövegek, mint az említett *Magánszenvedély* vagy a *Hova nézel* esszéisztikus felfokozottsága a mű-szemlélés, -befogadás stb. aktusának leírásában különös fikcionalizálással játszik el, amivel kihívja az olvasó saját művészetbefogadási tapasztalatát is – különösképpen, hogy meggyőződéseim szerint a kötet olvasóinak jelentős része éppen olyan elhivatott/elragadtattott szemlélő, mint az ezekben a szövegekben szereplők, még ha másféle létmódú anyaggal is dolgozik. Vagyis kockázatosabb vállalkozás, mely ugyanúgy rajta hagyja lenyomatát a kötetegészen, mint a (Távol-)Kelet. Ugyan nem ott játszódik az összes szöveg (lásd a bekezdés elején soroltaknak is csak a fele), mégis ez a domináns helyszín, és ugyanígy, a másik hivatkozás az egyik legdominánsabb cselekményszál, mégha a legtöbb szöveg valamilyen konkrétabb *mozgáshoz* is köti a szemlélést (*Fenn az Akropoliszon, Gyilkos szüületik*). És arról sem szabad megfeledkezni, hogy a *Kamovadász* meg nem *mű*-alkotás és végképp nem tárgy köré épül – hacsaknem rosszul fogtam fel, és egy képről vagy szoborról van szó, de nem hiszem –, és kötetnyitó szerepének meg nyilván megint nagy jelentősége lehet. Valami olyasmi talán, hogy a műalkotások olyanok, akár a világ legszebb és legtermészetesebb természeti jelenségei. De óvakodnék bármilyen tanulság értelmű szentencia kinyilatkoztatásától.

Az a baj, hogy most már nem találok szavakat ennek a tizből kilencegészöt-, vagy talán kilencegészkilenc-pontos kötetnek a kellő méltatásához. Nagyon gazdag művészettörténeti anyaggal egy nagyon nagy figyelmű, elképesztő elbeszélőtehetségű művész alkotott egy roppant figyelemre méltó könyvet. Káprázatos olvasmányt, káprázatos olvasmányokat. Ne mondjátok, hogy ezt tőlem kell megtudnotok...