

## **„Üres utcák rideg labirintusa...”**

### **Dantisztikai közelítések Krasznahorkai**

### **Az urgai fogoly című művéhez**

„... az én utazásaim soha nem valahová irányuló helyváltogatások voltak, hanem elutazások, és azok is lesznek. Mindig azt jelentették, hogy mindegy hová, csak el innen, vagy el onnan.”

„Nem azért megyek, hogy valahol otthon érezzem magam, arról már nagyon régen letettem.”

(Krasznahorkai László)

Vajon mi indítja el az utazót, a zarándokot, a felfedezőt, hogy fizikai, lelki és szellemi erejét latba vetve egy számára addig ismeretlen vidék felé irányítsa lépteit? Mi mozditja a mindenkori embert arra, hogy elhagyja a biztonságosnak vélt, ismertnek tudott hétköznapi környezetét, és fáradságot nem kímélve eljusson egy vágyott helyszínre, ahonnan talán már soha nem vezet visszaút az eredeti hazába? Vagy ha vezet is, a visszatérés már semmiképpen nem oda és abba a világba vezet, ahonnan elindult és amit hátrahagyott. Kérdésünkre a válasz talán egyértelművé válik, ha elkezdjük felsorolni azokat a világirodalmi példákat, amelyeken felnőttünk, amelyeket gyerek- és iskolás korunk óta ismételtünk, és amelyek alapjaiban határozzák meg gondolkodásunkat, az élethez és sokszor a halálhoz való viszonyulásunkat. Olyan kulturális hálót jelentenek ezek a példák, amelyekből nehezen lehet kilátni, amelyek a jelentésnek már egy eleve meghatározott kontextusába helyezik mindazt, amit utazásról, a zarándoklásról vélünk és gondolunk. Azaz: az elindulásunknak mindig van egy célszerűsége, teleologikus rendszerbe ágyazódik (vö. ZSADÁNYI, 1997, 75.), amely előbb vagy utóbb, de körvonalazza minden próbálkozásunkat, amelyeket az út során teszünk. Ebbe az elgondolás-rendszerbe illeszkednek, illetve erre a célszerűsége mutatnak rá Homérosz, Ovidius, Dante, Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris, vagy Goethe, Sterne, Novalis művei, s voltaképpen a Szentírás adott könyvei is.

Mi történik azonban akkor, amikor az utazást nem a hazaérkezés vágya motíválja, mint Homérosz eposzában, vagy nem a találkozás élteti, mint Ovidius vagy Dante esetében, sem a vágyott boldogság és szerelem megelégedését reméli az utazó, mint Chrétien de Troyes vagy akár Novalis műveiben? Elképzelhető-e egy olyan utazáskonceptió, amely nem külső célok elérésben látja a megtett út értelmét, sem belső, lelki-szellemi formálódást kíván elérni és megvalósítani a próbatételként felfogott utazás által? Van-e olyan létállapot, amely az utazásban nem reméli sem

a földi, sem pedig a transzcendens értelemben vett meg- és rátalálást valami jobbra, nemesebbre, szépre, amely nem tudja már ezeket a minőségeket az utazásért nyert jutalomként értelmezni, sem pedig az utazás végső értelmét nem a fent leírt fogalomkeretben gondolja el?

Bónus Tibor *Az urgai fogoly* retorikáját elemző tanulmányában (BÓNUS 2001, 60–71) Szirák Péter és Szilágyi Márton megfontolásaihoz kapcsolódó azon lehetőség, „hogy a személyiség kiteheti magát idegen világok változást hozó, dinamizáló hatásának [...], kihasználatlan marad.” (61.) A következőkben azt vizsgálom, hogy e fenti megállapítás, azaz az utazás mint toposz miképpen értelmeződik át Krasznahorkai művében, hogy a hozzá kapcsolt hazatalálás-koncepció milyen retorikai figura által nyer új jelentéstartalmakat. Elemzésem kiindulópontját azonban nemcsak az út toposz retorikai-poétikai átértelmezésében rejlő lehetőségek keresése adja, hanem ezen lehetőségeket a kötet mottójául választott Dante-idézet keretrendszerébe állítom. Elsődlegesen az érdekel tehát, hogy Krasznahorkai hogyan írja át a dantei pokol-élményt; hogyan jelenik meg nála az utazás motívuma, és mit jelent számára, illetve az általa megalkotott posztmodern utazó számára a dantei eltévedés és keresés? Milyen szimbólumok és motívumok mentén szerveződik a kortárs magyar szerző műve, és azok miképpen rímelnak az *Isteni színjáték* szöveg univerzumára? Milyen kontextusbeli és szemantikai párhuzamok és elkülönböződések figyelhetők meg a két mű között? Végezetül, beszélhetünk-e az itt felmerült kérdések tekintetében a Krasznahorkai-művet vizsgálva Dante-parafrázisoról?

