

transzcendensről, ő az anyag, az immanens lét, akit állatias ösztönök működtetnek.

A BAROKK FEMINA, ne feledjük, magasztos, szellemi, a humánus hordozójaként tűnik fel. Kariatidaként van leírva, ami a művészetekhez emeli az alakját, ugyanakkor „aszpik” is (lásd: legelső idézet a szöveg elején), ami ételek kocsonyásításához, díszítéséhez való. Emellett bizonyos értelemben idevonható a szobrászat képzetköre — a gasztrodesign berkein belül ez nem tűnik nagy ugrásnak. Ugyanakkor a két jelenséget összeköti a termékenység sokat tárgyalt problémája, és hangsúlyoznám, nem pusztán biológiai értelemben. Bár úgy tűnik, JUDITOK ebben a tekintetben meddő, tehát a szellemi virágzás nem köthető hozzá, ezt nem hozza magával, míg a BAROKK FEMINA fogalmának ez mindenképpen része. Felfogható úgy, hogy a kötetet ez a két absztrakt, egymástól különböző női alak (vagy alakok sokasága) határozza meg, kettejük egymáshoz való viszonyának dinamikája (már egyértelmű, hogy nem két konkrét személynél van szó, pusztán a szerző által is megtett egyszerűsítést viszem tovább) meghatározza a szövegeket.

„[...] mert a JUDITOK fantáziája HAZUGSÁG, / míg Zolié, mint művésze és filozófusé, / a legmagasabb IGAZSÁG.” Zoli neve nem nagybetűvel írandó, mondhatnám, hogy akkor tehát individuum, de ez nem volna igaz, mert olybá tűnik, hogy Zoli csupán egy individuum része, amiként Zoli-Zoli, vagy Zoli-Zoli-Zoli is, és feltételezhetően a költői én maga sem független ettől az osztott személyiségtől, többször kiderül a szövegekből, hogy valójában Zolin keresztül magáról beszél. (Ebbe játszik bele, hogy a szerző teljes neve: Nemes Zoltán Márió.) Azzal a szerzői döntéssel, hogy kvázi sokszorosít valakit, valójában éppúgy tipizálja, mint a nagybetűs kiemelés által, de mégis engedi a szubjektum megformálódását, arcot kaphat a név, és a megoldás nagyobb játékeretet enged. Ezt a nyelvi játékot Nemes Z. jól használta fel, termékenyebbé téve ezzel a szövegeket. „Miután meghaltam, Zoli kivonszolta a testemet / a konyhából, és levette rólam a pólót meg a nedves / alsónadrágot, majd beleszuszakolt a fürdőkádba. / Még szerencse, hogy mindketten jó erőben voltunk.” (Kiemelés tőlem.) Skizofrényszerű meghasonulásként is tekinthető ez, hiszen a szövegek egyértelművé teszik, hogy a négyzetre emelt Zolik nemcsak összefüggenek egymással, de egymást helyettesíteni is képesek, valójában az egyetlen dolog, amiben különböznek, az a lehetőségek változatos megélésében mutatkozik meg. „Zoli nem úgy emlékszik életének egyes / időbeli pillanataira mint elkülönült pontokra, / mint a helyzetek egymástól teljesen szét- / vált képeire, mint az egymástól adott mértékben különböző egyedi momentumokra, ahogyan az / 1-es és a 2-es szám különbözik egymástól. Az ön- / megfigyelés azt eredményezi, hogy az alvás, / a tudat korlátai és az emlékezet hiányosságai / ellenére az egyes tapasztalatok meglehetősen / titokzatos módon egységben jelennek meg [...]” Az érzékelés fókuszba állításával, a tudat élményeinek vizsgálatával a kötet teret enged a fenomenológiai olvasatoknak is, ami meglátásom szerint gazdagabbá teszi. Ezeket a részeket jobban sikerültnek

érzékelem, mint a politikai parabolaként olvasható szövegeket — a politizáló igény gyengíti a *Barokk feminát*.

