

BALAJTHY ÁGNES

Ebéd a szellemekkel

ÚTLEÍRÁS ÉS NARRATÍV RÉTEGZETTSÉG

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ: *CSAK A CSILLAGOS ÉG* CÍMŰ RIPIORTÁZSÁBAN

A két nagyszabású kínai utazási regény¹ – *Az urgai fogoly* és a *Rombolás és bánat az ég alatt* – megjelenése közötti időszakban Krasznahorkai Lászlónak született egy rövidebb Kínáról szóló írása is, melyet a *Lettre* folyóiratban *Csak a csillagos ég* címmel közölt.² Habár a kötetbe eddig be nem került szöveg az életmű egyik marginális, nem sokat hivatkozott darabjának tekinthető, maga is részese az ismétlődő motívumok, önidézetek, visszautalások révén egymásra nyíló utazási szövegek intratextuális viszonyrendszerének. Már első olvasása során is regisztrálható viszont a Krasznahorkai-epikára egyébként olyannyira jellemző prózapoeitikai megoldások (például a szinte Krasznahorkai védjegyévé váló „hosszú mondatok”) hiánya, mely többek között azzal magyarázható, hogy a szerző a *Csak a csillagos ég*ben a riportázs műfaji hagyományának felelevenítésére tesz kísérletet. A művet többek között éppen a publicisztikai nyelvhasználatot imitáló, ám annak diszkurzív szabályrendszerét át is hágó szövegépítkezés teszi izgalmas, a huszadik század első évtizedeinek útirajz-irodalmával is rokonítható olvasmánnyá.

A pontos dátummegjelöléssel indító mű egy 1998-as kínai utazásról számol be, melynek voltaképpen célja már az alcimből is kiderül: *Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*. A szerző alakmásként fellépő protagonista-elbeszélő egy történelmi korszak és egy többé-kevésbé letűnt kultúra szimbólumaként tekint a nyolcadik században alkotó költőre, ezért járja végig egykori életútjának legfontosabb állomásait. Az író nem pusztán az archeológiai értelemben vett nyomok foglalkoztatják, hanem Li Tai-po lírájának hatástörténete, illetve az, hogy személyiségének emléke hogyan él tovább a jelen Kínájában, a hétköznapi élet közegében: „Nagyon szeretem Li Tai-po-t. Vele akartam foglalkozni ezen az úton, úgy, hogy beszélgetek róla kínai emberekkel a vonatokon, az utcákon, egyetemi szobákban és hájbárokban.”^(40.)

A „szeretem” kifejezés olyan viszonyt létesít a megszólaló és nyomozásának tárgya között, mely a riportázs műfaja által a riporter számára előírt megfigyelői, mediátori szerepkörhöz képest jóval nagyobb érzelmi bevonódást feltételez. A példakép által valaha érintett útvonalak bejárása, élete egykori helyszíneinek felkeresése sem annyira a „nyomozás”, a kutatóút, hanem sokkal inkább a zarándoklat praxisának ismétlés-központú elvárásrendjéhez

¹ A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

² Krasznahorkai László, *Csak a csillagos ég: Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*, *Magyar Lettre International*, 1998/99, Tél, 29–40.

illeszkedik a szövegben. A legelső fejezetből az is kiviláglik, hogy a történelmi múlt közelebb hozásának céljával megkezdett barangolás – előre kiszámíthatatlan módon – a személyes, biografikus időben való mozgással is kiegészül. A Kínába tartó repülőn elszunnyadó férfi sok éve elhunyt édesapjáról álmodik: „Álmom nem tervezett utazásomhoz vitt előre, hogy tehát éjszakai vonatokkal bejárom Li Tai-po klasszikus birodalmát, hanem apám temetéséhez vezetett vissza”.^(29.) Az édesapa halálának felidézése, az ifjúkori én „későrenyúlt kamasz”-ként való láttatása az önéletrajzi olvasás kódjait aktivizálja.