Bár elemzésem Krasznahorkai korai regényei közül éppen azt a művét helyezi előtérbe, amellyel kapcsolatban az irodalmi kritika nem mondható egységesnek, és amelynek műfaji besorolása is több lehetőséget kínál az értő, szakavatott irodalomtudósok számára, az író pályájának elején mégis olyan egyéni megszólalásmód jellemzi e művet (a korábbi alkotásokkal szemben), amely alapját képezheti a mélyebb elemzésnek. *Az urgai fogoly* mint esszéregény (POMOGÁTS, 1998, 63; 66.) az utazást teszi meg epikai tárgyául, s ez az utazás lesz az egész mű narratív szervezője. Az utazásregények előbb említett világirodalmi, illetve a magyar irodalomban előforduló párhuzamainak elemzése nélkül most röviden szeretném a szerző korai műveinek kontextusába helyezni Krasznahorkai itt vizsgált alkotását.

Meglátásom szerint Krasznahorkai már első regényében, a *Sátántangóban*, majd később *Az ellenállás melankóliájában* is, bár történeteit konkrét szocio-kulturális környezetbe ágyazza, szorosan kapcsolódik világirodalmi nagy elődjének művéhez.<sup>1</sup> *Az Isteni színjátékkal* párhuzamba állítható szöveghelyek mellett és által Krasz-

1 Pomogáts Béla kortárs kritikusokra hivatkozva írhatja: „Krasznahorkai elbeszélés módjának lényegi tulajdonsága az, ahogyan az aprólékos és hiteles valóságábrázolást vegyíti a démonikus fantasztikummal. Ebben az epikai vegyületben természetesen a realitásnak is sátáni természete lesz, és az igen alaposan megfigyelt és bemutatott tények, jelenségek, konkrétumok valamiféle »szürnaturalista« vízióknak rendelődnek alá” (POMOGÁTS 1998, 67).

nahorkai regényeinek atmoszférája és világa a dantei pokolleírást idézik, s ebbe a sorba illeszkedik az elemzés tárgyául választott esszéregény, novellafüzér, vagy egyes értelmezések szerint, útinapló is. A pályát nyitó első két regény történetelvű elbeszéléssel és szövegvilágával ellentétben a Beijing felé megtett utazás leírását erőteljes reflektáltság jellemzi. Szirák Péter hívja fel a figyelmet arra, hogy *Az urgai fogoly* a korábbi művektől nem tematikailag különül el, hanem elbeszélésmódjában, amennyiben itt a megfigyelő (az eddigi történeten kívüli, omnipotens elbeszélő) tekintete önmaga felé fordul (SZIRÁK, 1993, 49). Ezáltal a művet a vallomásos beszédmód jellemzi, s az eddigi sorscsapások rögzítését, amelyet a *Sátántangóban* vagy *Az ellenállás melankóliájában* láttunk, felváltja az elbeszélő önmagára tett súlyos reflexiója, a saját lét válságának kíméletlen rögzítése. Ez az elbeszélői pozíció invokálja a Dante művében megszólaló utazó beszédmódját, amennyiben az *Isteni színjáték* elején az általános, az egész emberiségre vonatkozó kijelentéshez szinte azonnal kapcsolódik az egyes szám első személyű lírai én perspektívája. Ezáltal Krasznahorkai alkotása, a későbbiekben még látni fogjuk, pontosan miként, a dantei vízió leírásmódját idézi, amely egyszerre próbálja meg az elbeszélőben lezajló belső történéseket, valamint a látott dolgokat rögzíteni. Az elbeszélésmód fokozottan személyes akusztikája mellett elmondható továbbá, hogy amíg a *Sátántangóban* vagy *Az ellenállás melankóliájában* egy-egy szövegrészlet, jelenet implicit vonatkoztatható Dante pokoljárására<sup>2</sup> (amelyek között érdemes megemlíteni a *Sátántangó* Dante-műre utaló allúzióit, mint amilyen az állandó, konstans esőzés, a sár, a szutyok, a piszok képei<sup>3</sup> vagy a Doktornak a vidék süllyedéséről szóló földtörténeti olvasmányai; de ide sorolható *Az ellenállás melankóliájában* leírt, egész várost ellepő, jégbe fagyott szemét mint a „mennybolt árnyéka”, amely a dantei pokol utolsó bugyrát elevenítheti fel<sup>4</sup>), addig *Az urgai fogoly* elején a szerző explicit utalást tesz.

A Krasznahorkai-szöveg Dantéhoz való kapcsolódását egyértelműsíti a *Commedia* első tercinájának mottóul választása. Mind magyarul, mind pedig olaszul olvassuk a bevezető sorokat, de míg az eredeti nyelven feltüntetett szöveg a Pokol első három sorát hiánytalanul közli, addig a magyar (babitsi) fordításból vett szövegrészlet csonka marad: „Az ember életútjának felén / egy nagy sötétlő...” – áll a regény kezdősorai előtt. Nem lehet nem észrevenni a Krasznahorkaira jellemző, s a mű írásmódjában megbúvó iróniát, amellyel az elbeszélő én saját utazásához, élete „dantei fordulatához” való személyes, belső viszonyulását tárja az olvasók elé.

2 „Halicsot egy üvegszemű, púpos emberke üldözte, s hosszas kálvária után végül egy folyóba menekült, de helyzete egyre kilátástalanabb lett, mert akárhányszor felbukott a víz alól, hogy levegőt vegyen, a kis emberke azonnal a fejére koppintott egy rettentő hosszú bottal, s mindannyiszor rekedten azt kiáltotta: Most megfizetsz!” (KRASZNAHORKAI, 1985, 246.) vö. *Pok.* IX. 76–81; *Pok.* XII. 100–102; *Pok.* XXI. 46–47; 50–53.

