

Séra Bálint

## PUSZTÁK KÉPE

### *Utazás és szubjektum*

Az utazás vizsgálatának évszázados hagyományai vannak, számtalan tudományos ágazat teszi hozzá a maga mozaikkockáit, ám úgy tűnik, mintha ezek a részletek nem akarnának összefüggő elméletté összeállni. Így például, noha elég kézenfekvő volna tisztán látni e téren is, az utazás definíciója mindig gyanús magától értetődőséggel adódik a vizsgálódóknak, olyan axiómaként, amelyet nem feltétlenül kell vagy lehet, vagy csak nem érdemes igazolni a vizsgált tárgyon. Nemcsak a szempontok különbözősége, hanem az anyag mennyisége is okolható azért, hogy mindenki a kiegészítés szerény beszédhelyzetéből szólal meg, amely jellegéből adódóan nem akarja érinteni a lényeges kérdéseket - noha azért megteszi, csak mintegy mellékesen. Ez még akkor is így van, ha egy kutató Foucault nyomdokaiban járva igyekezne hozzászólni az utazás diszkurzusához (ami az utóbbi években igencsak gyakori). Pedig a mester, minden igyekezete ellenére, kénytelen volt megőrizni a strukturalizmus episztemológiájából legalább annyit, amennyi lehetővé teszi valamilyen „totalitás” elérését a mintázatai (azaz a konstitutív ismétlődései) segítségével.

Gelléri Gábor, bár az utazás diszkurzív sajátosságainak felmutatását tűzi ki célként, csak a teljesség birtoklása révén tartja ezt megvalósíthatónak. Sőt, nemcsak az útleírások, de végeredményben az út-le-nem-írások irányába is feltétlenül szükségesnek érzi a korpusz kitégítést: az utazás diszkurzivitásának "feldolgozása nem merülhet ki a cselekvők összeségének számbavételével. Ugyanígy részét képezik mindennek a nem utazók vagy a máshol utazók véleményei, - illetve - természetesen maguknak a cselekvőknek saját gyakorlatuktól alkotott képe: tehát, más szóval az utazás külső és belső diskurzusa."<sup>1</sup> Ez az igény eleve kielégíthetetlennek látszik, hiszen végül így azt is vizsgálat tárgyává kellene tenni, amit a vizsgáló (a nem utazó az utazásról) éppen megírni szeretne: magát a vizsgálatot. Egy ortodoxabb Foucault-olvasat

---

<sup>1</sup> Gelléri Gábor: Az utazás diskurzusa a 18. századi angliai utazás példája kapcsán. In: Magyar Lettre Internationale 2003. nyár. 6.

nem biztos, hogy ilyen ördögi körbe kellene rántsa a kutatót: például a szexualitást firtató beszédképesszerről beszélni nem azonos a szexualitásról való beszéddel, azaz az előbbi, a szexualitás diszkurzivitásának vizsgálata bizonyos módon függetlenítheti magát tárgytól, a szexualitás diszkurzíválásának (beszéltesének, osztályozásának, kutatásának) gyakorlatától. A „bizonyos módon” itt a fordítás paradigmájának tere volna, szemben a metanyelvével. A fordítás ugyan magában foglalja a teljes lefedés lehetetlenségét, de épp ez a korlát vagy interpretatív deficit zárja ki a tárgy és a tárgynyelv azonosságát. Mindezt azért foglaltam itt össze, mert még az sem tűnhet axiomatikusnak, hogy az utazás diszkurzusa az utazásé volna, azaz hogy az egyébként ezen a területen meglehetősen gyenge diszciplináris vagy éppen tematikus határok jelölnék ki magának a diszkurzusnak a határait is. Ha a tárgy körvonalai ilyen bizonytalanok, nem biztos, hogy a határok kitágítása volna a legfontosabb feladat. Ha az utazást egy másik diszkurzus egyik témájának tekint(h)e(t)nénk, az elméletileg azzal a nyereséggel is járhatna, hogy rámutathatnánk a Foucault által is említett diszkurzív rostély korlátozó funkciójára, a diszciplínára.<sup>2</sup> És ebből a szemszögből nézve az utazás interdiszciplinaritása akár egy diszkurzív korlátozás hiányának felbecsülhetetlen előnyét is jelenthetné (eltekintve attól a tényről, hogy ennek a köztességnek egy másik rostély, a tárgy, az utazás a megalapozója). Ha pedig egy nagyobb diszkurzus részének tekintjük, könnyen lehet, hogy csak egy már kidolgozott és más témákon ellenőrzött elmélet alkalmazása is elegendő lenne a talányok megfejtéséhez. Nagyjából így járnak el azok, akik a szubjektum ideológiái felől közelítve magyarázzák az utazást.

Márpedig egyvalami akár néhány, a témát tagláló szakirodalomra vetett felszínes pillantás után is nyilvánvalóvá válik: az, hogy a fenti idézetben inkább csak impliciten (a diszkurzívitas implikációjaként) megjelenő szubjektum fogalmának valamilyen variánsa mindig megtalálható a definíciókban. A legelterjedtebb az „élmény” fogalmának szerepeltetése, amely a tapasztalatnak és az emócióknak valamilyen elegye, amelyet talán a kanti fenséges ökonomikus működéséhez lehetne hasonlítani, ahol az élmény befog(ad)hatatlansága miatti veszteség morális haszonnal van ellensúlyozva. James Clifford több tanulmányában is megtaláljuk: „Az »utazás« az én használatomban sok mindent foglal magában. Annak a többé-kevésbé önkéntes gyakorlatnak egész skáláját, hogy elmegyünk »hazulról«, hogy eljussunk egy »másik« helyre. A helyváltoztatást valami - anyagi, spirituális, vagy tudományos - nyereség céljából hajtjuk végre. Célunk az ismeretszerzés

---

<sup>2</sup>vö. Michel Foucault: A diskurzus rendje. Holmi, 1991. július. 875. Török Gábor ford.

és/vagy az, hogy valami izgalmas, tanulságos, örömteli, különleges, épületes »élményben« legyen részünk.”<sup>3</sup> Az utazás eszerint stratégia, célzatos gyakorlat, amelyet valamilyen haszon érdekében teszünk, ám nem kerül szóba, hogy milyen tőke kockáztatásával realizálhatnánk ezt a nyereséget. Magától adódik a kérdés, hogy vajon nem éppen fordítva van-e, úgy, hogy a haszon vágya teremti meg a tőkét? Clifford egy másik híres tanulmányában is felbukkan az ökonómia, ahol az utazás „materiális, térbeli gyakorlatok egész skáláját jelöli, amely tudást, történeteket, hagyományokat, zenét, könyveket, naplókat és más kulturális megnyilvánulásokat termel”<sup>4</sup>. A szubjektum témája ebben az esetben tehát nem az élmény fogalmával kerül be a definícióba, hanem az elősorolt szellemi termékek egyikével, a naplóval, ami amellet, hogy a rendszeres regisztráció eszköze, egységesítő kerete a szubjektumnak. A szubjektum és az elbeszélése közti problematikus kapcsolat, ami a naplóban kerül színre, analóg az utazó és az utazás közti apóriával. Azaz könnyen lehet, hogy nem az utazás hozza létre az útleírásokat, amiként a szubjektum önmaga elbeszélését, hanem éppen fordítva: az útleírás generálja az utazást, és a leírások narratív és retorikai eszközei utaznak/utaztatnak, nem pedig az utazók (és talán nem véletlen, hogy a híres utazók a polytorpus nevet kapták az utókortól).