A *megérkezés* fejezetet követő epizódokban viszont nem tűnik számottevőnek az önéletrajziság szerepe, és – amennyiben egyáltalán tetten érhető – a vallomásos beszédmód helye áttevődik az utazó szereplői megszólalásaiba. Az *urgai* fogolyhoz képest, ahol a narrátor „pozíciója kettős, állít és korrigálja is állításait, »elkülönböztődik« önmagától”³, a riportázsban nem nyílik nagy tere a kommentárokban, közbevetésekben, idézetek beemelésében megmutatózó elbeszélői önreflexiónak. A szintaktikai szerkezetek szintjén is észlelhető, Krasznahorkaitól szokatlan ökonómia egyrészt a kvázi-jelenidejű történetmondással függhet össze, melyben nincs mód a felidéző és a felidézett én horizontjának elkülönítésére. Ez az út-leírások egyik jellegzetes narratopoétikai fogása (Kosztolányi is gyakran alkalmazza hasonló típusú szövegeiben, például az *Elsüllyedt Európa* darabjaiban), mely, bevonva az olvasót az elbeszélő világ itt és mostjába, azt az illúziót kelti, hogy a kalandok a befogadás jelenében zajlanak le. A lazán összefüggő epizódokból való építkezés is azt jelzi, hogy egy-egy „este”, „ebéd” vagy „találkozás” eseményszerűségének megörökítése közelebb áll a szövegintencióhoz, mint a Kínában eltöltött, körülbelül két hónap folyamatszerű ábrázolása. A szereplői megnyilatkozásokból arról is értesülünk, hogy mi az, ami kimaradt a *Csak a csillagos égből*: a történetmondás fókuszán kívül eső élményekre tett utalásokból a '98-as út elbeszélhetőségének számos másik lehetséges változata dereng fel. Az egyes epizódok narratív szerkezete rendre ugyanazt a sémát követi: az első bekezdések rögzítik a helyet és az időt („Este hat óra felé jár, melegen süt a nap, Qufu központjától körülbelül három kilométer az út.” 33.), majd a diegészis helyét átveszi a mimészis, azaz a helyekkel folytatott, elbeszélői közbevetések által csak néhol megszakított dialógusok sorozata. A Kosztolányi-féle szövegalkotói attitűdhöz képest ez már erős különbségnek minősül, hiszen a tudósítás így nem az utazó érzéki benyomásaira, fizikai észleleteire koncentrál, hanem az általa és/vagy neki mondott szavakra, és így idegenség-tapasztalatáról is elsősorban a párbeszédekben tanúsított nyelvi viselkedése közvetít. Habár a kronotopikus keretet kijelölő mondatok fel-felvillantanak valamit az utazásélmény testi dimenziójából, ezeket a mozzanatok általában valamilyen önmagukon túlmutató jelentéssel ruházzák föl. A luoyangi fejezet nyitányában az elbeszélő például egy erős, emlékezetes hasonlat után a városlakók „rútságát” máris belső, morális állapotuk külső jeleként olvassa: „Olyan sivító zaj van, ami egész rémisztő. Mintha piranákkal teli vízbe estünk volna, amikor kilépünk közéjük. Eddig is sok szegényt láttunk, de ezek az arcok itt nem a szegénységből következnek: sugárzóan rútak, elvetemültek, agresszívek és gátlástalanok.” (35.) Fontos azonban kiemelni, hogy a helyiek olykor zavarba ejtő másságának ilyesfajta gesztusokkal élő, leegyszerűsítő interpretációja nem válik uralkodóvá a szövegben. A párbeszédnek folyamát csak ritkán és kevés szóval megszakító narrátor elsősorban beszédpartnernei külse-

³ Zsadányi Edit, Az utazás-fabula motívuma Krasznahorkai *Az urgai fogoly* című regényében, *Alföld*, 1997/7, 69–83, 71.

jéről, mozdulatairól számol be, viselkedésük lélektani, kultúrantropológiai magyarázatát jobbára mellőzve.

Azáltal, hogy *Csak a csillagos ég* ilyen nagy mértékben támaszkodik a dialógus-formára, az útleíró műfajok egy olyan konvenciója elevenedik meg, mely *Az urgai fogoly* szerveződését még nem, vagy csak alig befolyásolta. A beszélgetés mint az idegen feltérképezésének eszköze az utazás kultúrtörténetének és az utazási irodalom történetének szempontjából is számos, a Krasznahorkai-mű esetében releváns vonatkozással bír. Judith Adler hívja fel a figyelmet arra⁴, hogy a reneszánsz arisztokrata értelmisége elsősorban még társalgási stílusát pallózni, okos eszmecserék céljából ment külföldre – a helyiek közti társadalmi érintkezés nyelvi és nem nyelvi szabályainak összetettsége, átsajátíthatósága azonban inkább a *Rombolás...-ban* majd tétellel. A *Csak a csillagos ég* esetében inkább a műfaji hagyományok kerülnek előtérbe. A 19. század végén – huszadik század elején születő utazásszövegek újszerűsége többek között abban rejlett, hogy sikeresen aknázták ki a publicisztikai és magas irodalmi nyelvhasználati stratégiák vegyítésében rejlő esztétikai potenciált.⁵ Jellegetes hatáselemeik közé tartoznak azok a dialógusok, melyeket a hol felkészült riporterként, hol vidám kalandorként színre vitt figura folytat le az őt kalauzoló vagy éppen hátráltató helyiekkel. A Robert Byron által jegyzett, a zsáner remekének tekintett *The Road to Oxianát* a recepció például már a megjelenésekor is a szellemesen ironizáló, máskor pedig helyzetkomikumra épülő párbeszéddek miatt méltatta. Ezek a szövegalkotási eljárások erős tendenciaként élnek tovább az angolszász travel writing kortárs vonulatában (Bruce Chatwin *Álomösvényét* említhetnénk itt például), de a német Reiseliteratur olyan darabjai is ide illeszkednek, mint Christoph Ransmayr *Der Weg nach Surabaya* című riportátszövege. Krasznahorkai műve sok szállal kötődik ehhez a világirodalmi kontextushoz.