3 „A piszok esztétikájáról, a világ szutyoknyelvi jellemzéséről” ír Tverdota György Krasznahorkai prózáját elemző írásában. Lásd TVERDOTA 1999, 47–53.

4 Vö. *Pok.* XXXIV.10–12. Lásd továbbá: KRASZNAHORKAI, 1989, 159–161.

Győrffy Miklós írja egy helyen a kötetet lezáró utolsó novella kapcsán: „Ennek a kétségbeeső és abszurd urgai fogságnak a leírásában vezérszólamot kap Krasznahorkai szelíd (...), de valójában metszően gyilkos iróniája” (GYÖRFFY 1992, 948).<sup>5</sup> Ezt látjuk az egész kötetet bevezető idézet esetében is, ahol a félbe maradt, feszült várakozást keltő, ugyanakkor a dantei sorok megcsonkításának ironikus gesztusával Krasznahorkai prózája új jelentésrétegek felé nyílik meg, s a szöveg ezáltal mintha pontosan e csonka idézet folytatására tenne kísérletet. Sőt, miként arra többek között Fogarassy Miklós is utal, a sötétlő „valami” nem más, mint az utazó által említett melankólia (FOGARASSY, 1993, 138).<sup>6</sup> A művet bevezető Dante-idézet tehát egyszerre operál a világirodalmi előd által megfogalmazott tapasztalathoz való rokonsággal, ugyanakkor e tapasztalatnak (a sötétlő erdőben való eltévedésnek) a megszólaló pozíciójától való ironikus távolságba helyezésével, valamint, az itt következő sorok tanúsága szerint, a sötétlő homály képében rejlő melankolikus kétértelműség megteremtésével.

A történet értelméből való kirekesztettség eme bevezetéképpeni fölemlegetése után itt van az ideje annak is, hogy az elbeszélés beindítása keltette szomorúságról most már minden további nélkül eláruljam: ez arra az üres, és épp üressége folytán veszedelmes *melankóliára* vezet vissza, mely már az utazás közepén elfogott, s amelyhez nekem is vissza kell vezetnem magányos, fáradt, érzékeny olvasómat, ha azt akarom, hogy értse: *e melankólia azonos magával a történettel* (KRASZNAHORKAI 1992, 8 – *Kiemelés tőlem: V.B.*).

Bán Zoltán András a kötetben leírt szomorú, szívszorító képeket nevezi „halálos méznek” (BÁN, 1993, 139–140), amely tulajdonképpen rokona annak a melankóliának, amelyet tehát Krasznahorkai utazója leír és bejár, s amelyből, az utazás beszámolója szerint, nincs menekvés:

A kérdésre, hogy *mivel is kezdődött történetem*, már egy héttel hazatérésem után – érdeklődőt s válaszolót mintegy ugyanarra a lejtőre állítva így – azt feleltem valakinek: *az úttal kezdődött, és azzal is fejeződött be*, ama rendkívüli úttal, tettem hozzá, mely Urga és Beijing közt nagyjából

5 A Krasznahorkaira jellemző iróniát több szerző is említi, így például a már hivatkozott Tverdota György vagy Angyalosi Gergely is. Ez utóbbi szerző a *Kegyelmi viszonyok* elemzésekor mutat rá a kötet címben inherensen megjelenő ironikus felhangra. Ehhez lásd ANGALOSI Gergely, Egy metafizikus prózáiról, *Alföld*, 1999/3, 38.

6 Pontosán ezt hangsúlyozza elemzésének végén Pomogáts Béla is: „... erre a melankóliára utal a dantei mottó is, amely magyarul ráadásul csonkítottan idéződik fel [...] Ez a »sötétlő« több és talán végzetesebb, mint a »sötétlő erdő«, ez a »sötétlő« maga a bölcséleti bizonytalanság és következményeként maga a melankólia” (POMOGÁTS, 1998, 67).

egy nappal, egy éjszakával s egy újabb nappal volt mérhető – s ez a nagyjábóliság, ez a még csak nem is leplezett körülbelüliség, az adatok rám igazán nem jellemző nagyvonalú, azaz költői kezelése, egyszóval az tehát, hogy nemet mondva az egyenes válasz iránti szenvedélyem máskor szinte gyötrelmes kényszerére, az időtartam megjelölésével fejeztem ki egy távolságot, azonnal a kellős közepébe helyeztem engem annak a rejtélyes, nehéz szomorúságnak, amelynek szelíd, de könyörtelen örvényéből nem szabadultam azóta sem, akárhányszor próbáltam is – és mindig más irányból, hogy kijussak belőle végül – ebbe a rendre elbizonytalanodó tudósításba, ebbe a gyakran zavarba fulladó tájékoztatóba, ebbe az alkonyati jelentésbe, vagy minek nevezzem, belekezdeni (KRASZNAHORKAI, 1992, 7 – *Kiem. Tőlem: V.B.*).