A fenomenológiához kapcsolódva nem lehet nem megjegyezni, hogy ez a kötet erősen provokatív. Olvasóként egyáltalán nem könnyű ezeket a szövegeket „viselni”, intenzív érzelmi és fiziológiai hatást váltanak ki, melyek közül jellemző az undor érzete. Nem túl gyakori, hogy befogadóként egy szöveget ennyire érezek a saját bőrömmön, az irodalomnak viszonylag kis szelete vált ki ilyen zsigeri reakciókat, és ez hasonlóan kétélű fegyver, mint az obszcenitás: könnyen ronthat a szövegen, ezért tökéletesen indokoltnak kell lennie, be kell ágyazódnia, szerves részét kell alkotnia a képzett nyelvnek. A *Barokk femina* következetes, átgondolt munka, amelynek a világhoz szervesen hozzátartozik mind a vulgaritás, mind az erőszak, és képes ezeket újszerűen bemutatni, vagy újszerűen felhasználni, ami talán a legfontosabb.

A kötet címe nyilvánvalóan azonnal aktiválja a megnevezett korstílus jellemző jegyeit az olvasóban, és később az olvasmányélményben ezek az ismérvek visszatükröződnek — ennyiben mégiscsak determinisztikus. Például a nagybetűkkel kiemelt, gyakran, de más-más vonatkozásban, más kontextusban visszatérő fogalmak (amelyek a végén koherens értelemegységet képeznek) a barokk zenét meghatározó szekvenciát (egy hangsorral lejjebb vagy feljebb ismétlődő zenei motívum) idézik meg. A barokk szobrászatot jellemzik a különböző alakok vagy alakcsoportok bonyolult összefonódásai, a kötetben a sokszor hivatkozott kiemelések talán hasonló összeolvadásokként képzelhetőek el. Ugyanígy tudnám kapcsolni a concertót, amely az illúzió valóságként való beállítását jelenti, a barokk irodalmát határozta meg ez a meglepetésszerű elem (meglepetésként fordítják), és Nemes Z. Márió sokszor szürreális víziói, amelyek az addigi realitás húsába vágva jelennek meg, szintén hasonló módon működnek. Ezek a felismerések is rámutatnak arra, hogy a *Barokk femina* mély struktúrára épül, bonyolult, de gazdag szerkezetet teremt, amelyet egy bizonyos fokig működtetni is képes, habár nem kizárt, hogy a fogalmi építkezés felemésztette a kötet energiáit, és mire az olvasó előtt valóban megnyílik a szöveg, már meg is történt vele minden, ami történhetett.

SZABÓ Gábor

Útikalauz megszűnéshez*

(Krasznahorkai László: *Mindig Homérosznak. Magvető, 2019*)

„Univerzális monoverzum”

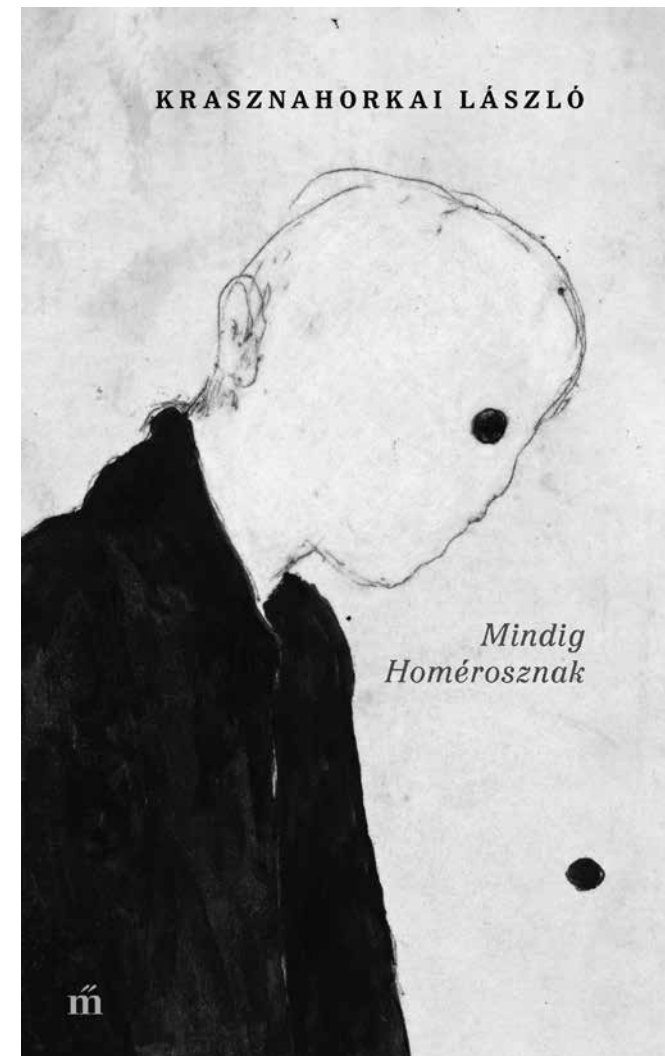
(Lukin Gábor–Vig Mihály: *Keretnek. Trabant zenekar*)