Más utazási formák sem menekülhetnek a szubjektum hatalma elől. A turizmust rendszerint a korábbi magányos utazások tömeges méretű változataként kezelik, s vérmérséklet (főleg ideológia) szerint ítélik el vagy mentik fel: a konzervatívabb kapitalizmuskritika az eltömegesedésben értékvesztést lát, a gyakorlat hatásait pedig pusztításként éli meg. Ezzel szemben a baloldali értékrend számára a polgári utazás a korábbi időszakok arisztokratikus utazásainak demokratizálása, és hatásai nem feltétlenül rombolók, sőt sokan értékmegőrzőnek tekintik, mert a mindent elárasztó turista-özön lokális kultúrák ellentéző regenerálódását váltja ki. Így Konrad Köstlin is: „A kultúrkritikusok azért keseregnek, mert az utazás szétrombolta a vidéki kultúrát. Ezzel szemben én azt a tézist képviselem, hogy épp a turizmus teremtette meg a vidéket mint kulturális jelenséget; mint a másság, az idegenség régióját”<sup>5</sup>. A turizmusban így a menekülés képzeje válik uralkodóvá:

---

<sup>3</sup>James Clifford: Térbeli gyakorlatok. In Magyar Lettre Internationale 2003. nyár. 14. Káradi Éva ford.

<sup>4</sup>James Clifford: Traveling Cultures. In: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge-Massachusetts-London. 1992, Harvard U. P. 35. (Az én kiemelésem és fordításom).

<sup>5</sup>Konrad Köstlin: Utazás, régiók, modernség. Café Babel 1996/4. 121.

Magnus Enzensberger szerint a utazgatni kezdő polgárok mintegy a korábbi forradalmak során megtapasztalt szabadságot ismétlik, ismételnék meg: „Minél inkább bezáródott a polgári társadalom, annál kétségbeesettebben kísérelt meg a polgár belőle turistaként kitörni”. Az artikulálatlan lázadás, a menekülés már visszavezetnek a szubjektum tropológiájához és az élmény fogalmához: az utazás immár *expressis verbis* az elnyomott szubjektum felszabadításaként jelenik meg, miként az élmény is, mely ebből a szögből tekintve olyan tapasztalat, amely ellensúlyozná, felfüggesztené, sőt el is törölhetné a nyugati szubjektumot szabályozó hétköznapi diskurzusokat. Érdemes volna komolyan venni azt a tényt, hogy az utazás definíciói végeredményben nem is annyira általában a szubjektummal, mint inkább a szubjektum változásának (egészen pontosan: a szubjektum mint változandóság) képzetével vannak szorosabb összefüggésben: például a legutóbbi két elmélet is a szubjektum fordulatában ragadja meg a gyakorlat célját és értelmét. A régi, arisztokratikus, a Grand Tour érzékeny hagyományaihoz visszanyúló utazás középpontjába a nevelődés eszménye, míg a tömeges, polgári eredetű turizmus értelmezésének fókuszába a felszabadulás, a hétköznapiakból való kiszabadulás révén kerül a szubjektum.

Ezért tulajdonképpen természetesnek tűnik, hogy az utazás irodalomelméletei is, követve a szövegeket, a dinamika fogalma körül forognak – igaz, épp az ilyen nyilvánvalóság szokta az ideológiai gyanakvást feléleszteni. Éppúgy a dinamika fogalmát irányító opposzió, az azonosság és különbözőség opposziója áll a régi magyar útleírások vizsgálóinak toposz- és műfajközpontú kutatásai mögött, mint (a skála másik végén) a Said által előszámlált orientalista sztereotípiák mögött. Persze ez az opposzió minden irodalomtörténeti munkában jelen van, hiszen aligha nélkülözhető akár a hagyomány, az alakzat vagy az intertextualitás fogalma – ám ezeknek forgalomban vannak olyan variánsai is, amelyek képesek viszonylag megnyugtatóan felülmúlni a megalapozó apóriát (rendszerint a teljes azonosság rovására). Az utazási irodalom interpretációi azonban főleg az azonosság fogalmának irányítása alatt állnak, miközben a szövegek, legalábbis a 18. század óta, a változatosság jegyében születnek.

A gyakorlat maga pedig a fentiekkel egybehangzóan és ugyanolyan obskúrus magától értetődőséggel az egyszeri oda- és visszautazás valamilyen változatával nyer megnyugtató magyarázatot: Cliffordnál helyváltogatás hazuról egy másik helyre, Erik Cohen szerint „egyszeri oda-vissza utazás” stb. - további példák nélkül is nyilvánvaló, hogy az utazás mindig egy állandó állapotból való ideiglenes, akaratlagos kitérésként nyer megnyugtató értelmet. Ez a magyarázat kielégítő is lehet, ha a társadalmi gyakorlat felől szemléljük,

bár így sem sokáig – a munkába utazók, a munkaként utazók, vagyis az utazók nagy része mind otthonról mennek egy másik helyre, céljuk is van ezzel a cselekvéssel, mégse mérnék össze magukat a turista, az antropológus vagy az irodalmár utazásával. Nem segít ezen a Cohen által hozzáfűzött egyszeri se; mert egyszerűen téves: triviális, hogy a turista, akárcsak az antropológus és a többiek. nem egyszer utazik, legfeljebb egy helyre utazik egyszer. Még a turista-utakra is jellemző, hogy ha van is egy bizonyos konkrét céljuk, a program úgy van megszervezve, hogy ne legyenek ott huzamosan, hanem csak éjszakai szállásnak használják. Mindez az utazás textualizációja felől nézve (ami a szövegen alapuló és szövegezés felé tartó állapotot jelenti) elég szembeütnő, hogy kedvenc útleírásommal példázzam, a Szomorú trópusok több - időben és térben nagyon távoli - utazás (Brazília belsejébe, Indiába, New Yorkba. Európába) füzére, amit nem annyira az átélő szubjektum köt össze, még csak nem is a helyváltogatás, hanem valami sokkal kézenfekvőbb és lényegibb esemény: a változásban lét. Az utazás tehát, a fenti definíciókkal szemben csak akkor válhat diszkurzív gyakorlattá, amikor a résztvevő szubjektum egyetlen állandó tapasztalata a változás, az állandó hiánya - az egyetlen tapasztalat, amit az utazás leírása megragadhat. Mondhatni, maga a tapasztalat. Ennek az állandó dinamikának sajátosan diszkurzív megnevezése az útirajzokban (és a turisztikai katalógusokban) a „változatosság”, a változékonyság élménye. A dinamika jegyében lesz érdemes olvasni Erdélyi János útleírását is, egy kis kerülő út beiktatásával.