A Krasznahorkai által említett melankóliát erősíti a szöveg elkezdésére tett többszöri kísérlet, és az elkezdés nehézségeinek tematizálása (amelyre már Zsadányi Edit is felhívta a figyelmet), s ez egyben a Dante-motó újraírására tett kísérlet kudarcát is jelentheti. Az „elkezdődött hát történetem” elbeszélői megállapítása a Sötétlő erdő I. részében az utazás leírása során többször megkérdőjeleződik, mint ahogyan a vonatkozó idézet mutatja:

amikor az erkélyre kiállva tényleg felnéztem Beijing esti csillagaira az égen, akkor egyáltalán nem azt gondoltam, hogy íme elkezdődött hát történetem, egész egyszerűen azért, mert épp az ellenkezője volt igaz, hogy tudniillik nem kezdődött el: hiába zajlott le annak rendje s módja szerint a megérkezés, hiába álltam itt az erkélyen lefűrödve, készen, a szándékkal, hogy mindjárt leveszem a tekintetemet az égről meg a csillagokról, és ünnepélyes felszólítással a lelkemben körbenézek a magasból, amellyel kezdetét veheti beijingi történetem, hiába, ez a történet nem vette kezdetét, mert nem bírtam levenni az égről meg a csillagokról a tekintetemet (KRASZNAHORKAI, 1992, 34–35).

Vagy máshol:

(...) minden mondat folyton és tisztára nekilendülni látszik egy történet felé, így mintha füstölgő romok fölött állnék (...) (KRASZNAHORKAI, 1992, 121).

Ennek az el-nem-indulásnak, a történetkezdés kudarcának a melankóliájával szembeülvé Krasznahorkai utazója valójában mindvégig „télből”, s ebben a viszonylatban a kötetet nyitó idézet tehát nem is folytatódhat. Bár az újraírásra tenne kísérletet, valójában mindvégig egyazon ponton „toporog”: „verembe kerültem”

– állapítja meg a kötetet záró fejezetben. Vagy máshol: „Beletévedtem egy útvesztőbe, amelyből, értettem meg aztán hetekkel később, soha nem is fogok kijutni többé.” A kötet paradoxona, hogy míg az elbeszélői szándék szerint hiteles és valószínű leírását olvashatjuk egy keleti utazásnak, azaz egy történetnek, addig az általunk olvasott szöveg szemünk előtt bontja le önmagát, kérdez rá a történetmesélés epikai hagyományára, és helyezi a hangsúlyt egy másfajta történetre – egy olyan történetre, amelynek nincs meghatározható kezdeti és végpontja (vö. ZSADÁNYI, 1997, 74) azaz: maga az út, az úton levés létállapota lesz a kezdet és a befejezés is. Hiába a szüzsében elbeszél, fizikai térben megtett utazás, és az ezzel párhuzamba állított belső, lelki-szellemi út, amely a reális fizikai térben megtett utazás értelme lehetne, Krasznahorkai szövegében ez a „valódi értelem,” mint ahogyan „életének dantei fordulata” és a rá szakadó „nagyonmély kérdések” lesznek megközelíthetetlenek.

Többféle problematika ötvöződik tehát *Az urgai fogoly* szövegterében: az olvasó szembesül egy olyan (s a későbbiekben látni fogjuk) dantei helyzetbe állított utazóval, aki önmaga korábbi, lelki-szellemi tapasztalatainak a megörökítésére, visszaadására törekszik (vö. BÓNUS 1993, 62–63), aki reflektál arra, hogy helyzete a pekingi éjszakában *emlékeztethet* egy történet jól megkomponált kezdetére<sup>7</sup>, amely kezdet az ő számára mégsem válik realizálhatóvá. Ebből a bizonytalanságból, a kezdet eltörlésének vagy hiányának élményéből (amelyre ironikusan utal a beszélő) fakad a kötetten végig húzódó melankólia, amely már Krasznahorkai korai regényeinek alaphangulatát és nyelvi közérzetét is meghatározta. Angyalosi Gergely megfogalmazásával előrevetítve *Az urgai fogoly* sorain áttetsző lét-problematikát: Krasznahorkai utazója számára világossá válik (s ez talán már önmagában *kegyelmi* történés), hogy „nincs [...] metafizikai értelemben vett másik világ; a transzcendencia helyenként a transzcendencia iránti elpusztíthatatlan és kiölhetetlen igényként létezik csupán [...]” (ANGYALOSI 1999, 38).

Angyalosi sorai a *Kegyelmi viszonyok* novelláinak belső tapasztalatára vonatkoznak, jóllehet *Az urgai fogoly*, s ezzel együtt a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* metafizikai értelemben vett elveszettségélményét is körülírják. Zsadányi Edit ezzel a metafizikai elveszettségélménnyel kapcsolatban a szellemi út kudarcáról ír, amely értelmezése szerint megegyezik az idegen kultúra befogadásának és az arról való közvetítésnek, beszámolóknak a lehetetlenségével is (ZSADÁNYI, 1997, 76).