Krasznahorkai nemrégiben megjelent, karcsú kötete egy konzekvensen építkező életmű alighanem az eddigiekből szükségszerűen következő darabja, amely súlypontozza, kiemeli, önálló témaként sűríti témájává a korábbi regények bizonyos, már eddig is jelenlévő motívumait, hogy aztán a meseszöveg egy későbbi pillanatában egy meglepő rendezőelvet bevezetve visszamenőlegesen is új értelmezési keretek közé helyezze magát.

Ez az észrevétel még nem a mű esztétikai-poétikai nóvumait, hanem a szerzői világ konzekvens rétegződését, lassú, súlyosan következetes tektonikus mozgását igazolja elsősorban. A *Mindig Homérosznak* utolsó oldala a kézirat 2016-os lezárását rögzíti, ami egy évvel előzi meg a *Báró Wenckheim hazatér* kiadásának évét, és két évvel az *Aprómunka egy palotáért* megjelenését. Hogy e három mű íródásának ideje pontosan milyen, a szövegszerű és gondolati kapcsolódásokat igazolható időbeli fedéseket, együttállásokat mutat, annak kiderítése egy majdani Krasznahorkai-monográfia feladata lesz, a magam részéről most csupán annyit szeretnék rögzíteni, hogy a *Mindig Homérosznak* című, frissen megjelent, ám ezek szerint már régebben elkészült szöveg jól olvasható a két másik mű vonatkozási rendszerében, s azokon keresztül persze a Krasznahorkai-életmű alapvető motívumhálójában is. Úgy tűnhet, a most megjelent írás mintha olyan figyelemfelhívó *lábjegyzet* volna, amely kiemeli és összefüggő rendszerbe szerkeszti az eddig szétszórt, esetleg csak perifériálisan, vagy más kontextusokban jelentősnek tűnő mozaikok egy részét, mindezt aztán egy új renddé szerkesztve forgatva vissza az életműbe. Hogy az életmű további alakulását illetően ez a koncentráció, ez a súlyozás valamiféle továbblépéshez szükséges erőgyűjtés, vagy visszamenőleges összegzés, az természetesen majd csak a későbbiekben fog kiderülni.

Nyelvi megformáltságát illetően a szöveg az *Aprómunka...*-hoz hasonló monológ, szuggesztív, óriás levegőjű hosszúmondatok füzére, amely ráadásul szintén viselhetné a 2018-as alkotás alcímét: „*Bejárás mások örületébe*”.

A *Mindig Homérosznak* egy olyan menekülés története, amelynek oka és célja elvileg ismeretlen, sőt, amelynek beszé-



lője maga sem azonosítható — legalábbis a szöveg igyekszik minden, a személyére, identitására vonatkozó karakterjegyet homályban hagyni. (Míg bizonyos tágabb, kulturális értelemben használható jellemzést igenis nyújt róla, de erről később.) A monológ során megképződő tudat a 2018-as mű könyvtárosához hasonlóan szintén az örület, a paranoia kétségtelen jegyeit viseli magán, hiszen minden rezdülése, a világgal való viszonyának minden aspektusa csupán saját rettegésének, menekülési stratégiáinak leképezésére, illetőleg e leképezésre adott reflexióinak értékelésére irányul. Ez a magába záródó tudat-monoverzum a már említett könyvtároson túl természetesen egyéb Krasznahorkai-figurákkal is rokonságba hozza az új mű beszélőjét. Így a *BWH* bárójával és a Tanár úrral, a *Herman, a vadőr* főszereplőjével, vagy akár Valuskával és Estikével. Az örület, mint sajátos létviszonyulás — az orosz irodalom szent

* A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs háttérrel a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta.

bolondjait is idézve — mindig része volt Krasznahorkai prózai világának, ám ebben az esetben a történet kiemelt tárgyává lesz. Az örület itt már nem egyszerűen a létezés egy lényegi mozzanata csupán, a *Mindig Homérosznak* parabolájában ugyanis a Lét maga válik azonossá az örülettel.