### *A dinamika szubjektuma*

A dinamika és az (egy)én összefüggéseinek feltárása jóval nagyobb terjedelmet és erőfeszítéseket igényelne, néhány motívumot azonban érdemes megvizsgálni, hogy felismerhetővé váljon az a mintázat, amit a két fogalom alkot. Az elméletek szerint a szubjektum esetében számolnunk kell legalább egy nyílt és egy rejtett tartalommal, ami (az utóbbi) gyakran nem több, mint a dinamizmus maga, amelyet episztemológiai, nyelvi, ideológiai és más tényezők a hozzáférhető képével eltakarnak, átformálnak stb. A szubjektum-elméletek narratíváiban Freud (vagy Marx vagy Nietzsche) például leggyakrabban olyan ösatya képében jelenik meg, aki elsőként fosztotta meg az ént attól a kellemes érzéstől, hogy ura önmagának, és nyitotta meg az utat a további fejlemények előtt. Nem váratlan következmény, hogy a szinkronitásban megjelenő két erő diakron elméleteket is implikált: az egyik szerint egy valamikori természetes állapot szabadsága, a szubjektum dinamizmusa, vagy inkább az egyén mint

nyers dinamizmus a nyugati civilizáció előretörésével együtt kényszerült megszelídülni és a háttérbe húzódva átadni helyét egy társadalmi elnyomás során kialakított, társadalmi(asított) szubjektumnak, amely már nem adhatott szabad jelzést az én természetes dinamikájának. Ez a narratíva egy eredeti szabadság elvesztéseként értelmezi a két szféra létrejöttét és kapcsolatát, míg a másik nem számol semmiféle eredeti szabadsággal, hanem a két vektor állandóan módosuló konfigurációjaként ragadja meg a szubjektum történetét.

A 70-es, 80-as évek elméletei a második típuson alapulnak, lényegében Althusser interpellációs elméletének folytatásaként, amely szerint az ideológia olyan pozíciókat kínál fel, amelyeket az én felvehet, s így önmagát önmagaként (azaz szubjektumként) látva biztosíthatja a gazdasági folyamatok rendjét, a munkaerő újratermelődését (azzal, hogy nem veszélyezteti a stabilitásukat a saját instabilitásával). A szubjektum dinamikája nem tűnik el, inkább megkettőződik: egyrészt mint az elfojtott, par-excellence dinamika (az individuum), másrészt az előzővel analóg módon a felkínált pozíciók és azok elfoglalása is dinamikus folyamat. Az ideológia mozgásának allegóriája a nyelv egyes szám első személyű személyes névmása, amely mindig készen áll arra, hogy bármilyen helyzetben összekösse a kimondót a kimondottal, és saját szemiotikai leleményességét az én képességeként tüntesse (f)el.

A szubjektum tehát egy mozgásban lévő entitás (individuum), amely csak a külső erőszak hatására látja magát statikusnak, illetve ha mégiscsak képes átlátni az ideológia szubjektumának fátylán, arra van kényszerítve, hogy a titkot, az én lényegi és változtathatatlan változandóságát elrejtse.

Túl nagy falat volna arra a pillanatra rákérdezni, amely létrehozza a dinamikus individuum diszkurzusát, amelyben a szubjektum önmagára mint korlátolt dinamikára ismer rá, ám az a momentum, ami a magyar pusztát a nemzetkép allegóriájává emeli Erdélyi János magyarországi útirajzában, mintha pont egy ilyen pillanat tanúja volna.

### *Úti képek*

Erdélyi legelső útirajza a közreadó T. Erdélyi Ilona előszava szerint egy olyan 1842-es utazás élményszerű, friss rögzítése, amely nagyban befolyásolta Erdélyi János személyiségének és pályájának alakulását. Az 1843-ban a Regelő Pesti Divatlapban (folytatásokban) megjelent, öt számozott részre osztva közölt szöveg<sup>6</sup> valóban tele van hintve Erdélyi későbbi szellemi

---

<sup>6</sup> Erdélyi János: Úti képek. In Úti levelek, naplók. Vál., szerk., bev.: T. Erdélyi Ilona.

tevékenységének nyomaival, például éppúgy szóba kerül a népköltészet, ahogy a realizmus vagy olyan esztétikai kérdések, mint a fenségesség vagy a tánc elmélete. T. Erdélyi Ilona nem is késlekedik ezeket a témákat összekapcsolni későbbi, híressé vált Erdélyi-értekezések kanonikus értelmezéseivel, így pl. a Kisfaludy Társaság előtt elhangzott híres beszédének (Népköltészetről) népiességről vallott nézeteivel:<sup>7</sup> „az elméleti stúdiumok után élményszerű találkozás a népköltéssel és a népzenevel új ösztönzést adott neki”<sup>8</sup>. A szigorúbb vizsgálat azonban olyan olvasattal kényszerül szembe nézni, amely több ponton is ellentmond a T. Erdélyi Ilona által sugalmazott (egyszerű) folytonosságnak és a későbbi Erdélyi (János) elveknek, különösen a változatosság és a szubjektum problematikája felől olvasva.

A legnagyobb kihívás, amivel az Úti képeknek szembe kell néznie, az éppen az élmények, a változatosság hiánya, a fenségességig üres pusztá tartalmassá tétele. Túl a vállalkozás alapvető ellentmondásosságán, az attributív üresség feltöltésén, jó néhány akadályt lehet még előszámlálni: például azt, hogy az elsők között van, akik vállalkoztak egy pozitív kép létrehozására, minthogy ekkoriban még épphogy csak körvonalaiban létezik a pusztá később oly népszerű hagyománya. E körvonalak pedig nagyjából az egzotikus orientalizmus főként negatív sémáit keretezik, így Said Orientalizmusának narratívája szerint Erdélyi volna annak a második fázisnak a megalapozója, amely a már meglévő sztereotípiák interiorizálásában, valóságossá tételében érdekelt<sup>9</sup> (ami az Althusser-i interpelláció elfogadásának feleltethető meg) - noha úgy tűnik, hogy az úti képek sokkal ironikusabban és áttételesebben viszonyul ehhez a hagyományhoz, amit már a cím is sugalmaz, már ha komolyan vesszük, hogy képekről lesz a szövegben szó. Másrészt az Erdélyi által közismerten kedvelt hegeliánus világkép se segíti a pusztá megnevesítését, minthogy ebben az univerzumban a teremtett természet nemcsak szép, de még fenségesség se lehet; kizárólag a végesség jellemezhető. A természet éppenséggel a művészet ellentéte: „a szellem ellentéte a természetnek, amennyiben ez a tér és idő föltételei és korlátai közé van

---

Budapest. 1985, Gondolat Kiadó. 35-69. A továbbiakban ÚK.

<sup>7</sup>Amely szöveg egyébként 1842-ben, tehát az útirajz megjelenése előtt egy évvel hangzott el, igaz, maga az utazás megelőzi. Ez is egy példája az útirajz és az utazás közti különbség elmosásának.

<sup>8</sup>T. Erdélyi Ilona: Erdélyi János úti írásai. In Erdélyi János: Úti levelek, naplók. 14.

<sup>9</sup>vö.: Sinkó Katalin: Az alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. *Ethnographia* 1989. 1-4. 121-154.

szorítva, míg a szellemet kimentve látjuk azok alól.”<sup>10</sup> És bár a művészet átszellemíthetné a természetet, az Úti képek mégsem költészet.