7 A kezdet problematikáját éppen a kötetet nyitó Dante-idézet is árnyalhatja, amennyiben pontosan a szöveg kezdőpontjának a meghatározhatatlanságára mutat rá. A kötetben megszólaló utazó bár saját történetét írja, illetve saját történetének emlékeit próbálja a nyelv által összeszedni (mint lehulló morzsákat), abba a Zsadányi által körvonalazott problémába ütközik, hogy nem képes kilépni az intertextualitás paradigmájából (ZSADÁNYI 1997, 72). Hol kezdődik a szöveg? Hol kezdődik a személyes visszaemlékezés, amennyiben már a kezdet egy intertextussal szembesít, egy olyan nyelvi szituációba helyezve az elbeszélőt, amely egyszerre lesz tőle idegen és mégis a sajátja?

Zsadányi az, aki *Az urgai fogoly* elemzése során a műnek az *Isteni színjátékkal* való szoros összefüggését helyezi a középpontba, és aki kiemeli a Krasznahorkai-regény általam itt elemzett „erkélyjelenetének” dantei párhuzamát.

A továbbiakban tehát röviden megvizsgálom, hogy a Dante által a pokolbeli elindulás kezdetén leírt momentum, amelynek során az utazó rádöbben a közte és a hegy teteje közötti áthidalhatatlan távolságra, a Krasznahorkai-műben milyen jelentésárnyalatokat hordoz. Hiszen Krasznahorkai utazója a történet egy pontján (amely ugyanúgy lehet a történet kezdete is, mint ahogyan a kezdetet kijelölheti a kínai határ elérése, vagy már a Góbi sivatagban megtett vonatút is), ugyanúgy szemléli beijingi szállodájának erkélyén a csillagos eget, mint ahogyan utazásának kezdetén, a sötét erdőben eltévedő Dante döbben rá a derengő, hajnali Nap fénye által jelölt isteni világtól való elszakíttóságára.

De mikor rábukkantam egy hegyaljra,  
hol véget ért a völgy, mély, mint a pince,  
melyben felébredt lelkem aggodalma,  
*a hegyre néztem s láttam, hogy gerince*  
*már a csillag fényébe öltözött,*  
mely másnak drága vezetője, kincse.  
(*Pok. I. 13–18., Babits Mihály fordítása; Kiem. Tőlem: V.B*)

De aztán egy domb lábához jutottam,  
s ott véget ért a völgy, mely szívemet  
így rémítette. Fölnéztem magasra,  
és megláttam, hogy a domb vállait  
már fénybe öltöztette az a bolygó,  
mely igaz útra vezet minden embert.  
(Nádasdy Ádám fordítása; *Kiem. Tőlem: V.B*)

Csak hogy míg az utazó-Dante számára a tekintet felemelése által, az e gesztusban rejlő helyzetfelismerés a történetnek és magának a szellemvilágnak a bejárására sarkalló erő lesz, addig Krasznahorkainál a Beijingbe megérkező utazó helyzetének nem csak, hogy kilátástalanságára ébred rá, hanem voltaképpen a saját léthelyzetéhez való viszonyától idegenedik el:

felfogtam rögtön, hogy na, úgy látszik, Kína szívéig kellett fussak megérteni, milyenek is azok a (nevezzük őket váratlanul így:) nagyonmély kérdések, amelyek megelőznek engem, és viszont, hogy na, úgy látszik, kár volt Kína szívéig futni, az oltalomnélküliségbe, ahol az embert aztán végképp nincs, ami védje, mikor be kell vallania, hogy életének dantei fordulatához ért – mert hiszen ez történt: néztem a sötéten ragyogó eget Beijing

fölött, megállapítottam e dantei fordulatot, tartalmának megszegyenítő egyszerűsége mellett megrettentem e fordulat szinte operai időzítésétől, és végül tehetetlenül tűrtem, amint világosság után sóvárgó lényem teljes kudarcát bejelentve, ezek az úgynevezett nagyonmély kérdések – recsegve, dübörögve – egyszer csak rám szakadtak. (KRASZNAHORKAI, 1992, 35)

Krasznahorkai iróniával átitatott sorai tehát relativizálják az utazó lét- és beszédhelyzetét, ahogyan a dantei „nagyonmély kérdések” súlya is megkérdőjeleződik. Hiába adott egy látszólag azonos pozíció, a megszólalásnak, az utazás „kezdetének” leírásában felfedezett tematikus és strukturális hasonlóság, a Krasznahorkai-szöveg elbeszélője nem csak az egyes szám első személyű elbeszélő én nyelvhez való viszonyát, de ennek az elbeszélő énnel magához a tradícióhoz való hozzáférést is megkérdőjelezi. Mindezt oly módon, hogy a Dante névvel fémjelzett, és a szellemvilágban megtett utazást leíró nyelvi közeg, és az ebben a nyelvi közegben elhelyezkedő, illetve az ebben megformálódó utazó (nyelvi) létét taszítja el magától. A Kínába érkező Krasznahorkai-utazó kénytelen tehát számot vetni azzal, hogy a Dante által megfogalmazott sóvárgás, amellyel Vergilius nyomába szegődik „látni Szent Péter kapuját, / meg őket, akik kínban keseregnek” (vö. *Pok.* I, 134–135; Nádasy Ádám ford.), értelmét veszíti.