Az útonlevés kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása szintén talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, ami a *Sátántangótól* a *BWH*-ig ívelően határozza meg az életmű poétikai és filozófiai karakterét. De míg az említett regényekben mindig valamilyen kitűzött, ám illúzióknak bizonyuló cél tartotta örökös mozgásban az új és új, de minden esetben hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat, itt már semmiféle cél nem lebeg a menekülő előtt, aki az életben maradás zálogának éppenséggel a megérkezés, a nyugvópontra jutás örökös *elkerülését* tekinti. Az útonlét így végtelenné válik: célja a céltalanság, az üzőttség fenntartása, létformává dermedése pedig a túlélés lehetőségének hordozója lesz.

A megnevez(het)etlen, sehonnan sehova sem tartó lény mozgása ezúttal nem is annyira Cormac McCarthyt, mint inkább Beckett *Hogy is van ez*ét idézi fel, és — nyelvi-poétikai különbözőségük ellenére is — Boschwitz *Az utazójának* a Német Birodalom végtelen vasúthálózatán a túlélés érdekében cél és remény nélkül vonatkozó főhősének drámáját. Amiképp a menekülő, úgy az üldözők kiléte is homályban marad, ám a veszélyeztettség érzete, valamint a beszélő elpusztításának változatos képsora („felakasztják, kibelezik, kizsigerelik, levágják a fejét, kivágják a szívét”) a monológ olyan refrénszerűen visszavisszatérő motívuma, ami a szöveg nyelvi áramlásának ritmusát is ütemezi. A metafizikai gonosz állandó jelenléte az életmű számos darabjában válik az ábrázolt világrend hangsúlyos elemévé: a Herceg, a várost előzőnő idegenek, vagy a bálna *Az ellenállás melankóliájában*, a fekete kocsiakonvoj, és a város pusztulását megelőző egyéb baljos jelek a *BWH*-ben egyképp a létezésbe szüremelő erőszak, a folyamatos fenyegetettség és a kivédhetetlen pusztulás képzetait rögzítik. Konkrétumok hiányában itt maga a fenyegetettség pusztá ténye — vagy annak képzeete — válik hangsúlyossá, melyet a befogadó előzetes tudásának függvényében a szövegemlékek átszüremkedése színezhethet tovább. A szöveg, a nyelv zenévé és ritmussá hangolásának igénye a kezdetektől a Krasznahorkai-próza törekvése volt, gondoljunk a *Sátántangó* ritmusára, *Az ellenállás melankóliája* Eszter Györgyének diszszonánsra hangolt zongorájára, s majd ezt a kakofón zeneiséget struktúráképző formakódként alkalmazó *BWH*-ra. Anélkül, hogy nyelv és zene Krasznahorkai számára kiemelten fontos kapcsolódási pontjainak poétikai és művészetfilozófiai jellemzésére vállalkoznánk, most csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy ehhez a saját-hagyományhoz csatlakozik a *Mindig Homérosznak* QR-kódok segítségével immár valóban hall(gat)ható formában hozzáférhetővé tett hangzóság.

Talán ebből a kicsit hevenyészett áttekintésből is kitűnik, hogy a *Mindig Homérosznak* poétikai rendje, ahogy már utaltam

is rá az elején, egyfajta tartalomjegyzékként foglalja össze az életmű védjegyeiként számon tartott, legfontosabb Krasznahorkai-toposzokat.

Másrészt azonban ez a hozott anyag egy idő után hirtelen átlényegül, új mintázatba rendeződik, és egy halványan kirajzoló pseudo-történet körvonalait kezdi láthatóvá tenni a mű mélyén. A történet egy pontján, a *Mljet* című fejezetben ugyanis — ez lenne talán az új szövegdimenzió felsejlésének pillanata — a menekülő egy idegenvezető szavait hallgatja, aki két ideges japán turistát próbál rábeszélni Kalüpszó barlangjának megtekintésére egy közeli szigeten. Szavait alátámasztandó, lelkes felolvasásba kezd az *Odüsszeiából*, különös tekintettel Odüsszeusz megmenekülésének, a nimfa fogságából történő szabadulásának körülményeire. Az egyre rémültebb turistákat látva az idegenvezető, megszakítva mindinkább extatikussá váló előadását „behajtotta a könyvet, a jobbójával felemelte, megrázta egy kicsit feljűk, mintha azt akarta volna nekik szavak nélkül mondani, hogy ez itt, kérem, Homérosz, nem én beszélek, hanem maga Homérosz”.

