

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.  
(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:  
ELTE Humántudományok Kutatóközpontja Történettudományi Kutatóintézet  
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda  
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék  
E-mail: bardi.erzsebet@elte.htk.hu, terjesztes@elte.htk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt  
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)  
1053 Budapest, Magyar u. 40.  
Telefon: +36-30-203-1769  
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:  
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:  
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit  
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:

Bezecsky Gábor

Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:  
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

Angol nyelvi lektor:  
Jessie Labov

A szerkesztőség címe:  
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2026-os évfolyam megjelentetését



a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja  
ISSN 0133-2368



Kiadja az ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet  
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató  
A tördelési munkákat  
az ELTE HTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte  
Vezető: Kovács Éva  
Tördelés: Hudecz Andrea  
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó  
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt.  
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

# LITERATURA

LII. évfolyam 2026/1.

## *Tanulmány*

- SZOLLÁTH Dávid  
A pók dolga  
– A *Literatura* Krasznahorkai-száma elé – 3
- ANGYALOSI Gergely  
Vak erő vagy oldó világosság?  
– Metafizikai elemek Krasznahorkai László prózájában – 10
- SZABÓ Gábor  
Negatív esztétika  
– Krasznahorkai és Kertész poétikájának néhány metszete – 20
- GÖRÖZDI Judit  
Elvéteni  
– Variációk egy cselekménymintázatra a Krasznahorkai-narratívában – 29
- VISY Beatrix  
„Nem is zene, hanem maga a mennyország”  
– Krasznahorkai László *Herscht 07769* című regényének Bach-szólamairól – 40
- GELENCSÉR Gábor  
M./N., a halál angyala 51
- ZSADÁNYI Edit  
Bálnavadászat, művészet és megszállottság  
– Krasznahorkai László, Ornan Rotem: *A Manhattan-terv* – 61
- SZILÁGYI Zsófia Júlia  
„tüzes igazság csakis élőbeszédben közölhető”  
– Performativitás Krasznahorkai László életművében – 74
- BALÁZS Imre József  
K és C  
– A Krasznahorkai-életmű néhány ritkábban vizsgált kontextusáról – 83

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| HORVÁTH Csaba                                                       |     |
| „Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen!”                          | 88  |
| SZOLLÁTH Dávid                                                      |     |
| Menne is, maradna is                                                |     |
| – Késleltetés és lassítás Krasznahorkainál –                        | 99  |
| KÁLI Anita                                                          |     |
| A messianizmus kritikája                                            |     |
| – Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i> –                         | 113 |
| Oksana IAKIMENKO                                                    |     |
| Krasznahorkai László alkotásainak fogadtatása                       |     |
| Oroszországban                                                      |     |
| – A Nobel-díj előtt és után –                                       | 125 |
| SZILÁK Flóra                                                        |     |
| Egyetemes mintázatok                                                |     |
| – A szimmetria univerzalizmusa az <i>Északról hegy,</i>             |     |
| <i>Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó</i> és a <i>Távoli</i> |     |
| <i>felhatalmazás</i> című elbeszélésekben –                         | 138 |
| SELYEM Zsuzsa                                                       |     |
| Állati jelenlét Krasznahorkai László prózájában                     | 147 |

## A PÓK DOLGA

– A *Literatura* Krasznahorkai-száma elé –

Ha egy magyar író irodalmi Nobel-díjat kap, akkor az irodalomtudomány képviselői jól teszik, ha erre érdemben reagálnak. A kutatói közösség lehetősége és talán feladata is kihasználni az irodalom iránt átmenetileg megnövekedő közfigyelmet, és felmutatni, hogy íme, létezik, működik, teszi a dolgát ez a (sokszor komolyan nem vett) diszciplína, amely a Facebook-kommentek, a publicisztika és a kulturális ismeretterjesztés szintjénél alaposabban tud értelmezni, és igényesebben képes közvetíteni.

A *Literatura* Krasznahorkai-számának magját a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumhoz tartozó MűvészetMalomban megrendezett Krasznahorkai-kiállítás (*Minduntalan. Krasznahorkai László prózavilága*) 2025. október 2-i kísérőkonferenciájának előadásai adják, Szabó Gábor, Szilágyi Zsófia Júlia, Szilák Flóra, Szolláth Dávid írásai. A kiállítást Selyem Zsuzsa nyitotta meg 2025. június 15-én, akinek a tanulmánya zárja a jelen összeállítást. Szilágyi kurátori és szervezői szerepe a kiállításon kiemelkedő volt. A kiállítótérben külön „fejezet” foglalkozott az író hajdani szentendrei neoavantgárd kapcsolatrendszerével, látványos infografikák (Király Péter és Kiséry András adatgyűjtése), és műfordítókkal készült videóinterjúk dolgozták fel Krasznahorkai műveinek nemzetközi sikerét, külön-külön termek mutatták be Tarr Béla filmadaptációit, a magyarországi bálalátogatás hajdani történetét, az életmű kelet-ázsiai ihletettségét, a társművészekkel folytatott közös munkákat, és még sorolhatnánk. A rendkívül széles körű kurátori munkát hagyományos irodalomtörténészire „fordítva” azt mondhatjuk, hogy a kiállítás monográfiával ért fel. Nem mindennap rendeznek élő író munkásságáról tárlatot, ám látnoki döntésnek bizonyult, hogy a múzeum eltért a gyakorlattól. A konferencia után egy héttel érkezett a hír, hogy Krasznahorkai László nyerte el az irodalmi Nobel-díjat. A hír hatására döntött úgy a múzeum, hogy meghosszabbítja a kiállítást, a *Literatura* szerkesztősége pedig úgy, hogy a konferenciaanyagból válogató szokásos tematikus blokk helyett egész számot szentel az író munkásságának.

A végül itt közölt tizennégy kiváló tanulmány rendkívül sok szálon kapcsolódik egymáshoz. A folyóiratforma kényszerű linearitását néhány összefüggés hangsúlyozásával, fő- és mellékszálak meghúzásával ellensúlyozni kívánó szerkesztő feladata leginkább a *Sátántangó* kocsmáját beszöví láthatatlan „pók dolgára” emlékeztet. A tanulmányírók közt ott van a két monográfus (Zsadányi Edit és Szabó Gábor), Krasznahorkai pályáját évtizedek óta kritikákkal, tanulmányokkal nyomon követő szerzők (pl. Angyalosi Gergely és Selyem Zsuzsa) és olyanok is, akik doktori értekezésük egészét vagy egy részét szentelik az író munkásságának (Káli Anita, Szilák Flóra). Van, aki Kolozsvárról, Pozsonyból küldött írást (Balázs Imre József, Selyem Zsuzsa, Görözdi Judit), van, aki az orosz (Oksana Iakimenko, Káli Anita), van, aki

a román kultúra felől közelít (Balázs Imre József), egyik szöveg a szentendrei helyi nézőpontból (Szilágyi Zsófia Júlia), a másik amerikai (Zsadányi Edit) vagy távolkeleti (Szilák Flóra) összefüggésből vizsgálódik. Egészen meglepő, hogy a nagyon különböző irányból közelítő és eltérő kérdéseket firtató szerzők mennyi közös pontot találnak. A tizennégy különböző nézőpontból vizsgált elefánt nem esik szét földre, agyarra, ormányra, hanem – a vitakérdések ellenére – mégiscsak „összeáll” valami-féle konszenzuális teremtménnyé.

Ugyan Angyalosi Gergely az itt felsorakozott szerzők doyenje, nem ezért került az összeállítás élére. Tanulmánya egyetlen alapkérdés szempontjából tekinti át az életművet „a kezdetektől egészen a stockholmi beszédig”, közben reagál másokra és olyan kérdéseket nyit meg, amelyekre a többi szöveg reagál később. Tanulmánya több korábbi írásának szintézise, folytatja például azt a vitát, amelyet Szabó Gábor Krasznahorkai-monográfiájáról szóló kritikájában megkezdett.<sup>1</sup> Szabó szerint a Krasznahorkai-próza egyik legfőbb törekvése a binaritások lebontása lenne, Angyalosi viszont úgy látja, alapvető jelentőségű a Jó és a Rossz szembeállítása, sőt ez volna az életmű konszenzuális alapkérdése. Szabó ezzel a súlyozással nem ért egyet, ő többfókuszú (Angyalosi szerint eklektikus) Krasznahorkai-könyvében bírálja ezt a koncepciót. Más nézetek vannak az apokaliptikus életműbeli megítélésében is.

Magától értetődött, hogy ez a vita legyen a lapszám csatlakozási pontja a Krasznahorkai-diskurzushoz. És az is kézenfekvő volt, hogy Szabó Gábor szövegét tegyük „válaszadó helyzetbe”, noha az ő – még a konferenciára készült – szövege Angyalosié előtt érkezett, tehát *szándékában* nem válasz, mégis az, hiszen kiter példái a Jó vs. Rossz szembeállításának vitakérdésére. Szabó a monográfiájából is ismert komparatív módszerével dolgozik ezúttal is, Kertész *Sorstalanság*ának és a *Sátántangó*nak az összehasonlításakor. Elemző szempontja az adornoí negatívítasesztétika, amelynek segítségével árnyaltabban értelmezheti a két mű nyelvi és formai eljárásainak kultúrkritikai irányultságát. Angyalosi és Szabó ugyanakkor egyetértenek más kérdésekben, például a modern vs. posztmodern korszakjelölők mechanikus kettéválasztására alapuló elemzések csekély magyarázó erejében, vagy éppen a Krasznahorkai (illetve Szabónál Kertész és Krasznahorkai) idézőjelező technikájának eredetiségében.

S bár az Angyalosi–Szabó-vita szerkesztési „véletlen” eredménye, a szerzői szándék nélküli dialógushelyzetek az egész lapszámra jellemzőek. A nyitó tanulmány felvételeivel lép párbeszédbe több másik írás, a Jó és a Rossz dialektikájának és ezzel összefüggésben Bach zenei tökéletességének kérdésére Visy Beatrix tér vissza. Az Angyalosinál (egy korábbi írásában) Leszek Kołakowskitól átvett gondolat, miszerint a műalkotás és a vallási tapasztalat lehet az abszolútum pillanatnyi, illanó megélésének élménye, nemcsak Visynél, hanem Szilák írásában is visszaköszön. A minden bizonnyal legtöbbet idézett Krasznahorkai-novellát (*Hermann, a vadőr*) pedig Angyalosi után Selyem fogja újra elemezni a zárótanulmányban.

<sup>1</sup> ANGYALOSI Gergely, „Egy anarchista író portréja (Szabó Gábor: *Kilátás az utolsó hajóról*)”, *Műút* 69, 3. sz. (2024): 66–70.