A *Csak a csillagos ég* gyakran csupán tómondatokból álló, élőbeszéd-jellegüket megőrző dialógusai a spontaneitás nyelvi jegyeit viselik magukon – a magyar író keresi az előre meg nem tervezett találkozások lehetőségeit, megszólítottjai a véletlennek, avagy a szerencsének köszönhetően lesznek a Taishan-hegy tetején lévő taoista kolostor lakói, egy fiatal riksás, egy útitárs a vonatról. Kérdései – legyen szó akár a modern kori szerzetesek, akár a Tang-korabeli udvari tisztviselők munkájáról, napirendjéről – a hétköznapi életre, annak apró részleteire irányulnak: arra, hogy miként *működik* a másik világ. Az előzetes szervezést igénylő, kínai művészekkel, értelmiségiekkel folytatott diszkussziók már bonyolultabb vallási-történelmi összefüggéseket is érintenek, hiszen Li Tai-po életének tanulmányozása számos problémát vet fel a konfucianizmus és a taoizmus, a kínai kultúra e két meghatározó vallásigondolkodási hagyományának viszonyával kapcsolatban. Az, hogy a szöveg sikerrel tölt be egyfajta ismeretközvetítő funkciót, elsősorban szintén a párbeszéddek megalkotottságának köszönhető, hiszen végigkövetésük annak számára sem jelent gondot, aki semmilyen komolyabb előzetes tudással nem rendelkezik az ókori kínai művelődésről. A riporter szöveg uraló, szándékolt naivitású, egyszerűsége törekvő „mit jelent”, „milyen személyiség volt”, „hogyan képzeljük el” típusú kérdésekben tulajdonképpen a szöveg implicit olvasójának távlata képződik meg. A *Csak a csillagos égben* azonban a kérdésseltevés révén való tájékozódás apóriáira is fény derül. A császári udvarban nagy befolyással bíró, majd az intrikák folytán

⁴ Judith Adler, *Origins of Sightseeing*, *Annals of Tourism Research* 16, 1989, 9.

⁵ Vö.: Hagen Schulz-Forberg, *London – Berlin: Authenticity, Modernity, and the Metropolis in Urban Travel Writing from 1851 to 1939*, Brüsszel, P. I.E. Peter Lang, 2006, 52.

száműzetésbe kényszerülő Li-Tai-Po sorsát ugyanis a taoizmus és a konfucianizmus szembenállásának megfelelően szabadság és a közéletiség, az individualizmus és a kollektív értékek közötti konfliktus határozza meg. Míg a jóbarát, a kalligráfus Min szerint Li Tai-po valójában csak a művészetnek élt, és nem érdekelte a közélet, addig a helyi írószövetség vezetője szerint a költő vérbeli konfucianus volt, aki politikai vágyait sosem vetkőzte le. Ezt az ellentmondást – melynek a „nyomában” szó által előhívott oknyomozó narratíva jegyében felkelene oldódnia – az elbeszélő nem szünteti meg, sőt, nem is kommentálja. A szereplői megnyilatkozások közé beszúrt zárójeles megjegyzései mindig a beszélgetőpartnerek viselkedésére, az eszmecserék külső körülményeire vonatkoznak – tudósítanak, ám hiányoznak belőlük az explicit értelmezői mozzanatok. A narrátori szólam radikális visszaszorulása éppen ezért sajátos feszültséget kölcsönöz a párbeszédreszerek olvasásának, melyek helyenként egyfajta anekdotikus logikát követnek. A luyongi taxisnővel folytatott dialógusban például az élelmes cicerone évszázados toposza elevenedik fel – miután a hölgy kioktatja a magyar író és tolmácsát arról, hogy miként verik át a helyiek a gyanútlan turistákat, csattanószerűen funkcionáló utolsó mondata arról árulkodik, hogy ő is eme iparág hasznélvezői közé tartozik: „Megér neked 30 yüant az egész?” (36.) A másik kultúra sajátosságait bemutató, azokhoz magyarázatokat fűző auktoriális elbeszélő el-elhallgatása különösen erőteljes hatáseffektusként érvényesül *Ebéd a szellemekkel* című fejezet olvasásakor. A Taishan-hegyen játszódó epizódban visszatérő motívumot képez a szerzetesek mosolya és nevetése, ám az homályban marad, hogy a jókedv eme nem-nyelvi megnyilvánulásainak mi a pontos funkciója az adott kommunikációs helyzetben – sőt, az is, hogy egyáltalán jókedvről van-e itt szó. A riporter először azt sugalmazza, hogy a kolostor lakóinak arckifejezése zavarukkal hozható összefüggésbe, viselkedésüket ezáltal a társadalmi érintkezés európai kódjai felől is könnyen belátható értelemmel ellátva: „A szerzetesek mosolyognak, ők is mintha kissé zavarban volnának.” (32.) A későbbiekben azonban már nem él ilyen értelmezői gesztusokkal, és a zavar árnyéka sokkal inkább a befogadóra vetül rá, aki nem kap iránymutatást arra nézve, hogy az elbeszélő szituáció résztvevői mit és miért találnak humorosnak. Az például csak sejthető, hogy mikor az író ebédjük folytatására kéri vendéglátóit, „általános derűtség” az udvarias kérést szó szerint vevő válasz miatt támad:

„ – : Nagyon kérem, egyenek nyugodtan tovább. Nem akartam megzavarni az ebédjüket.

Szerzetes: Akkor jó, mi eszünk tovább.

(Általános derűtség, a szerzetesek visszahajolnak a csészeik fölé, de minket vizsgálgatnak mosolyogva.)”

Később azonban még obskúrusabbá válik a taoista atyák nevetése:

„Szerzetes:[...] A hívő először abból a célból jön ide, hogy kérjen valamit, aztán pedig, ha a kérése teljesül, visszajön, és hálából pénzt adományoz a templomnak. [...] Ha nem léteznének a taoista istenek, nem valósulnának meg a vágyak. De megvalósulnak, s a hívők visszatérnek.

–: Hívők ezek az emberek még, vagy már turisták?

(A szerzetesekből kitör a nevetés.)

Szerzetes: Az igaz tudáshoz gyötrelmesen hosszú az út.” (33.)