Amennyiben olyan, a könyv egészét illető metapoétikus jelzéseként értjük az idegenvezető szavait, amely a *Mindig Homérosznak* teljes nyelvi terét az ókori szerző fennhatósága alá rendeli, akkor talán közelebb juthatunk a Krasznahorkai-szöveg rejtettebb intencióihoz is. Ezt a lehetőséget egy művön kívüli elgondolás, és több, a művön belül felbukkanó szövegrész is támogatja. A művön kívüli elmélet Giambattista Vico Homérosz-értelmezéséhez kapcsol vissza, aki az *Új tudományban* azt állította, hogy Homérosz nem egyetlen, élő személy volt, hanem kollektív eszme: egy olyan jelölő, amely a görögség egyetlen költői tudatát jelölte: „Homérosz egy eszme volt, vagyis a görög emberek heroikus jelleme, amennyiben saját történeteiket beszélték el énekelve.”

A görög kultúrán belül így csak „homérosziul” lehetett megszólalni, hiszen a nyelv *maga* volt „Homérosz”. Vico számára ebből nem csak az következik, hogy Homérosz „a többi költő atyja”, és „valamennyi görög filozófia forrása”, hanem mint a „görög civilizáció megalapítója”, az egész európai kultúra szimbolikus foglata és megalkotója, szerzője is. Egyébként pont erre a vicoi tételre építi *El immortal* című szövegét Borges is, aki azonban saját szerzőségének, illetve általában a szerző–mű–viszony kérdéskörének de- és rekonstruálására futtatja ki szellemes írását: a Krasznahorkai által jegyzett műnek viszont más a tétje. (Habár az idő folyamatos emlegetése, a menekülő „pillanatba zártságának” és archetipikus időtlenségének gyakori ütköztetése a nyelvi formában egyesülő eme kölcsönösségre is rájátszik.)

Azzal ugyanis, hogy a mű az idegenvezető szavain keresztül „Homérosz” auktoritásához rendeli a maga szerzőségét, nem egyszerűen annak lehetőségét kínálja fel, hogy a szöveget pusztán *Odüsszeia*-parafrázisként, valamiféle posztmodern ellenepozsként lássuk. Természetesen akként is, hiszen a Kalüpszó barlangjáig tartó meneküléstörténet így valóban Odüsszeusz útjának visszafelé történő lejátszásaként, kifordításaként, saját ere-

detéig, a barlangnál lelt pusztulásáig *visszavezető* út leírásaként értelmezhető, így módon tehát az *Odüsszeia* dekonstrukciójának történeteként válik olvashatóvá. Az eredeti eposzsal ellentétben, ahol Odüsszeusz hazatérése, otthonra találása a nimfa barlangjának elhagyásával veszi kezdetét, itt épp az „otthon” felszámolásával kezdődő út vezet vissza az eredeti kiindulóponthoz. A szöveg tehát nem csupán térbeli, de a múltba tartó időutazás is, ami némileg a történet idővektorait is egymásnak feszíti, hiszen a menekülő vélt előrehaladása tulajdonképpen visszafelé irányul, egymásba hajlítva a kezdetet és a véget. Az idő problémája, az emberi léptékű időszámítás megszűnése, amely formaképző elemként számos Krasznahorkai-mű részét képezi, ezúttal is a létezésről történő lekapcsolódás jele.