A (fogalmi binaritást elfogadó) recepció visszatérő megfigyelése, hogy a Krasznahorkai-művekben sötétség van világosság nélkül, a rossz megtapasztalható, a transzcendens pedig nem, legfeljebb csak a ráirányuló törekvés formájában vagy a művészi tapasztalat illanó pillanataiban létezik. Amit pedig megragadni nem lehet, azt csak *elvéteni* tudjuk. Logikusan következik ebből a harmadik írásnak, Görözdi Juditénak a felismerése, aki szintén átfogó tanulmányban mutatja ki azt, hogy az *elvéetés* Krasznahorkai műveinek visszatérő cselekménymintázata. Az elvéetés hol egyéni attitűd, egy szereplő egzisztenciális kudarcát jelzi, hol egész közösségre jellemző, akik képtelenek a helyes választásra, végső soron pedig történelemfilozófiai összefüggésként is megfontolandó. Görözdi tanulmányának is lettek az összeállításban dialóguspartnerei, Szilák Flóra (ugyanazt a szöveghelyet elemezve, mint Görözdi) szerint Krasznahorkai véti el úgy a saját célját, mint Genji herceg unokája a kertkaput, ám az ünnepeelt szerzővel szembeni kritikus észrevételről kár lenne többet elárulni az előszóban.

Visy Beatrix terminusaival mindezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy egy Krasznahorkai-műben (konkrétan a *Herscht 07769*-ben) az abszolútumot leginkább Bach zenéjével lehet megközelíteni, hogy azután persze elvétsük. Visy egyébként egy másik tipikusan krasznahorkais cselekménymintázatot is vizsgál, a több művéből ismert keresztirányú átrendeződést (ellentétesen szerkesztett figurák helycseréje a cselekmény során), amelyben megfigyelése szerint a bachi polifonikus szerkesztés nyoma is tetten érhető. Ez a szöveg is nyit újabb kapcsolódási pontokat, egyrészt Florian Herscht farkassá változása Selyemnél fog visszatérni, másrészt Visy tanulmányával elkezdődik azon írárok sorozata, amelyek más-más társművészetek felől értelmezik Krasznahorkai munkásságát.

Gelencsér Gábor filmtörténész esszéje (illetve saját közlése szerint *gondolatkísérléte*) a film, a performansz és a múzeum kérdései felől igyekszik felgöngyölíteni egy észrevétlen, mégis fontos mellékszálát. Miért létezik két alakban is a *Korim* és a *Korin* név Krasznahorkai műveiben (a *Megjött Ézsaiás*ban és a *Háború és háború*ban)? Mi lehet a jelentősége a változatoknak, továbbá mi köze lehet ennek Herskó János filmrendező *N. N., a halála angyala* című filmjében megjelenő Korin Györgyhöz? Lebilincselő „aprómunka”, amely nemcsak a tematikus vonatkozások miatt, hanem nyomozásszerű módszertanában is emlékeztet a sok részlet mozgatásával összefüggéseket kereső Szilágyi-tanulmányra.

De az előtt még Zsadányi Edit tanulmányát olvashatjuk Krasznahorkai talán legszemélyesebb hangvételő, építészeti, fotóművészeti vonatkozásokban gazdag, Ornan Rotem fotóssal közösen jegyzett könyvéről, *A Manhattan-tervről*, amely többek közt rámutat Lebbeus Woods experimentalista építész és Krasznahorkai művészete közti koncepcionális rokonságra. Zsadányi ezúttal egyrészt a szöveg defigurációs eljárását kíséri nyomon (ahogyan az elvont értelmű, metaforikus tartalmakból visszatérünk a szó szerinti jelentéshez), másrészt a „Krasznahorkai László”-nak nevezett főalak útjait követi Melville és Moby Dick nyomában Manhattanben, Pittsfieldben és Nantucket szigetén.

Szilágyi Zsófia Júlia tanulmánya a már említett kiállítás háttérkutatásaiba enged bepillantást. Feltárja Krasznahorkai kötődését a szentendrei neoavantgárd művész-körhöz (Krasznahorkai 1974-ben, a Vajda Lajos Stúdió aranykorában költözött Szentendrére, feLugossyval, ef Zámbóval és másokkal került alkotói, baráti kapcsolatba), és rekonstruálja, hogy különböző kiállításmegnyitókön és könyvbemutatókon milyen volt Krasznahorkai mint performer. Szilágyi tanulmánya abban is egyedi, hogy használja a szerző bécsi hagyatéki anyagait, továbbá izgalmas mellékszálón kitér Matei Călinescu *Zacharias Lichter élete és nézetei* című 1971-es kötetére. Ez az egykor kultikus tisztelettel övezett könyv Krasznahorkai számára is kedves olvasmány volt, Zacharias Lichter alakja több Krasznahorkai-hőshöz hasonlít. Călinescu könyvéről egyébként Balázs Imre Józsefnek nyilatkozott annak idején a szerző, és a kérdés visszatér Balázs itt közölt rövid tanulmányában is, kifejtve Szilágyi kutatásának egy vonatkozását.

Az összeállítás íásaiban érezhető némi nézetkülönbség Krasznahorkai életművének posztmodern besorolhatóságát illetően. Egyfelől Gelencsér Zsádányira hivatkozva posztmodernnek látja az életművet, másfelől több szövegben megfogalmazódik a korszakfogalom iránti szkepszis, Balázs például visszatekint a '90-es évek Krasznahorkai-recepciójára, és rákérdez, hogy vajon mennyire volt inkluzív a posztmodern kánon. Ebben az összefüggésben is hangsúlyeltolódást jelezhet a neoavantgárd vonatkozások kiemelése, illetve Emmanuel Bouju *epimodern* fogalmának használata, amit nemcsak Balázs, hanem a rákövetkező Horváth Csaba *Sátántangó*-tanulmánya is szorgalmaz, vagy mondjuk inkább így, „tesztel” Krasznahorkain. Horváth írása igen sok témát érint, ezek közül itt az irodalmi régióra vonatkozó felvetését érdemes talán kiragadni, mert erről egyébként összeállítá-sunkban kevés szó esik. Eszerint az apokalipszist a félperiferikus helyzetben lévő nyelvek tudják elmondani, amelyek kommunikációképesek a centrummal, de közvetíteni tudják azt is, ami a centrumból már nem látható, mert a rendszeren kívül esik.

Horváth utolsó mondata – „És ettől lesz Krasznahorkai apokalipszise a kereszténység jövőre irányuló várokozása helyett a világvége jelen idejű ígérete” – remek felkonferálása Szolláth Dávid tanulmányának, ami arról szól, hogy a szereplők várokozása (megváltásra, végítéletre, hatalomátvételre, bármire) hogyan válik az olvasó várakozásává a *Sátántangó*-ban és *Az ellenállás melankóliájában*. A tanulmány a lassítás és a késleltetés narratológiai és dramaturgiai technikáit vizsgálja, kitér a hosszú-mondat szerepére és az olvasó felcsigázásának és megtévesztésének Krasznahorkai által előszeretettel használt hatáskeltő eszközeire. Továbbá elindít egy orosz irodalmi komparatív szálát (Gogollal vetve össze Krasznahorkait), amely a két következő tanulmánynak lesz főtémája.

Ismert, hogy Krasznahorkai műveiben mennyire fontosak, szinte külön vonulatot képeznek a beszédek. Akár elbeszélő művek részeként, mint Irimiás beszéde vagy Eszterné parodisztikus beszéde („*Sermo super sepulchrum*”), akár önállóan, mint *A Théseus-általános* három „titkos akadémiai előadása”, vagy most *A stockholmi*

*beszéd.* Ha az előző tanulmányban a megtévesztésre használt *dramaturgiai* stratégiák vizsgálata volt a fókuszban, Káli Anita tanulmánya a megtévesztés *retorikájának* művészetét veszi szemügyre Irimiás „imposztorbeszédének” szónoklattani elemzésével és Dosztojevszkij Nagy Inkvizitorának beszédével összevetve. Az összeállítás írásai közül egyedül ebben kiemelt kérdés a szegénységábrázolás, mert Káli azt a Krasznahorkai prózájára jellemző etikai kérdést is vizsgálja, hogy mi lesz a messianisztikus várakozásaikat kihasználva megtévesztett emberekkel.<sup>2</sup>

„Ha van nyelv, amelyre érdemes lefordítani a műveimet, akkor az az orosz. Ha nem lenne orosz irodalom, soha nem kezdtem volna el írni.” Idézi Oksana Jakimenko Krasznahorkai egyik nyilatkozatát. Tanulmánya az utóbbi negyedszázad orosz Krasznahorkai-recepciójának informatív és alapos bemutatása. Ír a fordításokról, a tanulmányokról, de különleges értéke áttekintésének, hogy bepillantást enged a mai orosz irodalombefogadási szokásokba, az irodalmi mező online tereibe, a podcastok, a bulvársajtó rétegébe, a politikai propaganda és a fake news irodalmi híreket sem kímélő világába.

Szilák Flóra tanulmánya, mint már láttuk, a Krasznahorkai-recepció számos itt is felmerülő kérdéséhez tud kapcsolódni. Ugyanakkor az összeállításban egyedül ő vizsgálja programszerűen az idegen kultúrákkal való találkozás élményét elbeszélő Krasznahorkai-műveket. Olyan dilemmákat tárgyal, mint a találkozás az autentikussal vs. lerombolt vagy turizmus fertőzte terek kettőssége, a lokális autentikusság vs. az univerzalizmus és globalizáció. Szilák tanulmányának számos erénye közül az egyik, hogy az ünnepi alkalom ellenére is vállalja a kritikai megközelítést.

Selyem Zsuzsa azok közé a szerzők közé tartozik, akik már számos alkalommal írtak Krasznahorkairól. Selyem – a kutatásaira utóbbi években jellemző irányultságnak megfelelően – az állatábrázolás szempontjából tekinti át az életművet, egyébként a lapszámban talán a legátfogóbb módon. Főbb témái az állat–ember hierarchia felfüggesztése, az állati és az emberi nézőpont különbsége, kitér arra, ahogyan a Krasznahorkai-szövegek empátiát keltenek az állatok iránt, vagy ahogy egyes szereplők (pl. Irimiás) képtelenek érzékelni az állatokat.

Selyem írása is azzal kezd, amivel most az előszó, a „pók dolgával”. A szálakat (persze korántsem mindet) összekötözgető szerkesztőségi póknak sincs már más dolga, mint idemásolni a szerkesztés néhány adatgyűjtését. Ha az itt közölt tizennégy írás tekinthető valamiféle kicsiny mintának a Krasznahorkai-kutatás Nobel-díj utáni pillanatáról, akkor lehet, hogy az alábbi (hevenyészett, bizonyára nem hiánytalan) adatok is orientáló jellegűek lehetnek, újabb láthatatlan szálakat húzva a hozzászólások közé.

Szolláth Dávid

<sup>2</sup> A beszédek kérdéséről legújabbban (már a *Literatura*-szám lapzártája után) megjelent remek tanulmány: SZILÁGYI Márton, „Krasznahorkai László stockholmi beszédéről”, *Jelenkor* 69, 3. sz. (2026): 311–319.