Az útleírás (mint a legtöbb) a menekülés képével indul: „Tökéletesen hittem, hogy az utazás jót fog tenni kedélyemnek” (ÚK 35.), mert a közvetlen tapasztalat, mint nem sokkal később megtudjuk, „a lélek egészségének legjobb orvosa” (ÚK 52.). Már az idézett első mondatban azt is tudatja Erdélyi az olvasóval, hogy felesége halála sarkallja menekülésre, s ez az érzelmileg meglehetősen erős felütés még nyomatékosabbá válik az ünneplő pesti polgárok képének és az utcákon felzengő katonamuzsika felidézésével ellentéppontozva. Ám a lélek egészségéről olvasottakat cáfolva, ezek a közvetlen tapasztalatok, akárcsak a következő bekezdésben említett szokatlan májusi hideg képtelenek „kedélyét” megváltoztatni, ezért – Erdélyi logikáján belül - a legkevésbé sem tekinthetők élménynek, nem tartoznak a "közvetlen nézés, a tapasztalás" (ÚK 52.) kategóriájába. Azzal, hogy az élménytelenség elől menekülő elbeszélő nem tudja mással, csak élményekkel ellentéppontozni hangulatának változatlanóságát, az Úti képek első két bekezdése késlekedés nélkül bevezeti a szubjektum állandóságának és változékonyságának problematikáját, ám az a tény, hogy az elrendezés élményteleníti ezeket az élményeket, mindkét fogalom jelentését aláássa. Az ellentmondást sokkal erőteljesebbé teszi a topográfiai cél, az érzékek számára meglehetősen érdektelen pusztaság, a Pusztaság. A pusztaság üresség, amelynek élményszerű tapasztalattá kellene válnia, olyan külső benyomással, amely ellensúlyozhatja a hangulat belső meghatározottságát és ennek változatlanóságát. A változatosság teremtette élményszerűség belső követelménye újabb nehézséget gördít a narrátor által vállalt, hangsúlyosan megoldhatatlan feladat megoldása elé.

A harmadik bekezdésben Erdélyi már *expressis verbis* is előhozakodik a változatosság problematikájával: „Én magam úgy vagyok az estével utazás közben, hogy rendesen komollyá leszek, azért-e, mert a komolyság természetem. talán mert a naplementével minden tárgy egy képpé folyván össze, elvész a változatosság, s vele a mulattató is” (ÚK 36.). Noha épp eltűntében jelenik meg, és ezt a negatív mozgást nem szabad alábecsülni, annyit mégis megtudhat az olvasó erről a változatosságról, hogy az nem valamilyen eltérés a megszokottól, nem is ezek gyors egymás utáni sorozata (mint a pesti ünneplés, amely csak mulatság), sőt, egyáltalán nem a környezet valamilyen pozitív tulajdonsága határozza meg azt, hogy változatos-e valami

---

<sup>10</sup>Eszztétikai előtanulmányok. In Filozófiai és esztétikai írások. S. a. r.: T. Erdélyi Ilona, jegyzeteket írta: T. E. I. és Horkay László. 631.



vagy sem. hanem a szubjektumhoz való viszonya. Ez a változatosság annyiban több, hogy látszólag képes hatni a szubjektumra. A komolyságot indokló érvek nemcsak ellentmondóak (vagy belső természete a komolyság, vagy a rögzített pillanat nélküli az élményeket), de az elűzendő komolyság feltűnése az utazó belső. ezért megváltoztathatatlan tulajdonságaként (ami lezárja az utat a a mulattató élmények előtt), az utazást végeredményben minden korábban kitűzött céljától megfosztja.

A természet azonban, bár nem úgy, ahogy az utazó szeretné, mégiscsak képes hatni rá: esti önelőrlése egyúttal - saját fordulatának analógiájaként - befelé fordítja a szubjektumot is, s ez a önreflexív foglalatosság a szöveg szerint nem lehet más módon, csak hallgatag. Már csak azért is, mert a külső eltörődés - ahogy a természet feloldódik az estében - megismétlődik az utazón belül is: „...talán, mert az ember nagy sympathiában van a természettel, mely magába szállni látszik, s minden magába szállásnak jelleme a hallgatagság. Elég az hozzá, mindnyájan oly csendesesen viseltük magunkat, mint jó iskolás gyermek. ki utoljára elalszik a könyv mellett.” (ÚK 36.) A természet mozgását megismétlő, önmaga felé forduló tudat épp a tudat szimmetrikus másának, az álomnak a területén találja magát, akárcsak az olvasni próbáló iskolás, akinek hallgatagsága nem a feszült figyelem, hanem az alvás, a tudatosság önfelszámolásának következménye. Az ellentétek szimmetriájából következik, hogy ha az én saját maga felé, „befelé” tartó fordulása az én elvesztésével jár, akkor a „kifele” fordulás segíthet visszanyerni azt. Csakhogy ezzel nincs vége a folyamatnak, mert ugyanez a logika további következményeket is hordoz: a kifele irányuló figyelem ugyanúgy túlcsoordulhat, ahogy szimmetrikus párja, a magába forduló önvizsgálat végül túlcsoordulva, felszámolja magát az álomban. Akármerre fordul is az utazó, minden eltűnik, legfőképp az utazás végcélja, a változatosság.

Ez magyarázza a pusztát (feltűnését és azt is, ahogyan megjelenik. Amikor legelőször kerül szóba a Hortobágy s vele a pusztát (már a következő fejezetben), azonnal el is hallgattatik, noha az elzavarása nem érheti el a célját: „Azonban engem a Gvadányi és Gaal Peleskei nótáriusának története mulattatott leginkább” (ÚK 36. kiemelés az eredetiben). Noha az előbbi idézetünk szerint a természetre hárított mulattatás csak este kerül veszélybe, s az a tárgyalt bekezdésben, amely a következő nap eseményeit írja le, már és még messze van, most ismét másra hárul az utazó szórakoztatásának feladata: az irodalomra, Erdélyi szavaival: „a költészet szelíd hatalma”-ra. A költészet szelíd hatalma képes „ezer szállal” odakötni a szubjektumot a természet által meglehetősen (bár szándékosan) elhanyagolt Hortobágyhoz, „s az emlékezet

virága, melyet oda költő ültete, hervadatlan". Az esti jelentben a tudat még kénytelen volt követni a természet mozgását, most azonban látszólag a természet hajlandó a költő szelíd hatalmának engedni, sőt, a természetén túl egy másik hatalom, a történelem is: „Nekem mindegy, akár történt valami, akár nem a szegény nótáriussal” (36.). A szelíd hatalom szinekdochéja, a teremtett történelem hozza létre a nép és a nemzet emlékezetét, amelynek megőrzése törvényként nehezedik a szubjektumra: „az elmúltakat feledni, bűn; s egyedül csak a jelenben élni csupa testiség” (37.). A pusztába ültetett örök életű virág, "az emlékezet virága" metaforájának lehetetlensége elég árulkodó: az útleíró is éppen ilyen virágokat szeretne plántálni, s érthető, ha a morális fenyegetés eszközétől sem retten vissza, még akkor sem, ha a hatalom, amelynek nevében beszél, szelíd. Ez a hatalom ráadásul egy másikkal, a pusztáéval szembeállítva jelenik itt meg, amely hatalmáról lemondva szerényen csak helyet ad a nála sokkal szelídebb költészetnek.