Min nevetnek a szerzetesek?⁶ A kérdés találó voltán? Önmagukon? Esetleg ismét zavarban vannak? Az, ami „kitör” belőlük, antropológiai állandónak tekinthető – olyan nem-disz-kurzív hangjelenség és mozdulatsor, amelyet tolmács nélkül is képes felismerni, vagy akár utánozni az Európából idetévedt utazó. A rövid zárójeles megjegyzés azonban csak a nevetés eseményét rögzíti, nem fűz hozzá magyarázatot, és épp ezáltal mutathat rá a nevetés mint kommunikációs forma erőteljes kulturális kondicionáltságára. Annak a potenciális megértési teljesítményének a határait, melyet a dialógus-forma ígér, ebben az esetben tehát ez a nyelv előtti, a jelentések szférájához mégis ezer szállal fűződő jelenség jelöli ki. (Hasonlóképp a test és a kultúra határán áll a sírás is, mely szintén fontos szereppel bír az egyik beszélgetésben: amikor a Li Tai-po költészetének elevevényét méltató Li Xi, az irodalomkritikus könnyezni kezd, nem tudható, hogy spontán érzelmi kitörésről van-e szó, avagy sokkal inkább egy kulturálisan szabályozott, irodalmi-történeti mintákkal rendelkező gyakorlatról.) A kacagás után elhangzó enigmatikus mondat ironikus hatást kelt, anélkül, hogy ez az effektus pontosan megragadható lenne: valószínűleg többek között abból fakad, hogy a kijelentés mint válasz nem illeszkedik közvetlenül a riporter érdeklődő kérdéséhez. Megnyilvánulhat benne a társai derűtségét tovább fokozó fiatal kolostorlakó öniróniája, de ironia származhat abból is, hogy a komolykodó stílus a keleti bölcseségek leegyszerűsített, a nyugati ember számára áthangszerelt változatainak fogalmazásmódját idézi fel, mely a korábban kárhoztatott turisták Kína-képét formálta. A mondat ambiguitását fokozza, hogy az oly nehezen elérhető „igazi tudás” az adott kontextusban éppúgy vonatkozhat a turista számára hozzáférhetetlen bölcseségre, mint a turista és a hívő közötti különbségtétel képességére. A nyelvi többértelműség egy újabb aspektusát jeleníti meg a kérdések révén fel nem számolható idegenségnek, melyet korábban a nevetés „olvashatatlansága” szembesített.

Az ilyesféle eldönthetetlenségek az olvasót az idegen közegben bizonytalanul tapogatózó utazó pozíciójába helyezik, habár ez a megfigyelés nem terjeszthető ki a szöveg egészére: az, ahogy *Az egy este a pekingi hutungban* című fejezetben az író egy professzorházaspárral diskurál a jelen Kínájának szellemi állapotáról, a *Rombolás...* egyneműsítő, kultúrpresszimista retorikáját előlegezi meg. Az elbeszélő által előírt befogadói műveletek mozgásteret azonban így is jóval tágabbnak tűnik, mint ahogy azt Krasznahorkai többi utazási szövegének olvasása során észlelhető.

Visszatérve a szerzetessel váltott szavakra, tulajdonképpen azt sem szavatolja semmi, hogy a turista és a hívő szembeállítása – mely mögött nem nehéz felfedezni az autentikus és az inautentikus érték kategóriáival operáló metafizikus szemléletmódot – bírna-e bármiféle jelentőséggel a taoista kolostor másféle gondolati hagyományhoz kötődő lakói számára. Ez a kérdés sokkal inkább a magyar író identitástudatának szempontjából fontos, aki folyamatosan regisztrálja a turisták jelenlétét az általa is bebarangolt helyeken, ám önprezentációjában

⁶ Érdekes összefüggést jelenthet, hogy a '80-as években reneszánszát élő angolszász utazási irodalom egyik vezéralakja, Paul Theroux Krasznahorkaihoz hasonlóan több művet szentelt Kínának. *Riding the Iron Rooster* című vaskos útirajzában az auktoriális elbeszélő például szintén vonattal szeli át a hatalmas országot. A helyiek európai perspektívából nehezen értelmezhető nevetése visszatérő motívumot képez a könyvben: az utazó szakavatottságát az a rutin jelzi, amellyel képes beazonosítani, jelentéssel felruházni egy-egy nevetést. (Van olyan fejezet, melynek csattanószerű befejezésül is egy kacaj megfejtése funkcionál.) Ezáltal éppen, hogy felszámolódik az az idegenség, melyet Krasznahorkai riportáza olvasási tapasztalatként is színre visz.

a tudós riporter és (amint már említettem) a zarándok szerepmintázata fedezhető fel. A hívő zarándok és a turista figurája azonban nem áll olyan távol egymástól, mint ahogy az első pillantásra tűnik: az utóbbi egy-két évtizedben számos olyan kultúrantropológiai, illetve szociológiai munka született, melyek az utazás eme két paradigmája közötti hasonlatosságokat közelítik meg különböző szempontokból.⁷ Amennyiben Jonathan Culler szemiotikai turizmus-felfogását vesszük alapul, a helyválttatás e két gyakorlata között tulajdonképpen az ismétlés kitüntetettsége teremt kapcsolatot. A modern turista olyan, a felkeresett hely autenticitását igazoló jelekre vadászik,⁸ melyek nem lennének számára felismerhetőek, ha nem ismétlődnének számtalan formában, s azt teszi, amit az adott helyhez kötődő szokások előírnak számára: Velencében gondolóra száll, Las Vegasban a kaszinóba tér be, akárcsak mindenki más. Mindeközben a zarándoklat lényege is abban áll, hogy útvonala, szabályrendszere jobbra változatlan: ezért funkcionálhat a rituális emlékezés egy változatoként. Ez a két működés mód ér össze a magyar író útjában – hiszen mikor a Li Tai-po emléket őrző helyeket keresi fel, azzal egyúttal a nagy előd gesztusait játssza újra. Utazásának meta-jellegét közvetíti az a jelenet, melyben megáll tolmácsával Konfúcius szírjánál, és közben arra a „különleges pillanatra” gondol, amikor Li Tai-po róttá le ugyanott tiszteletét. Vajon turista-e itt vagy hívő? Habár a riporter kérdése a két kategória szigorú szétválaszthatóságát implikálja, mind az alakjára íródó diffúz szerepmintázatok, mind pedig egy általa elbeszélte találkozás története is azt sugalmazzák, hogy egy ilyesfajta elkülönítés nem szükséges, és nem is feltétlenül lehetséges.