### A tanulmányokban hangsúlyosabban előkerülő Krasznahorkai-művek:

|                                                                                                          |                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>Sátántangó</i> (1985)                                                                                 | SzG, GJ, GG, BIJ, HCs, SzD, KA, OI, SZs |
| <i>Az ellenállás melankóliája</i> (1989)                                                                 | SzG, GJ, BIJ, SzD, OI, SZs              |
| <i>Háború és háború</i> (1999)                                                                           | SzG, GJ, GG, BIJ, SzD                   |
| <i>Az urgai fogoly</i> (1992)                                                                            | SzD, OI, SzF                            |
| <i>A Théseus-általános. Titkos akadémiai előadások</i> (1993)                                            | AG, SzZsJ, SZs                          |
| <i>Seiobo járt odalent</i> (2008)                                                                        | OI, SzF, SZs                            |
| → „Távoli felhatalmazás” [In: <i>Seiobo...</i> ]                                                         | SzF                                     |
| → „Kamovadász” [In: <i>Seiobo...</i> ]                                                                   | SzF                                     |
| <i>Báró Wenckheim hazatér</i> (2016)                                                                     | SzG, VB, OI                             |
| <i>Herscht 07769</i> (2021)                                                                              | AG, VB, SZs                             |
| <i>A stockholmi beszéd</i> (2025)                                                                        | AG, BIJ, SzD                            |
| <i>Kegyelmi viszonyok</i> (1986)                                                                         | AG, SZs                                 |
| → „Hermann, a vadőr” [In: <i>Kegyelmi viszonyok</i> ]                                                    | AG, SZs                                 |
| → „Borbélykézen” [In: <i>Kegyelmi viszonyok</i> ]                                                        | AG                                      |
| <i>Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó</i> (2003)                                   | GJ, SzF                                 |
| <i>ÁllatVanBent</i> (Max Neuman festményeivel) (2010)                                                    | SzG, SZs                                |
| <i>Nem kérdez, nem válaszol. Huszonöt beszélgetés ugyanarról</i> (2012)                                  | SzZsJ, HCs                              |
| <i>Aprómunka egy palotáért. Bejárás mások örületébe</i> (2018)                                           | AG, ZsE                                 |
| <i>„Legkésőbb Torinóban”</i> (1990)                                                                      | SZs                                     |
| <i>Megjött Ézsaiás</i> (1998)                                                                            | GG                                      |
| <i>Este hat; néhány szabad megnyitás. Művészeti írások</i> (2001)                                        | SzZsJ                                   |
| <i>„Megálltatok a hegy lábánál”</i> (K. L. feLugossy László szentendrei kiállításához írt szövege, 1999) | SzZsJ                                   |
| <i>Az utolsó farkas</i> (2009)                                                                           | SZs                                     |
| <i>Megy a világ</i> (2013)                                                                               | SzZsJ                                   |
| <i>A Manhattan-terv (előjáték egy regényhez); fotó Ornan Rotem,</i> (2018)                               | ZsE                                     |
| <i>Mindig Homérosznak</i> (Max Neumannal és Miklós Szilveszterrel, 2018)                                 | GJ                                      |
| <i>Zsömle odavan</i> (2024)                                                                              | SZs                                     |
| <i>A magyar nemzet biztonsága. Vadászat pillangóra</i> (2025)                                            | SZs                                     |

### Néhány, az összeállításban szereplő fontosabb földrajzi név

Tübingia (VB), Szentendre, Gyula, Schaffhausen, Románia, New York (GG), Manhattan, Pittsfield, Nantucket (ZsE), Szentendre (SzZsJ), Moszkva (OI), Stockholm, Alhambra, Kiotó (SzF), Okinava (SZs)

**Néhány Krasznahorkaival kapcsolatban emlegetett fontosabb szerzői név**

Theodor W. Adorno (SzG), Johann Sebastian Bach (AG, VB), Samuel Beckett (SzG, SzD, OI), Walter Benjamin (GJ), Emmanuel Bouju (BIJ, HCs), Bukta Imre (GG, SzZsJ), Mihail Afanaszjevics Bulgakov (OI), Matei Călinescu (BIJ, SzZsJ), Anton Pavlovics Csehov (ZsE), Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij (KA, OI), ef Zámbó István (SzZsJ), Esterházy Péter (SzD), Fehér György (GG), feLugossy László (SzZsJ), Allen Ginsberg (GG, ZsE), Nyikolaj Vasziljevics Gogol (SzD, KA, OI), Jurij Guszev (OI), Herskó János (GG), Jeles András (SzZsJ), Franz Kafka (SzG, GJ, BIJ, OI), Inoue Kazuyuki (SzZsJ), Kertész Imre (SzG, BIJ), Leszek Kołakowski (VB), Malcolm Lowry (ZsE), Karl Löwith, (GJ), Hermann Melville (ZsE, SZs), Mario Merz (GG), Móricz Zsigmond (KA), Andrej Platonovics Platonov (OI), Ornan Rotem (ZsE), St Auby (Szentjób) Tamás (SzZsJ), Olga Szerebrjanaja (OI), Vjacseszlav Szereda (OI), Szirtes János, (GG), Andrej Arszenyjevics Tarkovszkij (OI), Tarr Béla (GG, HCs, OI, SZs), Dubravka Ugrešić (BIJ), Lebbeus Woods (ZsE)

**Az összeállításban legtöbbet hivatkozott Krasznahorkai-kritikusok**

Szabó Gábor (AG, GJ, VB, GG, ZsE, SzZsJ, HCs, SzD), Radnóti Sándor (AG, SzG, VB, GG, SzF), Balassa Péter (GG, HCs, SzD, KA), Zsadányi Edit (GG, BIJ, HCs, SzF), Angyalosi Gergely (VB, KA), Balajthy Ágnes (GJ, SzF), Bárány Tibor (VB, SzD), Mizser Attila (HCs, KA), Margócsy István (GJ, SzF), Sipos Balázs (GJ, VB)

## *Tanulmány*

### VAK ERŐ VAGY OLDÓ VILÁGOSSÁG?

– Metafizikai elemek Krasznahorkai László prózájában –

ANGYALOSI GERGELY

Debreceni Egyetem Filozófia Intézet

professor emeritus

E-mail: gangyalosi@gmail.com

ORCID 0000 0002 0375 2000

Blind Force or Dissolving Light?

– Metaphysical Elements in the Prose of László Krasznahorkai –

The characters in Krasznahorkai's writings often feel as if a "blind force" is pushing them forward and setting them on a course of action, or rather, drift. They cannot be aware of what kind of force it is, nor of what that "dissolving light" might consist of. The main motif in each case is the compulsion of unknown purpose and origin, the interdependence, whether it is the murderer and his victim, or the criminal and the executioner. The intention of this essay is to follow the variations of this question from the beginning of the writer's career to the Stockholm lecture. Krasznahorkai's metaphysics is based on the assumption that Evil cannot be opposed to Good, but only to the complete absence of Evil (for example, Bach's music, which is not the same as Good in the moral sense). But this absence cannot hinder Evil, since they do not move on the same plane of existence. The allegorical story of the clochard in the Stockholm speech is that "the Good will never be caught by the flailing Evil, because there is no hope, none whatsoever, between Good and Evil". However, this means rather that Krasznahorkai is constantly searching for a place of hope in a world approaching apocalyptic darkness.

**Keywords:** László Krasznahorkai, Nobel Prize lecture, apocalypse, Good and Evil, metaphysics, hope

- A címben szereplő kérdés második fele Krasznahorkai László *El Bogdanovichtól* című novellájából származik. Töredékmondatról van szó, amelynek eredetét nehezen lehetne megjelölni, mégis elhangzik: „csupán az oldó világosság hiányzik”. A „vak erő” egy másik hasonló töredékmondatban szerepel ugyanitt.<sup>1</sup> Negyedszázaddal ezelőtt azt írtam erről (idézve egy másik töredékmondatot ugyanebből az írásból), hogy a szereplők mindegyike

úgy érzi, mintha „vak erő” lökné előre és állítaná valamilyen cselekvési vagy inkább sodródási pályára. Nem lehetnek tisztában sem azzal, hogy miféle erőről van szó, sem pedig azzal, hogy miben is állhatna amaz „oldó világosság”. A fő motívum minden esetben az ismeretlen célú és eredetű kényszer, az egymásrautaltság, legyen szó a gyilkosról és áldozatáról, a bűnösről és az ítéletvégrehajtóról (a bűnösrel szemben az egész világ, a teljes emberi társadalom ítéletvégrehajtóvá válik, mint a *Borbélykézen* című novellában) az ártatlanságról és a vétekről, a rendről és a káoszról, s még sorolhatnánk az összetartozó párokat.<sup>2</sup>

Úgy gondolom, hogy ez olyan konstans kérdésfelvetés az író eddigi életművében (amelynek persze idézhetnénk más megfogalmazásait más művekből is), amely rendszeresen visszatér a kezdetektől egészen a stockholmi beszédig, s mintegy Krasznahorkai munkásságának fogalmi keretéül is szolgálhat az értelmező számára. Ennek elfogadása természetesen nem könnyíti meg a dolgunkat, hiszen ebből a kiindulópontból számos kérdés nyílik meg előttünk, amelyek érinthetik a művek prózapoeitikai megoldásait, a filozófiai háttér vonatkoztatási rendszerét, az esztétikai értékelés lehetőségeit, és még sorolhatnám. Nincs mód itt arra, hogy a fenti kérdésfelvetés alakváltozatait végigkövessük akár csak az író egyes pályaszakaszainak áttekintésével. Annál is kevésbé, mivel ez legalább olyan terjedelmű értelmezést igényelne, mint amilyennel Szabó Gábor kitűnő monográfiája szolgál.<sup>3</sup> Szabó nem egy „alapvetőnek” ítélt kérdés nyomon követése mellett döntött (amely megoldás kétségtelenül magában hordozza a leegyszerűsítés, homogenizálás veszélyét), hanem számba vette azokat a többé-kevésbé körülhatárolható elemeket, amelyeket a Krasznahorkai-próza „nyelvi, formai, létszemléleti” alakzatainak tekintett. Szerkesztésmódja (mint a könyvről írott kritikámban írtam) „nem az időben lineárisan előrehaladó tárgyalásmód révén akarja feltárni, hanem megpróbál folyamatosan az eddigi életmű egészében gondolkodni”. „Meggyőződése ugyanis, hogy ennek a prózavilágnak alapvetően útvesztő-jellege van, ami annyit tesz, hogy soha nem az éppen kezünkbe kerülő

<sup>1</sup> KRASZNAHORKAI László, „El Bogdanovichtól”, in KRASZNAHORKAI László, *Kegyelmi viszonyok: Halálnovellák*, 21–27 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986).

<sup>2</sup> ANGYALOSI Gergely, „Egy metafizikus prózaíró”, *Alföld* 50, 3. sz. (1999): 36–39.

<sup>3</sup> SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2024), <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

egyetlen művet olvassuk, hanem előre- és visszautaló nyomok szövevényében próbálunk tájékozódni.”<sup>4</sup> Az általa alkalmazott kulcsszavak ugyanakkor véleményem szerint felettébb szerteágazóak, ami megnehezíti összetartozásuk érzékeltetését. (Olyan fogalmakról van szó, mint labirintus, távolság, határ, csapda, eredet, fordítás, apokalipszis, ironia, humor, angyal, gonosz.)