A szubjektumelméletek által gyakran említett önazonos szubjektum (ugyancsak sokszor említett) felbomlásának lehetünk tanúi már az első néhány oldalon: az én önmagára vonatkozó reflexiója radikális fordulatban tud csak megvalósulni (az éber tudat álmodóba fordul), a szubjektum széttartó tapasztalatainak egységesítő hálója, az emlékezet pedig heterogén tartalmak összekapcsolásán munkálkodik, amikor az irodalmi emlékezet kollektivitásának igényével lép fel. A változatosság se tud úgy működni, ahogy várnánk: korántsem arra szolgál, hogy a különböző tapasztalatok mögött rejtőzködő egységesítő középpontot, az önazonos ént fenntartsa, hanem éppen ellenkezőleg: a puszta pusztaságán keresztül a változatosság kritikáját érhetjük nyomon, amely a szabadság hagyományos, liberális fogalmát – melleleg a szubjektumelméletek kedvelt célpontját – ideiglenesen egy másikkal helyettesíti, a költészet és a szokás szelíd hatalmával. A hagyomány uralta szubjektum szabadsága nem a látszólagos kötetlen cselekvésben, hanem a hatalmat egymásnak előzékenyen átruházó természet és hagyomány felől érkező parancsok meghallgatásában, az odafordulás mozzanatában van.

Milyen a természete ennek a pusztának, amely ilyen engedelmesen mond le hatalmáról? Elsősorban éppen olyan, amilyenek ma is ismerjük: végtelen, üres, sík, veszélyekkel és érzékcsalódásokkal teli. Az utazót borzongató örömmel tölti el, rettenetes, mégis csodálatot és örömet vált ki a szemlélőből, aki kénytelen: szembenézni saját kicsinységével, végességével – ám ez a szembesülés egyben az önmagára való reflexió képessége feletti örömmel szolgálhat a szubjektumnak. Szörnyű, amely mégis kellemes: fenséges. A puszta egy olyan hatalom képét ölti, amely egyszerre csodálatos és

fenyegető: a szabadság földje, amely életben tartja a "szokást", amely maga is legalább olyan fenséges. "Az ember magára hagyatni véli magát, némi borzalom futja végig az ereit, s belső kényszerülést érez, jobban mint valaha, önjerejére támaszkodni." (42.)

A természet a fenséges dimenziójában fenyegető hatalommá válik, ám abban a pillanatban, amikor már nem tárgyként, hanem az ismeret tárgyaként, képzetként jelenik meg, elveszti ezt az ellenséges modalitását: „Ki tengerre vagy nagy erdőbe lép, még mielőtt habot látna, vagy az erdő iszonyaival találkozna, hasonló mozgalmakat tapasztaland szíve körül”. A tenger fenyegető, fenséges és „normál” állapotának megkülönböztetése mögött Erdélyi híres, az egyéni és eszményi oppozícióját felhasználó elmélete fedezhető fel, noha ez utóbbit tételesen csak az Úti képek megjelenése után öt évvel fejti ki<sup>11</sup>. Szinte minden értekező említi a fenséges tárgyalásakor a tengert, mégis Kant az egyetlen, akinél különös hangsúlyt kap, neki ugyanis azt kell vele szemléltetnie, hogy egy természeti tárgy csak addig generál fenséges hatást, amíg tudás nélkül szemléljük (mert éppen a semmivel, még önmagával sem összemérhető nagyság, a végtelenség jelölése a fenséges). Erdélyi példáiiban is valami hasonló van hangsúlyozva: a tenger vagy az erdő csak a részletei meglátása előtt fenséges. („Még mielőtt habot látna”). Azt, hogy a tenger nem materiális (már-nem-fenséges) látásának itt a hab kínálkozik példaként, az egyéni/eszményi elmélete magyarázza, melynek példájaként leggyakrabban a fajta és a nem közti kapcsolatok szolgálnak (merthogy a művészet feladata a fajta nemétől elkülönbötető jellemző jegyének megragadása volna). A pusztá fenségességét magyarázó modellt tehát ennek a rész-egész struktúrájának leszámazottja, minthogy mással aligha indokolható a hab és a tenger szembeállítás: az utóbbi csak addig maradhat fenséges, amíg nemét látjuk benne, egy totális egészet, s akkor számolódik fel a fenségessége, amikor már a részletein (itt a habokon) keresztül a fajtát kezdjük felismerni benne, azt az egyéni vonást, ami minden mástól megkülönbözteti. Ez az egészről a részre ránközelítő struktúra azonban nemcsak a művészet, hanem a megismerés modellje is, ugyanis a tanulmány csak a nemének általánosságán túljutó tárgyat tekinti valódi ismeretnek: az ilyen tudás képes csak a tárgy jellemző jegyének megragadására (és természetesen a nemének is, mert a két fogalom dinamikáját a dialektika irányítja). Ha az Esztétikai előtanulmányok

---

<sup>11</sup>Erdélyi János: Egyéni és eszményi. In Filozófiai és esztétikai írások. S. a. r.: T. Erdélyi Ilona, jegyzetek: T. E. I. és Horkay László. Budapest, 1981, Akadémiai Kiadó. 579-593.

terminológiáját használjuk, a tenger, az erdő vagy éppen, a puszta valódi megismeréséhez, azaz egy értelmi képhez csak a tárgy érzéki képén keresztül juthatunk el. Az Úti képek fenséges pusztájának esetében mindez megfordul: az utazó először az egésszel, az ideállal szembesül, és ez a fordított tapasztalás egyszer és mindenkorra kizárja a tárgy érzéki észlelésének lehetőségét. A kanti fenségessel ellentétben azonban itt nem materialitásról van szó, hanem éppen ellenkezőleg, annak totális elérhetetlenségéről. Emiatt van különös jelentősége annak, hogy az utazó sehogy sem tudja elérni az áhított változatosságot.

A puszta tapasztalatát az immaterialitás nem engedi túljutni a fenségesség stációján, a puszta nem tud részletekkel szolgálni, „roppant bizonytalanság”. „labyrinth” (ami az elérhetetlen középpont, lényeg metaforája itt), és ha fellelhető is benne némi változatosság, ami lehetővé tenné a különbségek rendszerének bevezetését a tapasztalatba, az is mind csak érzékcsalódás. délibáb. Olyan idealitás tehát, amely nem bírhat materialitással, s így a tapasztalás nem is lehet képes ideális pillanatán túljutni: „e csalódás okozta az is, hogy a fák a káprázat eme bűbajos színpadán a földnél feljebb, a levegőben ... látszattak függeni, mit a természet talán azért rendele így, hogy némileg korlátai legyenek a látkörnek, változatosság a pusztának”(ÚK 39.) A káprázat szerepe az elbeszélésben a puszta veszélyes immaterialitásának kiemelése és felerősítése, annak ellenére, hogy bizonyos értelemben mégiscsak egyéni vonása. Így a puszta éppúgy függőben marad, ahogy azok a bizonyos fák.