Azt mondtam magamnak a belső udvaron, szinte megtorpanva: hajlandó vagyok kijózanodni, s felhagyni a továbbiakban a feltételezéssel, hogy a létezésben tanúsított sóvárgásomnak, amit másokkal együtt és az övékéhez hasonló szemérmes tartózkodással én is kutatásnak neveztem el, van iránya, és van ennek az iránynak egy sejtelmes tengelye, ennek a tengelynek pedig egy súlypontja, végül e súlypont fölött egy lebegő angyal, akinek tekintélye e súlypontot finoman a helyén tartja, s az ettől a tekintélytől sohasem mozdul el; mint ahogy hajlandó vagyok kitörölni a fejemből, hogy e gyarló feltevés szerint nekem, sóvárgásom lendületével, ezt a tekintélyt meg kellene közelítenem, át kellene világítanom, majd egy ezerszer és ezerszer és ezerszer megismételt mozdulattal, ahogy az ember egyetlen vederrel a tengert merné ki, át kellene emelnem az ismeretlenségből... egy nekünk otthonos tartományba... saját súlypontunk fölé (KRASZNAHORKAI, 1992, 39).

Amire a Krasznahorkai-szöveg utazója, az „operai időzítéssel” rászakadó „nagyonmély kérdések” kapcsán rájön, az tulajdonképpen a már korábban említett kirekesztettség és elidegenítettség állapota.<sup>8</sup>

8 „kimentem, némi tétovázás után el egészen a korlátig, ott megtámaszkodtam, nyújtott karral és tenyérrrel, nem előre, inkább egy kicsit hátradólve, behunytam a szemem, egy mélyet szippantottam a hűvösségből, aztán tényleg felnéztem a csillagokkal telehintett őszi égboltra Beijing fölött, és abban a szempillantásban rá is döbentem, hogy évek óta most először nézek fel az égbe, hogy évek óta most először nézek fel egyáltalán. (...) hirtelen ráeszméltem, hogy nemcsak elválaszt engem egy irdatlan távolság tőle, de ez a távolság olyan is, mintha a jégbe fagyott volna bele, vagy hogy, egy kristályos



A *Sötétlő erdők I.* részében tehát azt látjuk, amint egy dantei helyzetbe hozott, helyzetbe állított utazó önmaga létállapota felett töpreng és próbálja megérteni viszonyát ahhoz a pillanathoz kapcsolódóan, amely hirtelen megszólítja – ám ekkor, ahogyan a fejezet folytatásában olvasható:

felnézni az égre, azt jelentette, belátni, hogy nem állok kapcsolatban az éggel, ahol felnézni már önmagában annyit jelentett, hogy akárcsak a kor-szaknak, amelyben élek, nekem magamnak is megszakadt az összeköttetésem a kozmossszal, hogy el vagyok vágva az univerzumtól, hogy ki vagyok zárva belőle, meg vagyok fosztva tőle... (KRASZNAHORKAI, 1992, 42).

Mintha a dantei utazás antitézisét olvasnánk *Az urgai fogolyban*, ahol az ironia eszközével Krasznahorkai apránként, de kíméletlenül bontja le mindazt, amit a megelőző korok irodalmi hagyománya őrzött, gondolt, vélt, fenntartott az utazás embert átforgató erejéről, s végeredményben, amely mentén az utazás topikus ábrázolása elképzelhetővé vált. Amiként arra a korábban hivatkozott Szirák Péter hívja fel a figyelmet: míg az utazási regény a sors módosításának rejtett lehetőségét is magában hordozza (gondoljunk például Henry Fielding *Tom Jones* című kalandregényére), addig *Az urgai fogoly*, ezzel ellentétben az „énvesztés kísérleteként” gondolható el (SZIRÁK 1993, 49). Az utazó Krasznahorkainál arra a megállapításra jut, hogy nem lehetséges kapcsolatba kerülni a „mássággal”, hogy „vége a távlatoknak”, és hogy nem lehetséges többé „belenézni [ezekbe] a távlatokba”.<sup>9</sup>

Az *Isteni színjáték* Dante-utazója bár feltekintve a hegygerincre fájdalmasan tapasztalja az attól való távolságot, utazásának mégis irányt és távlatot nyújt a *Pokol* I. énekében leírt egyszerű gesztus. Így lehet az, hogy a *Komédia* első éneke már előremutat a *Paradicsom* XXXIII. énekére, amelyben Dante elérkezik a boldog istenlátásig. Krasznahorkainál ez az istenélmény nem lehet teljes. A már Zsadányi által is megfigyelt beijingi színháztapasztalat, illetve a halálos betegség közben megtapasztalt nyelvi korlátok átélése sem jelent revelatív erejű megvilágosodást. Hacsak annak belátását nem, hogy az elbeszélő képtelen meghaladni önmaga korlátait. Ugyanakkor a dantei *Purgatóriumban* leírt, Beatricével való találkozás-jelenetet

---

út, s hogy ahová ez az út elvezetne, attól én el vagyok vágva, ki vagyok belőle zárva, meg vagyok fosztva tőle, talán végérvényesen” (KRASZNAHORKAI, 1992, 41).