Az egységben látás biztosításához azonban szüksége van egy mintaadó elemre; ezért kiemeli az eredetileg 1986-os *Az utolsó hajó* című írást, amelyet az egész életműre rávetíthető emblematisz szövegnek tekint. Vagyis a legismertebb Krasznahorkai-toposzt keresi (ami azért nem különbözik radikálisan az „alapkérdés” firtatásától). Azt is kifejti, miért ebben az írásban látja a legnyilvánvalóbban megjelenni. „Az úton lét kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása” – foglalja össze.<sup>5</sup> Mivel a választott módszertant követve lehetősége van erre, nem habozik ide idézni az évtizedekkel későbbi *Herscht 07769* mottóját: „A remény hiba.”<sup>6</sup> Ezt a mondatot próbálja továbbgondolni a későbbiekben. Az utóbbi regényben Köhler tanár úr szerint Florian (aki több más Krasznahorkai-figurához hasonlóan Herman, a vadőr nem is olyan távoli rokona) tévúton jár:

azt a következtetést vonod le, tévesen, hogy amennyiben a világ ennyire egyetlen hibából keletkezett, akkor ez a hiba meg fog történni újra, csak visszafelé, és nem is tudom, hogy képzeled, talán hogy egyszer csak a jövőben valami olyan esemény következik be, amely annihilálja a jelenleg létező anyagi világot?, de ez nonszensz, fiam, nem fog történni ilyesmi, értsd már meg, kérlek, és ne ess kétségbe emiatt, hidd el nekem, hogy feleslegesen aggódsz.

Ám Köhler csak Florian apokaliptikus értelmezésétől akar elhatárolódni, azt azonban nem tagadja, hogy az egész problematikába bele lehet örülni, még akkor is, ha „pozitív” végkicsengést próbálunk adni annak, amiről csak feltételezéseink lehetnek. Ha Florian már elméleti következtetésbe bonyolódik, „akkor nem az apokalipszis bekövetkezésének zavaros teóriájába kellene belebolondulnia, hanem inkább abba, amikor az ember agyában felvillan, mi is keletkezett az anyagi és az antianyagi részecske annihilációjakor” – ami végső elemzésben magának *a fénynek* az újjászületéséhez vezethet. (A monográfus több helyen is rámutat a fény-sötétség páros – néhol kiasztikus – szimbolikájának jelentőségére Krasznahorkai életművében.) A fény, amely eltűnt, „hogy aztán, pontosan nem is tudjuk, mikor, de a Nap és a csillagok

<sup>4</sup> ANGYALOSI Gergely, „Egy anarchista író portréja. Szabó Gábor: *Kilátás az utolsó hajóról*. Krasznahorkai László prózavilága. Magvető, 2024”, *Műút*, 2025. április 10., <https://muut.hu/archivum/47302>.

<sup>5</sup> SZABÓ, *Kilátás...*, 16.

<sup>6</sup> KRASZNAHORKAI László, *Herscht 07769: Florian Herscht Bach-regénye* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2021), hozzáférés: 2026.02.06, [https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai\\_Laszlo-Herscht\\_07769-50740](https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai_Laszlo-Herscht_07769-50740).

megszületésével újból, ezekből az új forrásokból megint felvirradjon, Florian!, a kutya-fáját!, hogy ma is ragyogjon!”

Szabó Gábor (és nem Florian) úgy értelmezi Köhler ismeretterjesztő óráinak tanulságát, hogy amennyiben az univerzum „egy hibából született”, akkor egy másik hiba (a reménykedés) „váratlanul újra beavatkozván a létezés mechanizmusába, az így megzavart folyamatok új, talán jobb irányba történő eltérítésének kiindulópontjává válhat ismét”. A mottónak eszerint kettős, de egymást nem kizáró értelmezése lenne lehetséges, s ez meghatározná az életmű „reménytelenül bizakodó” mozgásirányát.<sup>7</sup> A magam részéről inkább úgy látom, hogy itt a monográfus hangsúlyozottan egyéni interpretációjáról van szó, amely nem a szövegek szoros olvasatának eredményeként alakult ki. A „reménytelen bizakodást” nem nagyon támasztja alá, hogy az író a főhőst „a metafizikai sötétség »kegyetlen« éjszakájában búcsúztatja el”. Szabó azonban arra helyezi a hangsúlyt, hogy a mű végére érve nem következik be nyugvópont, fennmarad a káosz, a bizonytalanság állapota, s ehhez kapcsolódóan a folyamatosan fenntartott formai nyugtalanság, amely szerinte kellő gátat képez „a homogenizáló »bevett« olvasattal, vagyis az interpretációs erőszakkal szemben.”<sup>8</sup> Bevallom, engem nem győzött meg ez az érvelés, amely emlékeztet ugyan a nietzschei „örök visszatérésre”, de az apokaliptikus logikát nem írja felül.

Radnóti Sándor már a *Herscht* megjelenése után megfogalmazta, hogy az első két regényt követően

kitetszett, hogy a megformálásnál olykor jobban foglalkoztatja a szerzőt a metafizikai kutatás. E kutatások központjában az a dadogó kérdés áll (de hát éppen ilyenek a filozófia nagy kérdései), hogy mi lenne a lét értelme. A válasz utáni nyomozás hajtotta keresztül a fél világon az író, mindenütt kutatva annak a maradványait, ahol még nem kérdés ez a kérdés. S a leginkább abban találta meg, amit ma művészetnek nevezünk. A tudomány végső kérdései (a világ keletkezése, a végtelen stb.) egzisztenciális kétségbeesésbe hajtának, a transzcendencia alapzatai visszafordíthatatlanul megrendültek, a legmagasabb rendű művészet vigaszt nyújt, amely éppúgy tápot ad a legtisztább öröme, mint a legtisztább kétségbeesésre. S mindezen meditációk mögött áll a világ apokaliptikus romlása, pusztulása, összeomlása, amelyben már nincs is helye a magas művészetnek.<sup>9</sup>

Szerinte Floriannak, a főhősnek az író „mindjárt három ügyet ad a kezébe, hogy érintse azokat a csomókat, amelyek foglalkoztatják: a kozmológia abszurdumát, a

<sup>7</sup> SZABÓ, *Kilátás...*, 331–332.

<sup>8</sup> SZABÓ, *Kilátás...*, 346.

<sup>9</sup> RADNÓTI Sándor, „Apocalypsis cum figuris. Krasznahorkai László: *Herscht 07769 – Florian Herscht Bach-regénye*”, *Revizor*, 2021. március 6., <https://revizoronline.com/krasznahorkai-laszlo-herscht-07769-florian-herscht-bach-regenye/>.

művészet, a zene fennköltségét, a Gonosz jelenlétét a földön. Ám ennek ára van, a figura szétszóródása, következtetlensége, szétesése”. Ebből következnek a mű esztétikai hiányosságai is, konkrétan az, hogy szemben a *Sátántangó*val vagy *Az ellenállás melankóliájával*, ezúttal „nem tudta egyeztetni bennük a szociográfiai hitelességet a látomásos fantazmagóriával”. Radnóti megkockáztatja a feltevést, hogy Krasznahorkainak „talán a türelme fogyott el, talán az érdeklődése a világ tárgyi és emberi gazdagsága iránt, talán a helyismerete hagyta cserben, talán apokaliptikus ideológiája lépett túl az írói önellenőrzés határain”.<sup>10</sup>

Jómagam több ponton is érvényesnek vélem ezt a kritikát; az elmúlt években született regények alapján azonban úgy látom, hogy az apokaliptikus ideológia kétségtelenül továbbra is folyamatos jelenlétét több új vonás is ellensúlyozni próbálja Krasznahorkainál. A kilencvenes évek végén metafizikusnak neveztem ezt a világ-víziót. Már akkor is próbáltam hangsúlyozni, hogy ez a „látomás” minden egyes szöveg esetében máshogyan képződik meg. Metafizikáról vagy általában véve „filozófiáról” beszélni irodalmi művek kapcsán ugyanúgy nem magától értetődő, mint a különböző tudományos diszciplínák nyelvének beáramlása a prózairodalomba. A problematika távolról sem új. Esetlegesnek látszódhat, de talán nem érdektelen emlékeztetnünk ebben az összefüggésben Ignótus 1936-os „Neovojtinájára”, a *Művészetek és műfajok* című írásra. Ennek az esszének a hangvétele a Nyugat-korszak Ignótusát idézi, ahogy játékos öniróniával érzékelteti, hogy az irodalom területén mennyire ingatag lábakon áll bármiféle jövőjóslás. Ugyanakkor a saját példáján azt is megmutatja, hogy mindennek ellenére a műfajok és általában véve a művészet jövőjének kérdése folyamatosan izgat minket. Tudatában van annak, hogy aki például a regény halálát jövőendőli évek óta, óhatatlanul komikus szerepkörbe kerül, hiszen szinte percenként újabb regény jelenik meg a világban, amelyek jobbára meg is találják az olvasóközönségüket. Ám ennek elismerésével is fenntartja azt az állítást, hogy a műfaj jelentősen változott a korábbi évtizedekben.

Mindazonáltal, és ha Marcel Proustról s Aldous Huxleyről van szó, lehet-e vajon őket úgy mondani regényíróknak, ahogy e műfaj körülbelül Zoláig még tartott? nem csakis úgy-e, ahogy a regény már Anatole Francénál mintha csak kifogás volna, hogy tudományosan is megálló igazságokat kedves gonoszságok s pajkos csiklandozatok formájában csempésszen a figyelmekbe?<sup>11</sup>

Richard Wagner 1860-as (!) megjegyzését veszi alapul, hozzátéve, hogy „aki a megállapítást s jóslatot, hogy, nyersen mondva, a költészet részint átmegy a zenébe, részint helyébe a filozófia kerül, akkor elolvasta, vallóját okvetlen félbolondnak, alkalmasint nyeglének s mindenesetre írástudatlannak tarthatta. Félek, hogy ha akkor

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> IGNOTUS, „Művészetek és műfajok (Neovojtina)”, *Szép Szó*, 10. sz. (1936): 218.

élek, én is annak tartom”.<sup>12</sup> Saját korára vonatkozólag azonban egyre inkább érvényesnek tartja azt a képletet, mely szerint a költészet nyelve egyre inkább a regényben talál otthonra, míg a tradicionális epikába behatolnak a tudományoknak és a filozófiának a prózaírás számára hozzáférhetővé tett elemei. „A regényben, mely ma minden egyéb költészet helyett a költészet kezd lenni, a tulajdonképpeni elbeszélést így eszi meg a szociológián s az analízisen fölül a filozófia is...”<sup>13</sup> Sem Wagnernek, sem Ignotusnak nem kell látnoki erőt tulajdonítanunk ahhoz, hogy megállapítsuk: az általuk leírt folyamatokhoz hasonló jelenségeket figyelhetünk meg Krasznahorkai írásművészetében az utóbbi években. (S ezeknek a jelenségeknek nyilvánvalóan voltak előzményei a korábbi művekben is.)