Ennél azonban talán lényegesebb, hogy az emlegetett vicoi koncepción keresztül Krasznahorkai regénye nem csak az eposz, hanem egyszersmind az európai kultúra visszavonásának története is lesz. A veszélyeztetett, állandó menekülésben lévő, paranoid módon magába süppedő „lény” így egyszerre válik az európai kultúra és annak első, emblemikus embertípusának, Odüsszeusznak a parafrázisává. Mindkét lehetőséget igazolhatja az a hosszú, csaknem egy oldalnyi felsorolás, amely e „lény” neveltetésének, tudástárának leírásából áll, s amely tulajdonképpen kultúránk és gondolkodásunk mintázatát, formakészletét jeleníti meg. És ezek összefüggésében nyerhet magyarázatot az egyébként identifikálatlan menekülő egyik — amint az elején említettem, bizonyos értelemben jelentőségteljes — sajátossága is, hogy tudniillik gyakran fohászodik Zeuszhoz, és más antik istenekhez. A regény végén a beszélő rágcsálóként azonosított teteme is csak részben magyarázható a mű egyéb Kafka-allúziójához kapcsolható átváltozás-folyamattal, mélyebb oka a „homéroszi” univerzum imént emlegetett visszavonásában lelhető fel: a humanista kultúra enyészete és e kultúra szimbolikus emberképének dehumanizálódása szükségszerű kapcsolatot feltételez. Erre utalt már egyébként az *Utazás és holdvilág* befejezése is, amikor az emberi létezés szintén a „patkányok a romok közt” hasonlatával írta le.

Az új Krasznahorkai-próza kilátástalanságba torkolló zárkora jól illeszkedik az utóbbi regények hasonló befejezéseihez: az *Aprómunka...* tébolyba hulló könyvtárosa, a *BWH* világégése és a *Mindig Homérosznak* radikális kultúrpeszsimizmusa tulajdonképpen egymás variációja és kiegészítője, s az életmű egészét jellemző krizeológiai hangoltság újabb lenyomata.

DECZKI Sarolta

„Rokonsági csoportunk”*

(Závada Pál:
Hajó
a ködben.
Magvető,
2019)

A huszadik század nagy, kegyetlen mozgatórugója a „valóság iránti szenvedély” volt, ahogyan Alain Badiou filozófus állítja *A század* című könyvében. A valóság uralásának, átfarmálásának, megalkotásának és működtetésének szenvedélye ez, melynek milliók estek áldozatul. „A 20. század rettenetes szenvedélye, a 19. század profetizmusával szemben, a valóság iránti szenvedély volt. A Valódit akarta működésbe hozni, itt és most.”¹ Ennek a rettenetes, pusztító szenvedélynek a következményeit jól ismerjük — mondhatnánk az utókor bölcsességével, csak hogy ez sajnos nem lenne teljesen igaz. Mert dacára a történettudósok generációi által végzett munkának, az utókor sem mindig bölcs, jelen korunk pedig különösen nem az, sőt, mintha a Badiou által leírt rettenetes szenvedély újraéledésének lennének tanúi, mely nemcsak a jelent és a jövőt, hanem a múltat is át akarja formálni. Ha csak szűkebb pátriánkban maradunk, akkor is a szimbolikus politika és térfoglalás megannyi jelét tapasztalhatjuk, valamint az egyre nagyobb igyekezetet az olyan történeti létezők, mint a nemzet és az állam szakralizálására, kiemelésükre a kritikai diskurzusból. Ezzel párhuzamosan pedig olyan rítusok, hiedelmek, mítoszok kapnak egyre nagyobb teret a nyilvánosságban, melyek hitelessége finoman szólva is kétséges.

Ahogyan Nietzsche írja *A történelem hasznáról és káráról* című értekezésében, a múlttal való túlteltelezés megfojtja a jelent, az életet, és a monumentális történelemszemlélet, mely csak a régi korok nagyságaira figyel, félreszorítja mindazon események emlékezetét, melyek kevésbé fényesek, dicsőségesek. Az antikváriusi történelemszemlélet belemerül a múltba, mindent megőrzésre méltónak talál, míg a kritikai képes a múltbeli események és személyek megítélésére: „Bírnia kell azzal az erővel, melyet olykor alkalmazni is tartozik, hogy valamilyen múltat szétzúzzon és felváltson, hogy élni lehessen: ezt úgy éri el, hogy ítélőszék elé állítja, vallatóra fogja és végül elítéli.”² Napjaink történelemszemléletében mintha ez dominálna, ennek a jelenlétét

* Jelen írás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Alain BADIOU: *A század*, ford.: MIHANCsik Zsófia, Litera, 2010. febr. 20.; elérhető: <https://litera.hu/irodalom/első-kozles/alain-badiou-a-szazad.html>.

² Friedrich NIETZSCHE: *A történelem hasznáról és káráról*, ford.: TATÁR György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 46.