Ez a találkozás az éjszakai vonaton esik meg, ahol a főhős egy olyan férfit kezd el faggatni a Taishan-hegyről, aki, ahogy azt öltözékének leírása is jelzi („Barna öltöny, ing, nyakkendő, s odalent világosbarna nylonzokni.” 30.), a modernizált Kínához tartozik. A férfi készségesen osztja meg magyar útitársával mindazt, ami „hiedelem, babona volt a régieknél”, de közben folyamatosan hangsúlyozza, hogy a hegy csodatévő, gyógyító erejében szinte már senki nem hisz, a nem hívők körébe önmagát is beleértve: ő is csak egyszerű kirándulóként, ha úgy tetszik, turistaként látogatott el annak idején a hegycsúcsra. Azok az értékek azonban, melyek szerinte a jelen, illetve a múlt perspektívájából társulnak a Taishanhoz, szemantikailag érintkeznek beszédében. Megtudjuk tőle, hogy korábban azt tartották, „aki felmegy beteg, az lejön egészségesen”, és „ha az ember felmegy a Taishan-ra, akkor hosszú élete lesz”, ma viszont az általános vélemény az, hogy „sokkal jobb a levegő. Tiszta. Szóval nem olyan, mint a városokban.” (30.) Megnyilatkozásának retorikai működése a Tang-kor és a jelen értelemhorizontjának különbségei helyett inkább hasonlóságukra hívja fel a figyelmet, hiszen a hegy mindkét nézőpontból az egészség helyeként tűnik fel – csupán az egészség-diskurzus előfeltevései

⁷ Néhány példa: Ellen Badon, Sharon R. Rosemen, *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Ian Reader; Tony Walter, *Pilgrimage in Popular Culture*. John Frow Basho Észak-Japánban megtett zarándokútjáról szóló feljegyzéseit elemzi azt előrebocsátva, hogy vallási indíttatása ellenére a művész utazása „a kortárs turizmus modellje” is lehetne szemiotológiai strukturáltsága miatt. Amikor megáll az ókori költőelőd, Muro-no-yashima sírja előtt, vagy a híres Matsushima szigetére érkezik, Basho benyomásait mindig az adott helyről előzetesen olvasott szövegek határozzák meg. Azaz, Jonathan Culler szavaival élve, a költő-turista „a szemiotika ügynök-ként” viselkedik, minden látnivalót önmaga jeleként olvasva, egy korábról ismerős mintázathoz illesztve – s mindez összhangban áll zarándoklatának vallásos hangoltságával. Vö.: John Frow, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, *October*, 1991/ Summer, 123–151.

⁸ Shulz-Forberg, *i. m.*, 59.

változtak meg. Az utas a felvilágosult Kína képviselőjeként hasonló módon utasítja el azt a Li Tai-po által vallott nézetet, miszerint a hegy csúcán álló ember „nagyon közel van az éghez”, viszont amikor saját élményéről számol be, a 'de' kötőszó által előhívott kontraszt helyett megint csak a több mint ezer éve élt költő és a modern kínai turista tapasztalatainak rokon jellegére derül fény: „Nézze, nekem a Taishan-on nem tűnt úgy, hogy szellemek közelében járnék... De volt egy csodálatos érzésem, hogy olyan, mintha a levegőben sétálnék... Mintha a felhők tetején... Mikor felértem, úgy éreztem, mintha lebegnék a világ tetején...” Az író erre válaszul egy képzettársítással él – „Mint egy szellem...” (30.) – mely nevetést és helyeslést vált ki beszélgetőtársából: „Hát, igen tényleg... Egy kicsit úgy, mint egy szellem...” (30.) A kívülről érkező férfi megjegyzése mintegy rávezeti a helyiek egyikét arra a felismerésére, ami saját kijelentéseibe már bele volt kódolva: a szellem szó által metaforikusan jelölt ókori Kína helyét önmagában kell keresnie. Azaz az idegen, a vendég érdeklődése a hagyományfolytonosság felismeréséhez vezet: azon gondolkodási mintázatok, attitűdök továbbélésére világítanak rá, melyeket a nyelv egyszerre elfed és felmutat használója számára. A *Csak a csillagos égben* prezentált találkozások tehát azt a belátást is közvetítik, hogy a kérdések révén nem csupán az utazó tudása gazdagodhat: kívülállása, idegensége révén képes a saját kultúrához való viszonyuk olyan aspektusaival szembesíteni a megszólítottakat, melyekre korábban nem volt rálátásuk.