Krasznahorkaihoz visszatérve, levonhatjuk a következtetést, hogy minden egyes esetben konkrét elemzésre szorul ezeknek a (filozófiai vagy tudományos) nyelvi rétegeknek a szerepe a művek prózapoétikai megszervezettségében. Ami a metafizikát illeti, Krasznahorkainál a mai napig töretlenül jelen van az a gondolati vonulat, mely szerint az abszolútum vagy a „végső realitás” nem rendelkezik a létezés attribútumával. Nincs tehát a klasszikus metafizikai értelemben vett „másik világ”; a transzcendencia legfeljebb a transzcendencia iránti elpusztíthatatlan és kiölhetetlen igényként létezik; más írásokban pedig mint ettől az igénytől, az abszolútum kívánásától való kudarcra ítélt menekülés mutatkozik meg. Nyelvileg ez úgy valósul meg, hogy a mindentudó narrátor részlegesen mindig szerepet játszik Krasznahorkai regényeiben. Az egyes szám harmadik személyű narrációt működtető elbeszélésekben az elbeszélő valóban mindentudó Krasznahorkainál; belelát a hősök agyába, érzelmeibe, gondolataiba, megfogalmazza helyettük dilemmáikat, vagyis az elbeszélő és a hős belső beszéde között látszólag semmiféle hasadás nincs. Ez azonban már pályájának kezdetén sem érvényesül kizárólagosan. Az idézőjeles technika ugyanakkor feltételezi azt, hogy létezik egy személy, aki mintegy kívülről figyeli a szereplők beszédét. Sőt, a kiemelések és a nyomdai elrendezés segítségével voltaképpen minősíti, például ironikus perspektívába helyezi nyelvi megnyilvánulásait – ez a *Zsömlére* éppen úgy jellemző, mint *A magyar nemzet biztonságára*. De már az első pályaszakasz novelláiban helyet kaptak az egymástól nagyon különböző szociolektusok, és egyértelmű, hogy ezek ironikus vagy jellemző funkciójú beemelése némiképpen pluralizálja a nézőpontokat. Ez a pluralitás azonban mindig alárendelt marad a kötetben az anonim narrátor mindent belátó, mindenbe belelátó tekintetének.

Szabó vitatja a Krasznahorkai-recepció egyik alapvető pontját, mely szerint a visszatérő kritikai állításokkal szemben a Krasznahorkai-prózának a Jó és a Rossz szembeállítására áll a tengelyében. Véleménye szerint „a szövegek poétikai játékában épp a humán érzékelésnek ezek az értékpreferenciái kérdőjeleződnek és semlegesí-

<sup>12</sup> Uo., 220.

<sup>13</sup> Uo., 223.

tődnek”.<sup>14</sup> Ezzel a megállapítással azért nem tudok teljes mértékben egyetérteni, mert véleményem szerint Krasznahorkai világában a Rossz mindig egyértelmű és nagyon is valóságos – legfeljebb nem ellensúlyozza semmiféle jó. Aligha vitatható például, hogy ami Herman vadőrrel rajta kívül és benne magában történik, az maga a Rossz. Ilyen értelemben azok a kritikusok, akik a Jó-Rossz küzdelmére építve próbálták a műveket értelmezni, igazából nem tévedtek, hiszen a Rossz eluralkodása legalábbis közvetve, kimondhatatlanul, de utal a Jó (meg- és felfoghatatlan) potencialitására. Ez testesül meg Florian Bach-imádatában, amikor szembeállítja ezt a zenét az univerzummal (jegyezzük meg, hogy ez a gesztus mintha mégiscsak megkettőzné a világot, bár a két univerzum nem a létnek ugyanazon a szintjén helyezkedik el). Florian tehát

arra gondolt, hogy a végítéletre talán tényleg nem a tudományban és az arra épülő politikában, hanem egyes-egyedül Johann Sebastian Bach-ban lesz az orvosság, a Bach-művekhez ugyanis a szerkezetükön keresztül vezet az út, és ezek a szerkezetek tökéletesek, és ha a szerkezetek tökéletesek, akkor a rájuk épített témák is tökéletesek, és ha a témák tökéletesek, akkor a témákat megjelenítő hangok viszonylatai is tökéletesek, és ha ezek a viszonylatok is tökéletesek, akkor minden egyes hang is tökéletes, vagyis, és végső soron erre jutott ezekben a nyugodt pillanatokban, percekben s olykor órákban Florian, Johann Sebastian Bach-ban NINCS ROSSZ, na, és ezt lehet szembeállítani a kikerülhetetlennek látszó veszéllyel, Bach művészetéből egyszerűen hiányzik a ROSSZ, Bach megteremtette, és nincs, ami lerombolja, ellentétben az univerzummal, és Bach-ban nincs véletlen, de nem a keletkezést megelőzőkben nincs, hanem attól fogva, hogy megteremtődött, nincs és nincs, és nem is lesz soha, többé nem merül fel semmi esetleges, semmi változás, mert Bach STABIL SZERKEZET, és örökké az marad, olyan, mint az ideális, mint egy mesebeli kristály, mint a vízcsepp felszíne, megfeythetetlen a stabilitása, megfeythetetlen a tökélye, és persze le lehet írni, csak megragadni nem, mert a lényeg elhajol a megragadó szellemi mozdulat elől, hisz van, amire nem vagyunk képesek, gondolta Florian agya, és ez természetes, mégpedig hogy megértjük, miért nincs is valójában lényege a tökéletesnek, miért kell azt mondanunk, hogy a tökéletes csak van, de lényeg nélkül, amikor nekünk nem marad más, mint a csodálat, ezt gondolta Florian agya.<sup>15</sup>

Kérdés, hogy ez a lényeg nélküli tökéletesség az ellentétét képezheti-e a Rossznak vagy a Gonosznak Krasznahorkai világában? Nyilvánvalóan nem, hiszen a két szféra nem érintkezik egymással. „Ellene mondotok-e a sátánnak, aki a bűn szerzője és fejedelme?” – kérdezi a (katolikus) pap a keresztlési szertartás során. Bach

<sup>14</sup> SZABÓ, *Kilátás...*, 40.

<sup>15</sup> KRASZNAHORKAI, *Herscht* 07769.

azonban (Florian szerint) nem „mond ellene” a gonosznak, mégpedig azért nem, mert nem is találkozik vele. Hiányzik a világából. Szabó Gábor kiemel egy mondatot, amely jó-rossz dichotómájának problematikájára reflektál. Az *Aprómunka egy palotáért* című műben az író tagadja e szembeállítás érvényét: „ostobaság ellentétes erőkről, egymással szemben álló oldalakról, egymást kiegészítő fogalmakban leírható valóságról beszélni, számárság jóról és rosszról, mert minden rossz, vagy semmi sem az”.<sup>16</sup> A gonosz ebben a felfogásban a létezés működésének és irányának csakis önmagára mutató, ekképpen üres jele: „csak az Üres Sátán létezik”, mondja a műben szereplő könyvtáros. Persze, ez csupán egy szereplő sajátos álláspontja, amely mellett megférnek az ellenérvek is: a logikának ellentmondó hit, a cáfolhatatlan igazsággal (mármint, hogy a jó-rossz dichotómia nem létezik) való tragikomikus, de az emberi méltóságot mégis megalapozó szembeszállás létezik. A Bach zenéjére gyilkoló Florian figurája (akinek Bach beköltözött az „agyába”) kétségtelenül allegorikus. Annak az allegóriája, hogy a Rosszal nem a Jó, hanem csakis a Rossz teljes hiánya állítható szembe (Bach zenéje nem azonos az erkölcsi értelemben vett Jóval), ám ez a hiány nem képes gátat vetni a Rossznak, hiszen a létnek nem ugyanazon a síkján mozognak.

Nem véletlen (noha a példázat logikája jelentős mértékben eltér attól a következtetéstől, hogy „minden rossz, vagy semmi sem az”), hogy a stockholmi beszédbe Krasznahorkai némi változtatással beilleszti a berlini U-Bahn alagútban vizelő hajléktalan esetét, amely eredetileg *A Théseus-általanos: Titkos akadémiai előadások* (később pedig a *Megy a világ*) kötetben kapott helyet. Az 1993-as első verzióban a világot jókra és gonoszokra felosztó rendőr szempontjából nézve

a jó most elindult, hogy bosszút álljon a gonosz felett. Nem akarok beleboynyolódni, hogy akkor hogy is van ezzel a gonosszal meg a jóval, mindössze azért idéztem fel a rendőr szeméből, mert épp ez a rendőrien gyermeki fogalmazás világít most rá élesen, s világított rá akkor még élesebben, hogy az a tíz méteres szakadék valóban áthidalhatatlan volt kettejük között, s nem az az érdekes, mint az első verzió szeretné ezt érzelmeket keltve bemutatni, hogy miként is zajlott le az üldözés meg a menekülés (egyébként nagyjából tényleg úgy, ahogyan azt az első verzió a maga nyers fogalmazásában leírta), hanem hogy hiába volt az az üldözés, és hiába volt az a menekülés, azt a tíz métert a rendőrnek nem sikerült áthidalnia, az a tíz méter maradt, azaz: hiába fogta meg végül ez a rendőr ezt a clochard-t a berobbanó szerelvénnel nagyjából egyidőben, az én szememben az a tíz méter legyőzhetetlennek bizonyult, mert az én semeim azt látták ebben az üldözésben és ebben a menekülésben, hogy

<sup>16</sup> KRASZNAHORKAI László, *Aprómunka egy palotáért: Bejárás mások örületébe* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2018), 60.

az iménti rendőrnnyelv egyszerűségével szólva, a jó sohasem éri el a gonoszt, mert a jó és a gonosz között nincsen semmiféle remény.<sup>17</sup>

(A stockholmi beszédben: „az én szememben az a tíz méter örök és legyőzhetetlen, mert az én figyelmem azt érzékeli csak, hogy a Jó soha nem éri el a csápoló Gonoszt, mert a Jó és a Gonosz között nincsen semmiféle remény.”)<sup>18</sup>

Fontos egy további fejtegetés, amely sajnálatos módon kimaradt a stockholmi beszédből, pedig világosabbá tette volna ennek az allegóriának a működését:

nehogy azt higgyék, hogy amikor erről a poros homályból előhalászott „gonosz”-ra célzok, akkor mondjuk a clochard-ra meg a rendőrrre gondolok! Remélem, értik, hogy akkor ott a gonosz és jó jelenlétéről volt szó, meg arról, hogy köztük sajnos nincsen közlekedés, arról, hogy a világnak sajnos egyetlen döntő részlete elég, hogy az egész világ kibírhatatlan legyen.

A szerző tehát felszólít minket arra, hogy amennyiben helyesen akarjuk értelmezni a szöveget, szakadjunk el a konkrét helyzettől és a konkrét szereplőktől, hogy eljuthassunk az egyetemesen érvényes jelentésig. A narrátor eredeti szövegében így érthetően jelenik meg az öngyilkosság, majd a lázadás kísértése, hogy azután mindkettőről lemondjon.

Nem lázadj, nem vagy te lázadó, mondta bennem egy másik hang akkor, inkább búcsúzz el attól, amitől még el lehet, búcsúzz el, és örülj például annak, mit tudom én, hogy az utcákon ezerkilencszázkilencvenkettőben itt még nem lőnek, örülj, hogy augusztus van, és nem december, hogy van földalatti, vannak lépcsők meg emberek, s egyáltalán, örülj, hogy a gonosz, még inkább, ha van, csak meglapulva, kínzón, a föld alatt.