9 Érdekes egyébként az egész kötet végével összevetni ezt a megállapítást, amely az „urgai fogságból” elinduló utazó reménytelen felsóhajtásával ér véget: „Már csak tíz év...” (KRASZNAHORKAI, 1992, 156). Érezhető azonban ennek a repülőtéri váróteremben elhangzó rövid mondatnak a reménytelen, mégis kilátástalanságot sugalló paradoxona. Hiszen a kötet zárása mintha valamilyen feloldással vagy megváltással kecsegtetné az olvasót, mivel a gyötrelmek és megpróbáltatások végéhez értünk. Ám ez a megváltás, ez a boldog végkifejlet, amelyet Dante esetében látunk, amolyan keserűes vigasz lesz. Az utazó regénybeli reménytelen sóvárgására, jóllehet valamifajta biztató választ vél találni a kétezeredik év jövődöbéli, gyermekként megálmódott csodálatos elérékezésében, mégis érezzük e „világ végi reptéri váró” ürességét, a várakozás feszültségét, amely a kötetet lezárja.

imitáló pekingi színésznő megpillantása az idegenség, az otthontalanság és a világba vetettség állapotát erősíti az utazóban. A színésznő, akinek „tündéri szépségébe az elbeszélő belebetegszik”, végül elutasító levélben közli az utazóval, hogy „ne keresse többet.” Az utazó levéláradata annak tanúsága, hogy kétszeresen el van választva egy olyan világtól, amelyet nemhogy nem érhet el, meg sem érthet, s ez a tapasztalat így valójában a pekingi látogatás tükörképe. Az utazó a kínai főváros utcáin barangolva képtelen megérteni a városi szerkezetet és eligazodni annak földi koordinátái között – s ahogyan azt korábban láttuk, az égi tájékozódásból is ki van zárva. *Az istennő írt* című fejezet az utazó 64 levelére adott válasz, amelyből világossá válik az a végtelen szomorúság és melankólia, amely az egész utazást meghatározza.

S ebből a meghaladásra való képtelenségből, a Kínában látott szépség elérhetetlenségéből fogalmazódik meg az a „halálos fájdalom a szívben,” amely írásra késztet, és amelyet nem lehet szavakba önteni, de amelyre a Krasznahorkai-regény elbeszélője mégis kísérletet tesz. Még akkor is, ha az írásban, és magában a nyelvben is, amiként az utazás során történtek alatt, az elidegenedés és az örök elveszettség létállapota tudatosul.

A Zsadányi Edit által megtérésjelentként értelmezett, *Az Escorialban elmaradt egy vacsora* című fejezetben elbeszélte betegség sem a dantei értelemben megfogalmazott Isten-élmény újraírása, mint inkább az elbeszélés nehézségeinek megtapasztalása, egy új nyelvi közeg, egy ismerősen ismeretlen megszólalásmódnak a rögzítése, amely azonban nem válik az egész utazás számára jelentésképző erővé.

...éjszaka lett, mire feltűnt nekem, hogy már jó ideje egy hangot hallok saját magamban, mégpedig, eszméltem rá, a saját hangomat, amint tegező bizalmassággal a messzeségbe vetődöttség halálos hátrányait panaszolja valakinek, fáradhatatlanul.

És még ennél is mélységesen mélyebb éjszaka lett, mire tudomásul vettem, hogy a megszólított nem más, mint az Úristen, a Biblia ura. [...] hirtelen ötlettől vezérelve a Teremtés első mondatát idéztem fel ezért, majd a következőt és a következőt, később (...) mondatokat találtam az Evangéliumokból, s idáig érve, még mindig mozdulatlanul fekvé az ágyon, s továbbra is a gerendát nézve az ablak alatt, annyit máris megállapítottam, hogy ezek az isteni igék olyan nagy erővel szólnak e mondatokban, hogy bizalmat lehet érezni irántuk (...) (KRASZNAHORKAI 1992, 74; 78).

Krasznahorkai elbeszélője azonban nem idéz egyetlen szöveghelyet sem, ami érdekesen állítható párhuzamba az utolsó beijingi este színház-élményével, amikor bár töredékesen, de mégis felidéz és monológjába illeszt egy Li-Tajpo verset. A kötetet továbbolvasva, apránként tárulnak fel az olvasó előtt a Dél-Kínában tett látogatás és a hirtelen betegség (a jobb tüdőlebeny kilyukadásának) körülményei (és a fent idézett „megtérésjelenet” szenvedéssel teli órái), a quangzhoui (kantoni) „trágyaszagú” levegő nyomasztó, fullasztó mivolta, és a „pokoli paradicsom” oximoronba sűrített

félelmetes valósága. Ez lesz az a pont, amelynél az utazás, Kína felfedezése ismét megszakad, ahol a történet folyamata és az elbeszélés maga megreked, s bár fel-feltörnek az utazó némaságából a Biblia ismerősen csengő szavai (akár mint segélykiáltások, jeremiádok), azok mégsem hozzák el a várva várt, talán megváltó fordulatot.

Az *urgai fogoly* bár egy utazás történetét sugallja, mégis, ahogyan a regény a történet-elbeszélés módját leépíti és helyette másik logikát választ az események rögzítésére (jól érzékelhető ez a kötet szövegeinek nem lineáris egymásra következéséből, az utazás-események időrendi sorrendjétől való eltekintéstől), a valahonnan induló és valahová megérkező egyenes ívű út képzetét is lebontja, s egyfajta szövegbeli labirintusba vezet az olvasót. Zsadányi szavaival élve: „Az út fogalmához kötődő linearitás képzet helyett az úthoz a labirintus képe kapcsolódik (...)” Krasznahorkainál.<sup>10</sup> (ZSADÁNYI, 1997, 82.)