A riportázt egyébként is az különíti el az életmű többi, hasonló témájú szövegétől, hogy kitüntetett figyelmet szentel a nyelvek közti közvetítés gondjának. Míg a *Rombolás...*-ban a narráció disszimulációs alakzatai a tolmács szerepét igyekeznek elfedni, mintegy kiiktatva őt, *Az urgai fogoly*ban pedig „[a] másik világával való találkozást alapvetően nem nyelvi világok találkozásaként viszi színre az elbeszélés⁹”, addig itt már a mottóban is a fordítás nehézségei tükröződnek. A mottó az a Li-Tai-po-költemény, mely *Az urgai fogoly* színházfjejezetében is felbukkan. „A Tang-korszak mindennél gyönyörűbb és mindennél rejtelmesebb versének” a főhős emlékezetéből fokozatosan előkúszó sorai a színházban megtapasztalt katarzist vetítik előre, az őt megbabonázó Diao Chan metaforájává válnak. Csakhogy míg ott problémátlanul simul össze a Kínától búcsúzó utazó érzéseivel, s a több száz éves tradíciókat őrző Lübu-előadás hangoltságával a magyarul idézett textus, a mottó a riportázs elején először Csongor Barnabás szavankénti (azaz írásjegyenként) nyersfordításában szerepel, s csak azt követi az Orbán Ottó-féle változat. A kerek, lezárt egésznek tűnő Orbán Ottó-költemény és a számtalan választási lehetőséget felkínáló, gyakorlatilag több potenciális vers szövegét tartalmazó nyersfordítás között drámai a különbség: egymás mellé helyezve őket az elbeszélés magyarul mutat meg valamit a kínai nyelv világába való átlépés nehézségeiből – avagy inkább lehetlenségéből. Feltűnő az is, hogy Li Tai-po neve legalább kétféle helyesírással szerepel a műben, attól függően, hogy a magyar riporter, vagy kínai barátainak szólamában tűnik-e fel. A név megkettőződése elbizonytalanít afelől, hogy valójában lehet-e közös tárgya a beszélgetőtársak megszólalásainak: a Li Tai-po/Li-taibo változatokra való szétválás a két perspektíva eredendő különbségeként íródik be a szövegbe. (Olyasmit azonban nem sugall a riportázs, hogy a közvetítéssel ne kellene folyamatosan próbálkoznia. Az utazó a fordításra irányuló, ismétlődő kísérleteket a másik kultúra iránti fogékonyság bizonyítékának tekinti: „Az országban, ahonnan származom, a művelt embereknek nagyon sokat jelent a Tao Te King. Képzelték el, több mint hat fordítása van!” (30.)

⁹ Bónus Tibor, Útirajz, önéletrész, irodalom: *Az urgai fogoly* retorikájáról, *Alföld*, 1997/5, 53-64, 62.

A későbbiekben a dialógusok megszövegezése gyakran kelti azt a benyomást, hogy az eredetileg bonyolultabb szerkezetű és választékosabb kínai megnyilatkozások jelentése leszűkült a fordítás során. Egy idióma használata viszont ennek a műveletnek a komplexitására hívja fel – meglehetősen direkt módon – a figyelmet: „Különben nagyon hideg lesz maguknak. Farkasordító hideg, ahogy mi mondjuk” (30.) – inti a vonaton megszólított férfi a vendégeket arra, hogy a hegyre kabátot is vigyenek magukkal. A második idézett mondat „mi”-je egy olyan beszélőközösséget implikál, melynek a kínai utas természetszerűleg nem tagja: a gyakorlatilag lefordíthatatlan, metaforikus szerkezetű magyar frázisra mint a helyiek szavajárására utaló mondat zavarba ejtő következtelenséget feltételez a szerző részéről. Azonban ez a kijelentés e látszólagos fiaskó révén felmutathat valamit a fordítói munka összetettségéből is: hiszen lehet, hogy mégiscsak a „farkasordító hideg” szóolás révén kerülhetünk a legközelebb az elbeszélő szituációban elhangzó, a maga teljességében szintén lefordíthatatlan kínai idiómához. A két nyelv közötti közvetítés itt nem a szó szerinti jelentésre összpontosít, hanem az utas szájából elhangzó mondat figuratív karakterének visszaadására: a szöveg úgy prezentálja ezt a megoldást „jó” fordításként, hogy nyomatékosan, sőt, önironikusan jelzi annak a hiányát is, ami kitörlődött, elveszett e folyamat során.

Amikor Min tolmácsi közreműködését, a magyar idiómákkal és ragozással folytatott küzdelmét viszi színre az elbeszélés, a nyelvek közötti átjárás nehézségei még nyilvánvalóbbá válnak: „Csak nem tudom fogni a szót” (31.) panaszkodik a jóbarát. A riportázs Min küszködésének bemutatása révén azt is képes érzékeltetni, hogy milyen kihívásokkal járhat az ő anyanyelvi világában tájékozódás. A magyar nyelv rejtekútjain gyakran eltévedő kínai orvos és a luoyangi pályaudvaron megrettenő magyar utazó ezáltal egyfajta tükrös viszonyba kerül.