Majd a régi és az új szövegváltozatban ugyanaz a mondat következik. „Van gonosz, tisztelt egybegyűlte.”<sup>19</sup> Ha megpróbáljuk értelmezni ennek a „gonosznak” a jelentését, ezzel a törekvéssel párhuzamosan magyarázatot kellene találnunk arra is, miben áll a Krasznahorkai-féle „remény”, amely éppen a hiányával van jelen. A gonosz voltaképpen nem más, mint a remény hiánya, egymáshoz vannak láncolva az örökkévalóságig (erre utal a kimerevített kép az „embertelen versenyről”, amely szinte a Zénón-paradoxon szimbolikus megjelenítése). Mindazonáltal nem gondolom, hogy egykönnyen „lefordíthatnánk”, hogy miben is állna ez a remény, a Krasznahorkai által számára kijelölt helyen, a Jó és a Gonosz között. Minden allegória

<sup>17</sup> KRASZNAHORKAI László, *A Théseus-általanos: Titkos akadémiai előadások* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1993), 50–51.

<sup>18</sup> KRASZNAHORKAI László, *A stockholmi beszéd* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2025), 31.

<sup>19</sup> KRASZNAHORKAI, *A Théseus-általanos*, 54.

alapvető problémája ez: a lefordítási kísérletek sivár közhelyeket eredményeznek (például egy olyan utópikus világ vízióját, ahol a Jó mindig legyőzi a Gonoszt, vagy a Gonoszlól kiderül, hogy csupán álcázott Jó – és még sorolhatnám). Jobban járunk tehát, ha ezt a hármasságot meghagyjuk abban a formában, ahogy a narrátor „kiélesedett figyelme” kimerevítette a képet. Akkor talán a mi értelmünk is eléggé élessé válik ahhoz, hogy valamilyen formában „megértsük” a több mint három évtized után is változatlan formában leírt kijelentést: „minden lázadás az egészre vonatkozik”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Uo., 53.

## NEGATÍV ESZTÉTIKA

– Krasznahorkai és Kertész poétikájának néhány metszete –

SZABÓ GÁBOR

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalmi Tanszék  
egyetemi docens

E-mail: szg393@gmail.com

ORCID 0000 0002 5205 9448

### Negative Aesthetics

– Intersections in the Poetics of Krasznahorkai and Kertész –

This study explores the shared aesthetic and philosophical horizon of Krasznahorkai's *Satantango* and Kertész's *Fatelessness* through the lens of Adorno's notion of "negative aesthetics." Both novels construct an autonomous poetics that resists fixed interpretive frameworks of reality, articulating the experiences of fatelessness, failure, and homelessness in dissonant and reflexive linguistic forms. Their ironic and provocatively estranging tonalities not only unsettle established cultural structures of meaning, but also make the limits of representation newly perceptible. The study demonstrates how, in both authors' works, this negative poetics becomes a means of radically rethinking the possibilities of perceiving and articulating the world.

**Keywords:** negative aesthetics, Adorno, poetic autonomy, fatelessness, irony, dissonance, metaphysical evil, philosophy of language

■ Röviden szeretném jellemezni azt a közös nyelvfilozófiai alapzatot, amely összeköti Krasznahorkai és Kertész első regényeinek nyelvi és formai eljárásait, illetve ezek kultúrkritikai irányú mechanizmusait. A *Sátántangó* és a *Sorstalanság* poétikai megoldásait egyképp befolyásoló adornói negativitásesztétika, a tagadott valóság megszüntetve-megőrzésének nyelvi és formai architektúrája ugyanis nem egyszerűen a művek hasonló szubjektum- és társadalomkritikai implikációinak összevetésével, de akár egy közös felvilágosodáskritikai alapzat kijelölésével is lehetővé teszi a kapcsolódások érzékeltetését. Az összevetést azonban távolabbról érdemes kezdeni.

A *Sátántangó* méltatása során Radnóti Sándor hajdani tanulmánya többek között a regény „szociológiai mikrorealizmusát”<sup>1</sup> emelte ki, ám a művet teljes joggal magasztaló értelmezések többségével megegyezően egy mitikus nagyszerkezet eltávolító hatáseffektusában feloldva láttatta az emberi méltóság és méltatlanság térségi ethosának megjelenítését a regény világában. A „korszakos alkotásként” ünnevelt mű korabeli értelmezői perspektíváit és látószögét természetesen mélyen befolyásolták a nyolcvanas évtized társadalmi, kulturális és ideológiai kontextusai. A marxizmus üdvtörténeti doktrínáját változékony intenzitással visszhangzó hivatalos kritikai nyelv erőteljesen kompromittálta azt a tükrözéselven és a társadalmi elkötelezettség mérítségén nyugvó műértelmezői gyakorlatot, amelyet az önmagát egyébként egyre kevésbé komolyan vevő hivatalosság szemléleti és nyelvi etikettje még elvárt. Így érthető, hogy már a nyolcvanas évek és pláne majd a rendszerváltás utáni elméleti robbanás progresszívebb, távlatosabb bölceleti szempontrendszerre és hagyománya felől közelítő értelmezői igyekeztek kizárni saját megnyilvánulásaikból azokat a nyelvi és szemléleti horizontokat, amelyeket ideológiai értelemben szennyezettnek éreztek, vagy amelyek egy túlhaladottnak tekintett moralizáló-allegorizáló olvasásmód gyanúját vethették volna fel. Kertész és főképp Krasznahorkai pályakezdésének időszakában tehát az akkor színre lépő fiatalabb kritikusai és szépírói nemzedék legjobbjai épp az ideológiai érintettség veszélyének elkerülése okán igyekeztek háttérbe szorítani a társadalmi elkötelezettség, a kiszolgáltatottakkal együttérző közösségvállalás emancipatorikus, illetőleg a térségi lét hatalmi-ideológiai valóságvonatkozásaihoz kapcsolódó elméleti szálak erőteljesebb megmutatását az írásaikban. Krasznahorkai első regénye azonban nem építi immanens formaelvűvé az irodalmi mező lassan érezhetővé váló változásait, nem engedi, hogy a kultúra piaci logikája behatoljon művészet szubsztanciájába, s úgy tűnhet, figyelmen kívül hagyja a posztmodern felé tájékozódó szövegeljárások üdvöztőnek tartott menekülőútját.

Az egy évtizeddel korábban megjelent – s Krasznahorkai első regényétől eltérően sokáig jelentős kritikai visszhang nélkül maradó – *Sorstalanság* nyelvi-formai rendje hasonló értelemben nem vett tudomást a holocaustábrázolásokat szabályozó nyelvi, formai és ideológiai elvárásokról, s a *Sátántangó*val egyezően tagadta meg a műalkotás áruformává degradálásának igényét. Az autonóm poétika megteremté-

<sup>1</sup> RADNÓTI Sándor, „Megalázottak és megszorítottak”, *Életünk* 23, 8. sz. (1985): 755.

sével mindkét mű átpolitizálta, társadalmi eseménnyé tette az esztétikumot, s így egy időre bizonyos fokig az irodalmat szövegszerűségében üdvözlő és méltató kritikai érdeklődés peremére szorult.

Néhány évtizeddel a regények megjelenése után, az átrendeződő társadalmi és irodalmi térben az „elkötelezettség” lázában égő új irodalmi zsánerek – mint a már nevében is rémes „szegénységirodalom”, vagy pláne „traumairodalom” – térhódítása, és ehhez kapcsolódva a kritikai beszédek egy részének a műveken bizonyos ideológiai szempontok kellő érzékeltetését méltató (vagy hiányukat számonkérő) optikája azonban mintha újra a referencialitás és a „társadalmi valóság” iránti érzékenység megjelenését várna el a művészettől. Aligha kétséges, hogy miközben Krasznahorkai első regénye részben eleget tesz a „társadalmi problémakatalógus” bemutatására újabban irányuló ideologikus igényeknek, efféle besorolása, vagy ilyen irányú funkcionális olvasata mérhetetlenül leszűkítené a mű komplexitását. Azokban a szövegekben, amelyekben az elköteleződés etikai parancsa tartalommal, jelentéssé magasztosítja fel magát, az eszmei „igazság” kimondásának ára minden esetben az esztétikai redukció, ahogyan az ilyesféle szempontokat érvényesítő kritika is inkább tekinthető programnyilatkozatnak, mintsem műbírálatnak.

A kérdésre, hogy tudniillik a társadalmi és egzisztenciális értelemben elgondolt szenzibilitás miképpen jelenhet meg (meg kell-e jelennie?) úgy egy irodalmi műben, hogy az ne váljék egy (jobb esetben) nívósan megfogalmazott kiáltvánnyá, a szocialista realizmus és a poszt-posztmodern – nyilván egészen másképp artikulálódó – etikai programjai helyett Adorno tanulmánycímé is emelkedő „elkötelezettség” fogalma (*Engagement*) adhat a két szerző közös poétikai alapvetéseit is érintő választ.

Úgy tűnik, a *Sátántangó* kritikai ereje immár négy évtizede ellenáll a neutralizálódásnak, azóta képes a mindenkori fennállóval szemben folytonosan szövetséget kötni az örökös enyvetéssel-elnomottal, ami másként fogalmazva annyit jelent, hogy érvényessége a világ mindenkori nem-igazságát hordozza. S ha felforgató ereje nem is jut mindig érvényre a változó időkben, folyamatos készenlétben tartja magát a megmutatkozásra és új tapasztalati terek megnyitására. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy e negativitás provokatív esztétikai paradigmája a kanonizálódás során beépülhet a társadalmi afirmáció mindent kisajátító és saját érdekében hasznosító hagyományába, vagyis a *Sátántangó*hoz hasonlóan klasszicizálódó mű mégis épp annak a kulturális intézményrendszernek válhat részévé, amelyből minden erejével ki akarja vonni magát. E kitettségről és kiszolgáltatottságról való tudását Krasznahorkai prózavilága nem egyszer szövegeinek tárgyává is emeli.

Az irodalmi mező említett kontextusai miatt az is kevésbé volt észrevehető, hogy megjelenésekor a *Sátántangó* – ahogy T. S. Eliot szerint minden jelentős alkotás<sup>2</sup> – a művek rendjét visszamenőlegesen is átrendezve a saját gravitációs terébe vonzotta

<sup>2</sup> T. S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. SZENTKUTHY Miklós, in *Hagyomány és egyéniség. Angol esszék*, szerk. az Európa Könyvkiadó munkaközössége, 556–565 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967), 558.

többek közt Konrád György *A látogatóját*, Tar Sándor és Csalog Zsolt írásait, és általában a hetvenes évektől egyre fontosabbá váló szociográfiai irodalom alapvetően emancipatorikus irányultságú, feltáró jellegű, társadalmi kérdéseket érintő referenciális műfaját. Ez a hagyományszál oly módon szövődik Krasznahorkai poétikájába, hogy a szociografikus vonatkozások létfilozófiai fénytörésben váltak a valóság kritikai megismerhetőségének eszközeivé.