A labirintusban való elveszésnek az élménye mindvégig megmarad (utalhatunk itt a kötetet lezáró fejezetre, amely az Urgában eltöltött három *pokoli* nap keserveit írja le, s ily módon a pekingi tartózkodás pandanjaként olvasható) s ahogyan a *Sátántangó* utolsó fejezetében „a kör bezárul,” úgy erősödik az elbeszélő ébenben az önmagába zárulás pokoli tapasztalata. Vagy, amiként az *Ellenállás melankóliájában* olvashatjuk: „... mert míg akkoriban úgy tűnt, a város a maga barátságos melegével mintegy természetes erődítménye otthonának, addig mára (...) régi bensőséges-ségéből nem maradt egyéb, mint üres utcák rideg labirintusa, ahol még az ablakok is, miként a mögöttük ülők, vakon bámulnak maguk elé, s a fojtott csendet csak »marakodó ebek tépő ugatása veri fel.«” (KRASZNAHORKAI 1989, 28).

10 „De akkor már föltűnt, mennyire elkeveredem folyton ezeken a folyosókon, hogy mennyire nem tudom soha megítélni, hol vagyok épp, és azért, mert nem vagyok képes a tudatában lenni, hol vannak e térnek a rögzítő pontjai, azaz hogy az egyetlen pont, amihez magamat viszonyíthatom, a kijárat, amit megtalálni éppoly nehéznek bizonyult, mint amilyen könnyű volt már az első kanyar után a másodikban a hozzá visszavezető utat újból szem elől veszteni” (KRASZNAHORKAI 1992, 57). Ezzel kapcsolatban érdemes újra feleleveníteni *Az ellenállás melankóliájának* szimbólumrendszerét, illetve térszerkezetét, amelyben szintén hangsúlyossá válik a labirintus-motívum: nemcsak az által, ahogyan a történetben Eszter és Valuska egymásba karolva bolyonganak a téli város utcáin, hanem mert a labirintust az utcán felgyülemlő szemét képezi. „A mocsoknak e képtelen labirintusa”, amely mint a „céljavesztett ittlét jeges múzeuma” képződik meg a szövegben, azzal a kozmikus renddel áll ellentétben, amely a regény kezdetén Valuska fürkészve kutat. Ugyanakkor, visszautalva a tanulmány elején felvetett Dante-allúziók kérdésére, e tekintetben még hangsúlyosabbá válnak az elbeszélő azon mondatai, amelyek éppen e metafizikai és ontológiai értelemben vett rendnek a megbomlására utalnak: „Okosnak lenni ugyanakkor, józanul megítélni, hogy mi várható, igazán nem volt könnyű [...], mert a maga megközelíthetlenségében mindeddig hibátlanul működő, megnevezhetetlen elv – mely forgatja, ahogy mondani szokás, a világot, s aminek egyetlen nyoma éppenséggel ez a világ – mintha egyszerűen veszített volna az erejéből [...]” (KRASZNAHORKAI 1989, 10–11). A rend ilyenén megbomlásába való végső megnyugvást Valuska belső gondolati folyama támasztja majd alá: „... meg akarta magyarázni ugyanis nekik, mindeddig miféle gyerekes tévhitben élt, hogy azzal áltatta magát, lát egy hatalmas kozmoszt, aminek a Föld egy aprócska pontja csak, hogy e kozmosz végső motorja pedig a derű volna, ami »öröktől fogva átít minden bolygót és minden csillagot«” (KRASZNAHORKAI 1989, 274–275).

## Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante, *Isteni színjáték* (ford. Babits Mihály), in. *Dante Összes Művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- ALIGHIERI, Dante, *Isteni színjáték* (ford. Nádasdy Ádám), Budapest, Magvető, 2016.
- ANGYALOSI Gergely, Egy metafizikus prózaíró, *Alföld*, 1999/3, 36–42.
- BÓNUS Tibor, *Útirajz, önéletírás, irodalom (Az urgai fogoly retorikájáról)*, in. uő. *Diskurzusok*, Budapest, Balassi, 2001, 60–71.
- GYÓRFFY Miklós, Egy európai viszontagsága Kínában – Krasznahorkai László: Az urgai fogoly, *Jelenkor*, 1992/11. 948–950.
- KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája*, Budapest, Magvető, 1989.
- KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Budapest, Magvető, [1992] 2004.
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest, Magvető, 1985.
- POMOGÁTS Béla, Regény az idő ellen – Az urgai fogoly gondolati horizontja, *Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 61–68.
- SZIRÁK Péter, Látja, az egész nincsen – Krasznahorkai prózájáról, *Alföld*, 1993/7, 44–51.
- TVERDOTA György, Szutyok és periódus, *Alföld*, 1999/3. 47–53.
- ZSADÁNYI Edit, Az utazás melankóliája (Krasznahorkai László: Az urgai fogoly), *Alföld*, 1997/7, 64–83.