A kínai kalandokról szóló beszámolót két olyan dialógus keretezi, melyek szimbolizációs karakteréért részben a helyszínmegjelölés felel: mindkettő a repülőtér liminális terében zajlik le egy-egy vámossal, akik azt felügyelik, ki mit visz be az országba, és mit akar onnan elhozni. Kérdéseik („Csak vinni akar?”) metaforikus értelemlehetőségeit a felidézett én is érzékeli: „Sejtettem, hogy minden kérdésnek különleges jelentősége van, de arról fogalmam sem volt, mi ez a jelentőség. Beléptem a Kínai Népköztársaságba.” (30.) A határátlépés aktusának szimbolikus jellegét felerősíti az is, hogy elbeszélése összefonódik az édesapa temetésével kapcsolatos emlékek előszámolásával, és annak firtatásával, hogy a férfi miként lépett át a halálba – békésen, elszunnyadva, ahogy az orvosok állították, vagy a pusztulás teljes tudatában, ahogy fia álma bizonyítja? A földrajzi térben való mozgás, az életút és a meghalás képzeiteit összekapcsoló szövegműködés már itt, a mű legelején az utazás metafizikus fogalmát hívja elő. Ezt a jelentésréteget erősíti fel a „beléptem” ige használatában rejlő utalás Dante *Isteni színjátékára* is, mely egyébként – ahogy azt Zsadányi Edit tárta fel – *Az urgai fogoly* legfontosabb intertextusa. Ez a szövegkapcsolat másutt jóval explicitebb módon nyilvánul meg a riportázsban: „Hamarosan egy szűk sikátorba jutunk. Két oldalt a nyitott ajtók előtt nagy füzérekben állnak, guggolnak az emberek. Olyan, mint a pokolban. Dante érezhetett hasonlót.” Megemlíthetjük itt azt is, hogy Min szerepe Vergiliushoz hasonlatos, s a pokol-motívum még többször is előfordul a szövegben: az allúziók kidolgozottsága viszont nem közelíti meg *Az urgai fogolyban* megfigyelhető összetettséget.

A *Csak a csillagos ég* azonban nemcsak a Dante-reminiszcenciák révén lép párbeszédbe az 1992-es művel, hiszen a címe is *Az urgai fogoly* egyik kulcsjelenetét idézi fel. A főhős első pekingi éjszakáját a csillagok szemlélésével tölti – az ég látványa olyasféle metafizikai felis-

merésben részesíti, mely nem vihető át a nyelvbe, a „nagyonmély kérdések” konkrét tartalmáról semmit nem tudunk meg: „néztem, hogy ragyognak Beijing fölött a csillagok, s valahogy úgy azonnal felismerem a pillanatnak ezt a bizonyos jelentőségét [...] néztem a sötétben ragyogó eget Beijing fölött [...] és végül tehetetlenül tűrtem, amint világosság után sóvárgó lényem teljes kudarcát bejelentve, ezek az úgynevezett nagyonmély kérdések – recsegve, dübörögve – egyszer csak rám szakadtak.” (35.) (Visszatekintéséből nem hiányzik egyébként a kanti szállóigére történő reflexió sem.) A riportázsban a Kínai Űrkutatási Központ egyik igazgatójával folytatott eszmecsere derít fényt a csillagos ég trópusának ezúttal jóval könnyebben körülírható jelentéstartalmára: „ez az egész út egyetlen célt szolgált: hogy lássam itt a csillagos eget, ami alatt Li Tai-po élt hajdanán. [...] Li Tai-po-nak nagyon fontosak voltak ezek a csillagok, ez a Hold. Nekem is nagyon fontosakká lettek. És most nagyon örülök, hogy egy olyan emberrel beszélgethetek, akinek a foglalkozása ugyancsak a csillagos ég!” (40.) Az utazó szölamában az időtlenség és a folytonosság képzetei kapcsolódnak össze az ég képével, mely a különböző tudásformák egybegyűjtésének szimbolikus helyévé válik. Hiszen nemcsak az ókori lírikus, de a Taiashant turistaként megmászó jelenkori kínai és az űrkutató is hozzá tud férni az ég csodájához a maga módján, anélkül, hogy bármilyen hierarchia állna fenn tapasztalataik közöttük. Azaz a modern mint értékfosztott és a klasszikus mint értékteljes elkülönítése ebben a Krasznahorkai-szövegben nem válik a Kína-ábrázolás döntő szervezőelvévé: a különböző világszemléletek összebékíthetőségének allegóriája lesz az utolsó pekingi este hangulatát felfokozó, Beatlest játszó kínai együttes zenéje.

Az égmétafora használata során azonban eltűnik annak egyik megszokott szemantikai alkotóeleme: a kínai kultúra sajátosságát konnotálja, s nem azt, ami egyetemes, univerzális. „Minden, amit tudok, itt marad.” (40.) – jelenti ki az utazó a vámosnőnek, arra célozva, hogy az itt szerzett tudás nem vihető haza, nem ültethető át a mindennapokba. Állítását egyszerre erősítik meg, s írják felül a riportázs utolsó sorai, melyek ismét a repülőterre kalauzolnak el, a felszállás előtti utolsó pillanatokhoz: „A szomszédos gate-ről kigördül a tíz perccel előttünk induló frankfurti járat. Eltolat mellettünk, nézem az ablakait. Az egyikben egy villanásra ott van az apám. [...] De már el is húzott a gép, nem látom soha többé. Úristen, ereszkedem vissza az ülésre, most már jön velem.” (40.)