Így például Tar Sándor *A 6714-es személy* című<sup>3</sup> írásának munkásvonaton utazó, nyelv és sors nélküli, az „otthon” igencsak kérdéses célja felé utazó embermasszája a *Sátántangó* egzisztenciálisan és metafizikailag hasonlóképp kifosztott, hiábavalóan otthon kereső figuráinak előzményeként lett látható: Krasznahorkai regénye mint ha kiemelt volna néhány alakot Tar zónázó vonatáról, hogy nevet, környezetet, karaktert adva nekik mutathassa be sorsnélküliségük végzetes reménytelenségét és kilátástalanságát. Az *ellenállás melankóliája* háborús jeleneteiben pedig, ahol a szeméthalomban elmerült, fagyba dermedt kisvárost dúlja fel egy azonosíthatatlan elemekből álló csöcselék, talán ismét a Tar-novella zónázóinak arctalan tömege, a *Sátántangó* reménytelen otthonkeresői, a halicsok, kránerek, schmidtek lehetnek felismerhetők, immár a történelem alakításának megkerülhetetlen, konstitutív tényezőiként.

E majdani háborús létállapot kirobbanásra készülő kezdeményei egyébként már a *Sátántangó*ban felbukkannak Irimiás és Petrina egyik beszélgetésében: „Fel fogunk robbantani mindent! Egyenként felrobbantjuk őket – fordul Petrinához –, gyáva férgek. [...] »A hidakat. A házakat. Az egész várost. A parkokat! A délelőttöket! A postát! Szépen apránként mindent...«”<sup>4</sup> (51.)

Ám a történelmet a kiszolgáltatottak, a mindig-vesztesek, a heideggeri *das Man* öntudatra ébredésének romboló pusztulásfolyamataként láttató Krasznahorkai-próza mégsem válik egy szolgálatelvű társadalom- és történelemfilozófia olyasféle illusztrációjává, amely úgymond elkötelezett s érzékeny módon emelné fel szavát a világunkat uraló hatalmi racionalitás áldozatainak érdekében. Ez a prózaforma ugyanis – legalábbis Adorno álláspontja szerint – épp tiltakozásának érvelő, argumentatív jellegén keresztül maga is belekeveredik a racionalitás folyamatába, s így akaratlanul is azzá az ideológiává süllyed, amelytől függetlenedni szeretne.

A *Sátántangó* viszont egy olyan poétikai gyakorlatot tart érvényesnek és megvalósítandónak, amelyben paradox módon épp „a világ iránti minden elkötelezettséget kell felmondani ahhoz, hogy az író eleget tegyen az elkötelezett műalkotás, a polemikus elidegenedés eszméjének.”<sup>5</sup> A frankfurti teoretikus Kafka és Beckett szövegein demonstrálja a „negatív esztétika” működését, akiknek említése egyszersmind jól

<sup>3</sup> *Folyamatos jelen. Fiatal szociográfusok antológiája*, szerk. BERKOVITS György és LÁZÁR István, 95–103. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981).

<sup>4</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Kiadó, 1985), 51.

<sup>5</sup> Theodor W. ADORNO, „Elkötelezettség”, ford. BÁN Zoltán András, HEGYESSY Mária, POPRÁDY Judit és TANDORI Dezső, in *A művészet és a művészetek* (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 129.

azonosítható hatástörténeti kapcsolatot is teremt az adornói esztétikakoncepció, illetve a két magyar szerző – részben szintén karkai és beckett-i inspirációkat hasznosító – poétikájának nyelv- és létszemlélete közt.

A *Sátántangó* megjelenésekor kevés szó esett Krasznahorkai regényének és Kertész 1975-ben megjelent, már akkor jelentős ítései figyelembe részesülő, ám irodalomtörténeti távlatú értékelését majd csak mintegy másfél évtizeddel később elnyerő művének<sup>6</sup> rokonságáról. Pedig a *Sátántangó* szintén a „sorstalanság” regénye, melynek a bölcséleti hagyomány hasonló szálaiból szövődő, a negativitásélményhez köthető poétikai megoldásai érezhetően kapcsolódnak Kertész művéhez. Néhány ilyen összefüggésre szeretnék kitérni röviden.

Munkanaplójában Kertész (szinte a *Sátántangó* szinopszisát is megelőlegezve) a „sorsteremtés elvetélt lehetőségét” nevezi „korunk legnagyobb emberi katasztrófájának”;<sup>7</sup> regényelméleti, írástechnikai, s az ezzel összefüggő (nyelv)filozófiai feljegyzéseiben pedig folyamatosan a *sorstalanság* ábrázolásának a társadalmi elvárásokat kijátszani képes adekvát formai és nyelvi megoldásai után kutat. Ezek egyikében ismét szinte Adornót parafrázálva fogalmaz: „a kultúra sosem lesz képes annak tekinteni elnyomottjait, amik valójában, és az elnyomottak sem eszmélnék saját helyzetükre egy kultúra totalitásában, ez a helyzet a művészet számára elviselhetetlen”.<sup>8</sup>

Kertész és Krasznahorkai szövegvilága a frankfurti teoretikus elképzeléséhez illeszkedve úgy mondja fel a hivatalos valósággal kötött szövetséget, hogy eközben nem kínál más megváltást, mint a normatív világrendtől történő függetlenedés kritikai pozíciójának könyörtelen autonómiáját. Az általuk használt nyelv és forma a maguk törvényeivel igyekszik szembeszegülni a világgal, amely „állandóan az ember mellének szegezi a pisztolyt”.<sup>9</sup>

Mindez egyszersmind a kudarc és a feleslegesség nyelvi és tematikus szólamait építi mindkét szerző formanyelvébe. Kertész a *kudarc* művészi és egzisztenciális léthelyzetét önértelmező regénycímmé is emelte, és ugyanez jelenik meg Krasznahorkai nagy regénykarakterinek – Eszter György, Valuska, Korin, a Tanár úr vagy Florian – sorsában, illetve műveinek önreflexív, önnön elégtelenségüket minduntalan deklaráló szerkezetében is. Ugyanakkor persze az ábrázolás kudarcának sikeres ábrázolása épp a poétikai tökély, a művészi siker feltétele, amiképp a regényhősök bukása is magában hordozza a közegen való felülemelkedés, elkülönülés, kiválás magasztosságát.

Így tehát mindkét regényvilág érvénytelennek mutatja a teodicea történelemformáló jelenlétét, amelyet Hegel még a világtörténet fejlődésmenetének irányítójaként

<sup>6</sup> A *Sorstalanság* recepciójáról: MOLNÁR Gábor Tamás, „Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: *Sorstalanság*”, *Alföld* 47, 8 sz. (1996): 57–71.

<sup>7</sup> KERTÉSZ Imre, *Lét és írás, feljegyzések 1959–1973*, szerk. SOLTÉSZ Márton (Budapest: Kertész Imre Intézet, 2024), 69.

<sup>8</sup> Uo., 203–204.

<sup>9</sup> ADORNO, „Elkötelezettség”, 120.

képzelt el, s melynek megtagadásával a művek az Ész metafizikai haladásirányának történelemfilozófiai koncepcióját is megkérdőjelezzik. Ebből fakadólag szintén szakítanak azzal az évezredek európai hagyománnyal, amely a Rossz létezését valamiféle hiányként, a Jó fogyatkozásaként, annak degradációjaként fogja fel, hiszen az isteni gondviselés eltűnésével a két mű világában a leplezetlenül jelenlévő, közönyösen munkáló Rossz válik az események – hol még csak ugrásra kész, hol agresszivitásában megmutatkozó – mozgatójává. Míg Kertésznél mindez Auschwitz jelenidejűségének,<sup>10</sup> a holokauszt és a létezés mechanizmusát és szerkezetét azonosító<sup>11</sup> tapasztalatában válik korunkat meghatározó, minden egyéb metafizikát felülíró, kultúrateremtő erővé, Krasznahorkai regényei szuggesztív metaforákban (pl. a fekete autók feltűnése a *Báró Wenckheim hazatérben*, a tankerek *Az ellenállás melankóliájában*) vagy az akár egymás metonimikus ismétlődéseiként is felismerhető emlékezetes karakterekben (pl. az *Állatvanbent* beszélője, a *Háború és háború* Mastemannja, vagy akár a Herceg és a „posztókabátos férfi” *Az ellenállás melankóliájából*) jelzik a metafizikai rossz állandó és rémületes, a létezés szerkezetét konstruáló és mozgásban tartó jelenlétét. A lét mindkét szövegvilágban állandósult háborús helyzetként ábrázolódik, a „háború” pedig – mint Krasznahorkai 1999-es művének összegző erejű címében – az életművekben egyképp létmetaforaként jelenik meg. *Az ellenállás melankóliájában* mindezt a világ erőszakos rommá válásának történelemfilozófiáját megfogalmazó Herceg roncsolt nyelvű programbeszéde foglalja össze, Kertész pedig a *Gályanapló*ban ezzel teljesen megegyezően nevezi meg a törvény és a rend egyedüli létformáló attribútumaként a háborút.<sup>12</sup>

Szintén beszédes, hogy míg e folyamatos fenyegetettségéből fakadó, szorongató világerzékelést Kertész valamiféle „ontológiai tériszony”<sup>13</sup> állandósulásaként jellemzi és ábrázolja írásaiban, a *Sátántangó* világát „ontológiai ostromállapot”-ként<sup>14</sup> leíró hajdani kritikusi megfogalmazás pedig talán öntudatlanul is e metaforához kapcsolódva hívja fel a figyelmet a művek lét- és önszemléleti összefüggéseire. Ennek mélyén többek közt alighanem Nietzsche tragédiaértelmezése és hatalomelméleti töredékei képezik az egyik olyan közös alapot, amely egyszersmind a formaiság és a nyelvhasználat kapcsolatában mutatkozó, a negativitás esztétikája felől keretezhető poétika kidolgozását tette számukra szükségessé.

Az erre alkalmas nyelv megtalálásának problémája közismert módon nem egyszer Kertész és Krasznahorkai szövegeinek reflektált szólamaként kerül műveik homlokterébe. Műhelyfeljegyzéseiben Kertész a következőképp tépelődik erről:

<sup>10</sup> „A Holocaust az én írásaimban sosem tudott múlt időben megjelenni”, in KERTÉSZ Imre, *A stockholmi beszéd* (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 17.

<sup>11</sup> SCHMAL Dániel, „Isten, aki nem létezik”, in *Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről*, szerk. GYÖRGY Péter (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 41.

<sup>12</sup> KERTÉSZ Imre, *Gályanapló* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 274.

<sup>13</sup> KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmá* (Budapest: Magvető Kiadó, 2017), 327.

<sup>14</sup> RADNÓTI, „Megalázottak és megszomorítottak...”, 759.

Nem lehet beletörődni a szavakba. Minden, amit nem új, szokatlan, veséig hatoló, könyörtelen szavakkal nevezünk meg, mindaz megmarad a maga kényelmes rejtettségében a szokott neve mögött, s már senki sem ismeri félelmes tartalmát. [...] Íróvá, azt hiszem, valójában nem valamiféle tehetség teszi az embert, hanem hogy nem fogadja el a nyelvet és a kész fogalmakat.<sup>15</sup>

Épp az Adorno által is példaként emlegetett Schönberg nyomán nevezi Kertész atonálisnak azt a disszonáns, a normatív jelentéseket megtörő, a kulturális idegenség érzékeltetésére alkalmas, provokatív művészi nyelvet,<sup>16</sup> amelynek kidolgozása a *Sors-talanságtól* kezdődően alakította megszólalásának különös grammatikájú modalitását, és amelynek filozófiai keretezésére számos esszéjében, tanulmányában tett kísérletet. Alighanem ezzel hozható összefüggésbe Thomas Mann *Doktor Faustus*-ának Kertészre épp a *Sors-talanság* írása idején gyakorolt óriási hatása is,<sup>17</sup> amelyben Leverkühn visszavonja a 9. szimfóniát.