A fenséges sajátosan erdélyi fogalmának eredetét, noha a tenger említése kapcsán Kantot neveztem néven, valójában Hegel Esztétikai előadásában találhatjuk meg, s a két szerző fenségesének összehasonlítása tartogat néhány meglepetést. Természetesen a hegeli egy dialektikus vázra épül, amit tetten érhetünk Erdélyinél is: a művészetben a szellem és az anyag szembenállásának feloldása volna a cél, ami csak a klasszikus kor ember formájú műveiben valósulhat meg. A maradék, a szimbolikus és a romantikus művészet vagy a forma, vagy a szellem túlsúlyával küszködik: a szimbolikus az előbbi, míg a romantikus az utóbbi alá tartozik. A fenséges a szimbolikus szakasz tárgyalását zárja le, mert Hegel szerint a forma, a jelölő pótolhatatlan deficittel bír a kifejezett végtelenséghez képest, így a szerepe a szimbolikus átkötése a romantikusba, ez utóbbi ugyanis abban különbözik a fenségesnél tapasztalt össze-nem-illéstől, hogy a romantikusban a hiány, a hasadás a szellem tudatos választásának eredménye: „a külsőből visszatér az önmagával való bensőségbe és a külső realitást mint neki meg nem felelő létezést

tételezi.<sup>12</sup> Ezt találjuk például a krisztusi megváltástörténetben, ahol „a véges és a végtelen ... egybe van kötve”<sup>13</sup>

A fenséges tehát annak tudata, hogy a megjelenített sosem jeleníthető meg, azaz nem más, mint a jelölés saját gyengeségének deklarációja. Egy olyan nehézség reprezentációja, amely performativitásként tud csak megvalósulni, és - ez nem kevésbé fontos - amely legyőzhetetlen.

A legyőzhetetlenség ugyanis alkalmas arra, hogy a segítségével a fenséges két fajtát különíthessük el, legalábbis ha követjük Neil Hertz felosztását. A fenséges tárgyalásában szinte mindig helyet kap valamiféle nehézség, ám Hertz tanulmánya szerint ez az akadály megszüntethetőként beállítva kezd egyre fontosabb szerepet kapni a 18. századi vizsgálódásokban. „A »nehézségnek« »gátoltságra« való lefordítása, valamint a retorikai fenséges oly mértékű lesüllyesztése, mignem alakzatai végül valamiféle tapasztalati hitelesítés gyanánt funkcionálnak, olyan stratégiák, melyek rendeltetése a én megnyugtatóan működő fogalmának a megszilárdítása.”<sup>14</sup> A gátoltságnak ez a változata főszereplő Kant fenségesében, ahol az ész (és rajta keresztül a szubjektum) a képzelőerő önfeláldozó meghunyászkodása révén nyeri vissza méltóságát és hatalmát, de aligha található meg Hegelnél, aki pedig jócskán túl van nemcsak Kanton, hanem a Hertz-i határvonalon, 18. századon is. Tovább bonyolítja a képletet, hogy ennek ellenére a hegeli esztétika építménye nagyon is az én önmagának való totális jelenlétén alapul, minthogy a szépség a szabadság érzéki megjelenítése, a szabadság pedig nem más, mint az ember öntudatosodásának lehető legmagasabb foka. Igaz, abban a történeti narratívában, amit Hegel konstruál a művészet fejlődéséről (ami a tiszta érzékelhetőtől a tiszta értelmiig tart), a fenséges valóban olyan, a hertz-i értelemben vett gátoltság, amit a következő fejlődési szint le tud győzni, ahogy a szimbolikus szakaszra következő klasszikus, azonban a fenséges mint alakzat már korántsem csak gátoltság: a romantikus művészetben a szakadék áthidalhatatlansága (és annak tudomásulvétele) megkerülhetetlen, lévén attribútuma minden ilyen jelölésnek. (A Hertz-féle felosztás, nemcsak Hegel és Erdélyi példájával való szembesítés miatt, de saját logikáján belül is megkérdőjelezhető: ha minden kísérlet, ami a fenséges nehézségének

---

<sup>12</sup> Hegel G. F. W.: Esztétikai előadások. II. Bp. 1952, Akadémiai. Ford.: Zoltai Dénes. 96.

<sup>13</sup> I. m. 114.

<sup>14</sup> 103. Hertz, Neil: A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában. Helikon 2002. 1-2. sz. 96-114. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán fordítása. 103.

gátoltsággá nemesítésére, azaz egy sokaság egy-az-egyben való látására irányul, az én visszanyerésének stratégiája, akkor ez a tanulmányra is érvényes, lévén az is totalizálni igyekszik a fenséges-elméletek egyik túlságosan is bizonyult pillanatát, a gátoltságot.)

Erdélyi az Úti képekben a szubjektum totalizálhatatlanságának tapasztalatától indulva érkezik a puszta fenségességéhez, de ez sem nyújthat az én számára menedéket, mert aligha kétséges, hogy a hegeli fenséges redukálhatatlan nehézségét hordozza. Egy tankönyvpótló jegyzetében (Szépészeti alapvonalak<sup>15</sup>) magát a fenségest is tárgyalja: „Így az eszme a természeti tárgyat mintegy többé teszi, magán fölül emeli: kinagyítja, de tulajdonképp magához föl nem emeli, mikor előáll a határozatlan, alak nélküli viszony, s ezen hiányt túlzott nagyság, fény, messziről vett képek pótolják, s előáll a főséges, vagyis az eszme és a tárgy közötti nagy távolság...”<sup>16</sup>

Ez a hiány (amely a fenségesnek a művészet területéről való kiűzéséért felelős) két különböző alakot ölthet fel: a meg-nem-felelés ugyanis vagy az eszme, vagy a tárgy hátrányára fejt ki hatását. Ezúttal is egy dialektikus elmélettel van dolgunk, amelyben a két véglet, a tisztán eszmei és a tisztán materiális harcának szintéziseként jön létre az ún. klasszikai művészet, amely tökéletes megfelelést hoz létre a tárgy és a szép eszméje között. Ezt a szintézist fogalmazza meg máshol a klasszikus (romantikus) szállóigével, hogy a „szép igaz, s az igaz szép”<sup>17</sup>. Az egyéni és az eszményi dialektikája a puszta episztemológiai zárványszerűségét emeli ki, a jegyzetből vett idézet már szemiotikailag is alátámasztja ezt a megismerhetetlenséget, amennyiben csak egy hiány hiánnyal történő, túlzó pótlásaként értelmezi a pusztát. A pusztá tehát nem lehet sem szép, sem igaz, és mégis a paradigmája lesz annak a harcnak, amely a sajátosan magyar, az igazi nemzeti létrehozásán munkálkodik.

Amiben tehát az Úti képek fenséges radikálisan eltér a hegelitől (és voltaképp a tanulmányaiban is vallott felfogásától), az az esztétika kiterjesztése a természet tárgyaira, amelyet Hegel és a kritikus Erdélyi kifejezetten kizárt a diszciplína területéről. Nem véletlen hát, hogy a pusztá leírásakor kénytelen visszanyúlni a kanti fenségeshez, amiben még szerepet kaptak a természet entitásai is, hiszen Esztétikai előtanulmányok<sup>18</sup> c. értekezéséből világosan

---

<sup>15</sup>Szépészeti alapvonalak. In Filozófiai és esztétikai írások. 614-622.

<sup>16</sup>I. m. 619. (Az eredeti kiemelése)

<sup>17</sup>Az ideálról. In Filozófiai és esztétikai írások. 623.

<sup>18</sup>Filozófiai és esztétikai írások. 627-653.

látszik, hogy ennek a szigorú hegeli tiltásnak nagyon is tudatában volt. A kanti fenséges megidézése azonban nem a nehézség felszámolását hivatott szolgálni.