A *Csak a csillagos ég* főként dialógusokból felépülő fejezetei a riportázs műfajához híven a megtörténtség és a ténytudás hatásait keltik, de az őket keretező édesapa-történet jelentésképződésbe való bevonódása révén ennél összetettebb olvasási alakzatokat kínálnak fel. A halott apa feltűnése a repülőn ugyanis a szöveg számos korábbi mozzanatát felidézi. A „szellem” a mű egyik leggyakrabban visszatérő fogalma, az elbeszélői, illetve szereplői megnyilatkozásokban a Taishant megmászó férfira egy szellemalak vonásai vetülnek rá, akárcsak a Taishan tetején lakó szerzetesekre (a fejezetcím *Ebéd a szellemekkel*) és magára Li Tai-póra („Li Taibo-t mi úgy nevezzük, a költőszellem.” 32.). Továbbá megtudtuk azt is, hogy a taoista hit szerint a halhatatlanság egyik módja a „Fényes Nappal Felrepülni Az Égbe” (32.), amikor a test és a lélek együtt repül fel. Ezek a motívumok sűrűsödnek össze az utolsó, reptéri jelenetben, mely az ország elhagyását a halállal, ám egyúttal az újrakapott étellel is asszociálja. A kínai vallásfilozófia néhány gondolatát ily módon játékba hozó szöveget azonban áthatják az európai irodalmi tradíciókra való allúziók is: az idegen kultúra teljes átsajátítása helyett így lesz ez a saját hagyományokkal való számvetés helye is. A repülő ablakában megpillantott, szörnyű halálának titkát hordozó apa figurája felidézheti például a napnyugati kultúra leg-

emlékezetesebb kísértetét, Hamlet apjának szellemét is, akinek utolsó kérése-figyelmeztetése – „Eszedbe jussak.” – az identitástörés tapasztalatával küzdő fiúra az emlékezés kötelességét rója a felejtési tudás nyújtotta könnyebbséggel szemben. A párbeszédekben megszólaló utazó saját érzelmi bevonódását tükröző megjegyzései, melyek szubjektív hangoltságuk révén árnyalják a tudósító-felidéző én tárgyilagosság hatását keltő megnyilatkozásait, szintén azt sugalmazzák, hogy a kínai utazásnak van a kultúrtörténeti érdeklődésen túlmutató, identitásteremtő célja is. Ezzel függ össze az, hogy a szövegben elhelyezett utalások egy olyan értelmzői horizontot hoznak működésbe, melyből az író egyenesen Li Tai-po alakmásként jelenik meg: „Amikor megláttalak téged, az első pillanatban arra gondoltam, ez olyan Li Taibo féle” (36.) – hangzik az például az írószövegség emberének szájából, mint ahogy a szerzetesek szerint is tény, hogy „[ú]gy néz ki, mint egy ázsiai”.^(32.) Arra a következtetésre juthatunk tehát (természetesen nem meglepő módon), hogy mind a Li Tai-po egykori lakóhelyeinek felkutatását megcélzó út, mind pedig az erről való beszámoló az utazó-elbeszélő ön-építkezése felől bír tétellel. Hogy viszont mennyire kétséges ez a vállalkozás, azt a „nyom” fogalma köré rendeződő idiómákkal folytatott játék mutatja. Az alcímbe – *Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában* – található kifejezés az utazásnarratívák egyik jellegzetes nyelvi kliséje, mely a bennefoglaltság jelentésárnyalatát felerősítő –ban toldalék révén valamiféle érintkezésen alapuló kapcsolatot implikál az utazó és kutatóútjának térben és időben egyébként egyaránt távoli tárgya között. A későbbiekben azonban fellazul ez a metonimikus viszony, a szó már csak tárgyias igei szerkezetekben jelenik meg, olyasvalamit jelölve, ami a szubjektumon kívül található: az író „Li Taibo nyomait kutatja” később, „keresi”, végül már csak azt a kérdést teszi fel, hogy „[h]ogy múlhatott el egy kultúra ilyen nyomtalanul?” (33.) Nyom és eredet fokozatos eltolódása, a nyomok alapján történő keresésből nyomok keresésévé módosuló utazás nem ígér olyasfajta végpontot, melyben a Li Tai-póval való azonosulás egyúttal a szilárd önazonosságtudat alapjává válhatna. Az édesapa feltűnése a Li hazájától vett búcsú pillanatában pedig arra figyelmeztet, hogy az identitásteremtésnek léteznek ennél eredendőbb, nyom voltukban kitörölhetetlen mintái is.

A riportázsban az apa utolsó percei, majd sírba tétele az utazót kínzó álmok és az elbeszélésében előszámlált emlékek formájában tűnnek fel: olyasféle termékeny lezáratlanság jellemzi a hozzáfűződő kapcsolatot, mely az utolsó mondat narrációt berekesztő funkciója és jelentéstartalma közötti feszültségben is tetten érhető. A „most már velem jön” (40.) kijelentés nem valamiféle végső megbékélést implikál, inkább egy olyan viszonyt, amely folyamatosan történésben van. Az idegent a nyomkövetés révén megismerni, átsajátítani kívánó utazó így végül arra nyer rálátást, hogy miképp határoz meg a hátrahagyhatatlannak bizonyuló saját múlt és saját hagyományvilág minden identitáskonstruáló kísérletet. Tapasztalatának megjelenítése azonban éppen olyan, mint azé a Kínáé, melyben a hegy tetején széttekintő egyszerű ember szellemnek érzi magát: transzcendens színezetet kap, ám egy olyan transzcendenciát, mely nem kerül kívül a valóságosság szféráján. Mindez pedig a dokumentarista és a vallomásos regisztereket rafináltan egymásba csúsztató elbeszélésmódnak köszönhető, mely az életmű eme nem különösebben ismert darabjának olvasását különösen emlékezetessé teszi.