Az Úti képek pusztájának nehézsége nem válik gátoltsággá a narrátor totalizációs kísérletei nyomán, éppen a megismerhetetlensége, a hiány az egyéni, mindentől megkülönböztető formája. Ezért lehet szép és egyszerre csodálatos, fenyegető is: „ezért nincs mit csodálni, ha éppen ott, a szép síkságon lakik a magyarság legszebb része” (ÚK 41.). A pusztta "beragadása" a fenséges státuszába fenntartja az eszme avagy a szellem túláradságát, s ezt a kellemetlen állapotot az utazó minden igyekezete ellenére sem képes felszámolni. Nem sokkal később az útleírás már rá is tér a pusztta felszámolásának tervére: „Csak semmit se higgyetek a természetről, miáltal lealacsonyíthatnék. Miért szánt ő oly nagy helyet a pusztának? tán mert nem volt azt mivel kibútoroznia? Ha ez volt volna is a célja, csak intést adott, hogy ahol ő tán megköté a kezét a szépség kiosztásában, pótolja ki az ember az ipar által” (ÚK 43.) Ha komolyan is vennénk a szépség ipari pótlásának ötletét, a fenséges kvázi-immaterialitása továbbra is felszámolhatatlan marad, legalábbis az esztétikajegyzet felől olvasva: az ott található osztályozás szerint a klasszikaival szembeállított két fenséges (elégtelen reprezentáció) művészeti ág egyike éppen az építészet (Erdélyi szavával: a „jelvi” [a hegeli szimbolikus] fenséges, amelynél a tárgy nem tud eléggé felemelkedni az eszméhez képest, pl. a templom épülete és a hit eszméje)<sup>19</sup>. Ezt a megoldást egyébként a paradigmatis „pusztai ember” is felháborodva utasítja el: „Valahogy az találtam kimondani, hogy faluk kellenének e pusztára. - »Micsoda!« pattant fel a magyar. »Uram, akkor vége Magyarország becsületének.«” (ÚK 44.) Ugyanezért nem jelentheti a fenséges felszámolását a pusztai átmenet, a nagy átkelés után sorra kerülő alföldi városok, ezért nem lehetnek rész(let)ei a pusztának: mert maguk sem bonthatók további részletre. A legelső város, Debrecen bemutatása egy ironikus szakasszal veszi kezdetét; ám ez az ironia a fenséges állandó fenyegetése mellett, ami itt a matematikailag fenséges végtelenjeként tűnik fel, inkább a romantika végtelenített ironiájának tűnik: „a magyar pedig nemigen szeret számokkal vesződni, mit az ember sokkal hamarabb vesz észre Debrecenben, mint a világ akármelyik városában, mert itt a házak számtalanok, azaz nincsenek megszámozva” (ÚK 46.)

Ám a pusztta becsípődése nemcsak egy utazó partikuláris problémája, mert a nemzeti fogalmán keresztül egyenesen a népi problematikájához vezet. Az útleírás szerint a magyar viszonyok közt csak a pusztán fellelhető szabadság

---

<sup>19</sup>Szépészeti alapvonalak.

a legfontosabb oka annak, hogy a néphagyományok és velük a hazaszeretet még mindig virágoznak itt, amelyek éppoly fenségesek, mint a tér, ahol valódi formájában megjelenhetnek: „a szokás, mely egyfelől napba beéllő léhűtővé törpíti a különben is félig agyag embert, másfelől dicsőségben állítja ki azt. istenhez hasonlólágg”. (ÚK 42.) Ez a sajátosan fenséges tér válik a nemzet allegóriájává: a pusztai ember utópikus allegória is, annak a népnek a trópusa, amely képes önmagát egyénivé tenni, vagyis önmagát mint minden más néptől különbözőt láttatni és látni. Erdélyinek az útleírással nagyjából egyidejű beszéde (a már említett Népköltészetéről) szerint ennek egyetlen eszköze, hogy művészetében a népi sajátos jegyeit alkalmazza. Ám amennyiben a sajátosan magyar egyben fenséges is, ráadásul olyan végtelenített módon, ahogy a pusztá, akkor sosem lesz képes a megismerő az ész tárgyaként elgondolni. Ez a megismerhetetlenség helyezi a népi követelményét is az utópia fiktív státuszába.

Hogy valóban fiktív dimenzióról van szó, az ismét a fenségességgel van szoros összefüggésben. Az esztétikajegyzet három "műalakjából" kettőt már említettem, a klasszikait és a jelvit, ám a harmadikat, amely a jelvihez hasonlóan ugyancsak a fenséges alá kerül besorolásra, még nem. Ezt ugyanis Erdélyi „regényesnek vagy romantikainak”<sup>20</sup> nevezi, s ha az eszményi és egyéni szemszögéből vizsgáljuk, érthető a fenséges alá való besorolása is, hiszen a regényes vagy a vele majdnem azonos jelentésű romantikai közös tulajdonsága többek között, hogy mitológiai, álmvilágokban játszódó tárgyakat mozgat, márpedig ezeket materiális tulajdonságok híján aligha lehetne másként, mint eszményiként definiálni.

A romantikai fogalmának más okok miatt is fontos szerep jut Erdélyi munkásságában, elsősorban a népi tervezete miatt, aminek teljes tematikáját a klasszikaival szembeállított és példaértékű romantika korszakfogalma határozza meg, és pedig nem is akárhogy: a romantika egyszerre a népi mintája és - mivel nemzeti - a célja is. Emiatt aztán a népi abban a pillanatban, hogy az Erdélyi szorgalmazta népivé válik, meg is szűnik népi lenni: a romantika, mint az elég közismert, ekkoriban a mai román megfelelője volt (többé-kevésbé), azaz a középkori művészet címkéje, ez utóbbi pedig mindent magában foglalt, ami ellentmondott az antik (klasszikus) hagyományoknak. Erdélyi, követve a kor szokását, természetesen Shakespeare-t is romantikusnak tartja: „Elöttem semmi, hogy Lear és Cordelia, és nem Edvárd és Kunigunda nevek forduljanak elő egy régi angol népkölteményben, mely Shakespeare világhírű

---

<sup>20</sup>l. m. 620.



szomorijátékának is alapja; ... ez mind külső s nem egyéb ... de nézve a belsőt, a gondolatok magvát, az érzelmek fordulatait, igen is emberi előttem a hálátlanság föstése”<sup>21</sup> Az emberi ugyanis a népköltészet paradigmája: „a népköltészet tárgya a tisztán emberi” (uo.), a népköltészet pedig elengedhetetlen eszköze annak, hogy az irodalom és a (még-nem-) nemzet a valódi nemzet szakaszába jusson (ahogy azt már Kölcsey is megfogalmazta a Nemzeti hagyományokban). A népi „romantikaisága”, fenségessége tehát legalább annyira megszakított, mint a pusztáé. A magyar romantikusok nagyjai által kidolgozott nemzet-építés projektjének disszeminatív vonásaira már Hárs Endre is felhívta a figyelmet: amit Erdélyinél tetten értünk, az már a Kölcsey-programban is megtalálható, kísértetiesen emlékeztetve a posztkolonialista Bhabha víziójára a disszemiNációról, amely nyitottá teszi a sajátot a másik felől érkező nem-nemzetire (a dicső és a bujdosó magyar kölesönös játékában).<sup>22</sup> Igaz, Kölcsey inkább rémálomként éli meg ezt a víziót, akárcsak A Rom ifjúja. Nem lehet véletlen hát, hogy Erdélyi a pusztá beépítésének lehetetlenségét éppen a sivatagban viaskodó két istenre utaló mondattal ellenpontozza: „A pusztá szépségei nem csörgő patak, nem fülemile csattogása, hanem az a nagy rendetlenség, melyet mintha két viaskodó isten hagyott volna maga után, mindent földig rombolva le” (ÜK 43.) Vörösmarty költeményének megidézése is az utazó tehetetlenségének allegóriája - a híres Vörösmarty-tanulmányában, bár jóval később, még mindig nem tud szembenézni A Rom fenségességével, amelynek (az ifjú negyedik álmában hallott) csatajelenete épp a kanti fenséges hatásamechanizmusának színrevitele, csak fordított sorrendben.<sup>23</sup> A Szilasi tanulmány szerint a..fenséges lépésrendje tehát: káosz - szorongás - gátoltság - egység - megindultság. ... A vizsgált citátum újdonsága és érdekessége ... innen nézve tehát elsősorban nem a megismerési folyamat megnehezülésében (a vizuális információk kiiktatódásában) áll, hanem abban, hogy ugyan pontosan a Kant által felállított stációkat járja végig, csak éppen pont fordított sorrendben.”<sup>24</sup> Az élmény uralása helyett tehát káoszba jut a folyamat, a teljes differenciátlanság állapotába, s ez úgy is olvasható, mintha a fenséges felfüggesztése volna, éppúgy, ahogy Erdélyi pusztája – ezért az is

---

<sup>21</sup>Népköltészetéről. In Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások. S. a. r.: T. Erdélyi Iona, jegyzetek: T. E. I. és Horkay László. Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 105.

<sup>22</sup>Hárs Endre: Magyar Nation-building (Vörösmarty Mihály: A Rom; Kölcsey Ferenc: Nemzeti hagyományok). In Én - túl a nyelven. Szeged, 2004, Gondolat-Pompeji. 231.

<sup>23</sup>Vö.: Szilasi László: „Álma kietlen”. In Füzi – Odorics (szerk.): A Rom. Szeged, 2003, Gondolat-Pompeji. 133-146.

<sup>24</sup>I. m. 143.

érhető, hogy a Vörösmarty-kritikájában miért is épp a befejezést (ami tehát semmiképpen nem vég) szeretné leginkább elhagyni a műből.

A népi sosem jöhet el, és még ha el is jöhetne, sose válna érthetővé, mert a végtelenségig felfüggesztett fenséges differenciálatlan immaterialitása lehetetlenné teszi bármiféle különbség látását, ami viszont nélkülözhetetlen volna az egyéni tapasztalásához. Hogy ennek Erdélyi tudatában van, mégpedig ugyanolyan biztonsággal, mint olvasója, azt alátámasztja az a jó néhány epizód, amelyben a pusztai emberrel való találkozásait a meg nem értés kellemetlen érzése kíséri. A csárdás mellett (aki ellenzi a beépítési tervet, bár a fent idézett mondatot leszámítva, nem hajlandó további érvekkel szolgálni) megjelenik egy zsánerképben („eredeti jelenet”) három csikós is, akikkel ugyancsak képtelen a megértés minimumát elérni; először nevetségessé teszi magát, azzal, hogy kedve támad megtudni, „mit csinál a magyar ember a szivarral” ( - „a pusztai ember leviccezz”), majd az epizód végén, amikor elismeri, hogy a búcsúzó csikósok viccét se érti: „Már ezalatt mit érte a hortobágyi magyar, ő tudná legjobban” (ÚK 44.).

Az Úti képekben tehát az önelőrlés, ami a fenséges immaterialitása feletti gátoltság ismereti kategóriákba való átlényegüléséből állna, és amely a pusztai esetében leküzdhetetlen nehézséggel kerül szembe, éppen az esti önelőrlés szimmetrikus ellentétéként jelenik meg itt. Ott a külső egy belső mozgással párosult, itt ez a belsővé tétel válna lehetetlenné. A befele forduló túlcsoordulás, az esti elalvás ellentétéként lép színpadra az útleírásban a pusztai, amely a külső tapasztalat túlcsoordulása. Az egymásra következő ellentétek szimmetrikus ismétlődése azonban nem vezet el semmiféle dialektikus szintézishez, a külső változatosság eltörlődését nem helyettesíti semmiféle belső változatosság, s a belső tapasztalat túlcsoordulását nem ellensúlyozhatja a külsőé. Az utazás mitikus vonása, a fogalmi ellentétek sokszoros csere-beréje nem az egyébként ingatag fogalmak tisztázását, hanem visszafordíthatatlan erodálását, elbizonytalanodását eredményezi. Az utazó szubjektum, a szubjektum azonosságát biztosító változatosság helyett ebben az útirajzban a szubjektum felbomlásának allegóriáit találjuk, a tapasztalat diszkurzív formáját megteremtő élmény helyén pedig a tapasztalattá válást lehetetlenné tevő megszakított fenségest.

Már-már rigorózus szabályszerűséggel kerül minden útleírás elejére egy nehézségekkel teli átkelés, amely olyan fenséges élményeket kell felvonultasson, mint a tenger, hegységek, vagy éppen a pusztai. Erdélyi átkelése annak a pillanatnak a tanúja is, amelyben megszületett egy hosszú ideig, talán mind a mai napig érvényes nemzetkép, a kép tulajdonképpeni értelmében: egy

allegória, ami mind az egyén, mind a kollektív szubjektum masináját egy szabadulni képtelen, de arra vágyó énként meséli el. Ez az alakzat, a gátolt dinamika alakzata valójában a fenséges okozta gátoltság eredménye, és amint az útirajz bemutatott olvasataiból látható, olvasható akár az ént eltörlő legyőzhetetlen nehézségként, akár a visszanyerését célzó stratégiaként (ám bárhogy olvassuk, a fenséges szubjektumra irányuló olvasása mindig gátoltsággá stilizálja a nehézséget). Erdélyi útleírásában (és az útleírások nagy többségében) a fenséges szerepe túlmutat a trópusok retorikáján és meggyőzősként olvasva lebontja azt: a pusztá totális elérhetetlenségét, végső soron megismerhetetlenségét bizonyító retorikai alakzat dekonstruálja önmagát. Más szavakkal, az Úti képek fensége a fenséges jelölhetetlenségének jelölésén dolgozik.

Ez a performativitás megmagyarázza az útirajzok szünni nem akaró áradatát is: az idegen fenyegetésével szemben a retorika alakzataihoz menekülő utazók az idegenség felszámolása helyett csak az előszámlálását érhetik el, ezzel újabb és újabb sikertelen kísérleteknek készítve elő a terepet. Mindez tökéletesen ellentmond annak az általánosan elterjedt képnek, ami pl. az útirajzok Said-féle olvasatából áll össze; a sztereotípiák alakzata, éppen azzal, hogy nem mond semmit, amit előtte még nem mondtak, nem eltörlő az idegenséget, hanem sikeresen meggyőző arról, hogy az valóban idegen, mert kívül esik a megismerhetők tartományán.