Krasznahorkai művészet- és nyelvszemlélete ezen a ponton ismét igen mély egyezést mutat Kertész alapvetően szintén zenei hangoltságú poétikájával, hiszen *Az ellenállás melankóliája* zenetanárában, a metafizikai harmóniából kiábránduló Eszter György figurájában alighanem ismét Leverkühn alakja – s távolabbról így szintén Schönberg zeneelmélete – ismerhető fel. A zenetanár disszonánsra hangolt zongorája, illetve a rajta felhangzó csikorgó dallamok nyelvi önemlékmává tágítása pedig Kertész művének atonális nyelvi hangzatával egyezően jellemzi a mű megszólalását.

Mind a *Sátántangó*, mind a *Sors-talanság* nyelve mintha idézőjeles értelemben használná a szavakat, amelyek gyakran mintha épp annak hiányát jelentenék, amit eredetileg jelentettek. Más és más poétikai eljárások során, de a szavak funkcióját mindkét mű saját létezésének tagadásában találja meg, ekképp is érzékeltetve egy éllhetetlennek és érvénytelennek tekintett világrend elutasítását. Krasznahorkai hosszadalmasan kanyargó, a nyelvbe és létbe zártság állapotát bonyolult alá- és mellérendelésekből építő mondatlabirintusai ugyanazt az elveszettséget és idegenséget érzékeltetik, mint Kertész szikár, a létezés abszurdítását a magától értetődés provokatív modalitásában színre vitt nyelve. A két szerző nyelvi hangoltságát egyképp meghatározó irónia ugyancsak a biztos alapok semmisségének érzetét, az ábrázolás tárgyától és eszköztől egyformán elválasztó távolság és idegenség reflektált perspektíváját csempészi a megszólalásba. A disszonancia zenei metaforájánál maradván, amiképp egy fals hang megszólaltatása feltételezi és távollévőként, hiányként fel is idézi a „tisztá” akkord zengését, az irónia alakzata maga is hasonló eltérésként, elmozdulásként, távolságként teremti meg magát, folyamatosan utalva arra a „valóságra”, amelyről tartalmat kellene kapnia, ám amely nincs, illetve csak kritikai eltörlésében van jelen. (A „negatív szabadság” kierkegaardi iróniadefiníciója és az

<sup>15</sup> KERTÉSZ, *Lét és írás*, 83–84, 85.

<sup>16</sup> KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 283.

<sup>17</sup> KERTÉSZ Imre, *Felszámolás* (Budapest: Magvető Kiadó, 2003), 48–49.

adornói negatív esztétika a távollét, az idegenség, a *negatív jelenlét* kritikai megképzésében találkozunk Kertész és Krasznahorkai szövegeiben.)

A *Sorstalanság* elbeszélője ezért nem az áldozatok, az elnyomottak érzelmesen fájdalmas nyelvét imitálva szólal meg, hiszen műalkotássá transzcendálódva e nyelv, e fájdalmas hang és a szenvedés óhatatlanul felmagasztosulna, s így maga is a megtagadni kívánt kultúrával azonosulna. S természetesen ugyanezt a hatást éri el a *Sorstalanság* nyelvi karakterét közismerten meghatározó „természetesen” határozószó megrázóan gyakori előfordulásai is.

Használóképp magyarázható a *Sátántangó* végtelenségig kiszolgáltatott, szintén a *sorstalanság* egzisztenciális drámáját színre vivő szereplőinek és kudarcra ítélt törekvéseinek gyakran mulatságosan groteszk jellemzése és jelenetезése. Kiemelkedő példája e csaknem minden esetben tragikus iróniának az a jelenet, amikor a rendőrségi fogalmazók az Irimiás jelentésében mély megvetéssel, ám szociografikusan pontos kíméletlenséggel ábrázolt telepiek jellemzését próbálják egy eufemisztikusabb nyelvre fordítani: a „mindennapi” és a „hivatalos” nyelv közti távolságban nem csupán a végtelenségig roncsolt létezés, de az annak ábrázolására szolgáló nyelv mulatságos esendősége és végzetes kilátástalansága is megmutatkozik.

Ugyancsak az (akkor még *Muzulmán* címen) íródo *Sorstalanság* formába öntésének nehézségeivel kapcsolatban jegyzi fel Kertész azokat a negatív esztétikához szintén kapcsolható narratopoétikai szempontokat, amelyek egyúttal akár Krasznahorkai önmagába visszakunkorodó regényformáját, illetve a *Sátántangó* időviszonyainak és a szereplők cselekvésirányainak összefüggéseit is jellemezhetik: „Nehézségek: cselekménytelenséget cselekményként kezelni a kifejeletben. Passzivitást akcióként. A helyzet logikátlanágát a forma logikájává tenni.”<sup>18</sup>

Az idő megdermedésének, a történet visszavonásának, a zárt formaszerkezetben megmutatkozó létezés abszurd ábrázolásának az idézetben rögzített feladata, illetőleg a kudarcélmény tapasztalat konstitutív szólamhangjai mellett a sorstól, a személyiségtől, az otthonától és a nyelvtől való megfosztottság, a szegénység mint metafizikai otthontalanság közös motívumai meghatározó érvénnyel alakítják Kertész és Krasznahorkai (első) regényeinek jelentésszerkezetét. Ráadásul – ami persze akkor még nem volt jól látható – mindkét szerzői életmű a pontosításokra, témavariációk kibontására, a folyamatos korrekcióra és kudarcok egymásból kibomló beismerésére épülve formálja mindig újra a nyelvi anyag és a művészi megszólalás elégtelenségét illető ismeretelméleti szkepszist. „Újra- és újra írni. (Újjá- és újjáírni.)” – fogalmaz Kertész *A végső kocsma*-ban,<sup>19</sup> míg Krasznahorkai új összefüggésekben vissza-visszatérő motívumai, a fordítás tevékenységének kiemelt jelentésképző szerepbe helyezése, új perspektívákban felbukkanó témavariációi, az egyes művek közt szövegszerűen is jelzett kapcsolódásai rögzítik ugyanezt a reménytelen próbálkozást.

<sup>18</sup> KERTÉSZ, *Lét és írás*, 180.

<sup>19</sup> KERTÉSZ, *A végső kocsma*, 326.

A két szerzői világ átfogó összevetése a jelen írás kompetenciáját nyilvánvalóan meghaladó feladat; csupán jelezni szerettem volna a *Sátántangó* gazdag hagyomány-szálakból szövődő regényvilágának egy alig, vagy egyáltalán nem emlegetett kapcsolódását.

## ELVÉTENI

– Variációk egy cselekménymintázatra a Krasznahorkai-narratívában\* –

GÖRÖZDI JUDIT

Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézet  
tudományos főmunkatárs

E-mail: judit.gorozdi@savba.sk

ORCID 0000 0002 6614 8986

To Err

– Variations on a Plot Pattern in Krasznahorkai's Fiction –

In László Krasznahorkai's fiction, the prophetic rhetoric, the use of emptied mythological and biblical motifs, topoi and narrative frameworks, as well as the fractal-like structure, all point toward—and simultaneously suggest the absence of—a hidden sense of “wholeness”. This study examines a recurring plot pattern across several works in which the author's philosophical concern with existence is articulated by the notion of error. In Krasznahorkai's narratives, error functions as an individual attitude that frames the protagonists' existential failure (for example, in *Chasing Homer* and *A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East*), or as a collective attitude characterizing a community's inability to recognize the right choice, the essential (as in *The Melancholy of Resistance* and *Satantango*). Furthermore, the attitude under examination can also be read within a philosophy-of-history framework: the apocalyptic, metahistorical novel *War and War* projects the pattern of error onto the process of human history itself.

**Keywords:** contemporary Hungarian fiction, László Krasznahorkai, plot pattern, existential / collective / historical error

---

\* A tanulmány a *Narrative of History in 21<sup>st</sup> Century Hungarian Literature in the Context of (Central) European Literature* (Vega 2/0089/25) című projekt keretében jött létre. Előadás formájában az *Internationale Krasznahorkai-Konferenz* (2024. 10. 3–4., Bécs) című tanácskozáson hangzott el, amit az ELTE BTK Magyar Irodalom és Kultúratudományi Intézet, az Universität Wien Institut für EVSL és az Osztrák–Magyar Akció Alapítvány rendezett.

■ A Krasznahorkai-szövegek olvasói tapasztalata kétségkívül az, hogy többről, lényegibbről van szó, mint amit a szöveg elbeszél. A művek „profetikus látásmódja”,<sup>1</sup> kinyilatkoztató retorikája<sup>2</sup> egy lényegi tartalom elfedtségét sugalmazza. A kultúr-történeti, sokszor bibliai eredetű motívumok, toposzok használata annak ellenére is szimbolikus-mitologikus-transzcendens térbe vezeti az olvasót, hogy azok a szövegben kiürésítve vagy transzformálva jelennek meg. Ehhez kapcsolódik egyfajta szerkezeti tükrörendszer, azaz „a regénykompozíció egymást tükröző regiszterei”,<sup>3</sup> amelyek fraktálszerű mintázatot követve ismétlik a szöveg különböző szintjein a mű felvetéseit,<sup>4</sup> s erősítik meg az olvasói értelmezésben, hogy a szöveg kis szegmensei egy alapvető és – bár ki nem mondott, de – a háttérben jelen levő, létfilozófiai dimenziójú problematikát reflektálnak.

Megközelítésemben ez a Krasznahorkai-féle lényegibb, létfilozófiai dimenziójú problematika többek között az *elvéteni* fogalmával ragadható meg. Az igenévi alak egy viszonyulási mintázatra utal, amely – nem statikus, egyéni vagy közösségi attitűdként – a cselekménymintázatban hagy nyomot. A továbbiakban ezt a mintázatot próbálom körülhatárolni az *elvéteni*, illetve *elvétség* fogalmán keresztül a szerző több szövegének bevonásával.

### 1. *Elvéteni – mint egyéni attitűd*

A *Mindig Homérosznak* (2019) menekülő protagonistája konkrétan *véti el* a lépést, ami a vesztét jelenti. Az Odüsszeusz-mítosz Kalüpszó-szálát aktualizáló szöveg a menekülés természetrajzát írja le az üldözött belső perspektívájából: a túlélésért kifejlesztett életvitelt, az iszonyú testi-lelki koncentrációt, a folyamatos éberséget. Részletesen végigveszi azokat a technikákat, amelyeket a *nem elvéteni* vezérelve működtet. Az üldözés mögött a szövegben nincs háttértörténet, nincsenek okok és racionalizálható összefüggések. Az üldözöttség itt egy létállapot („[...] nem tángítanak, mint akiket nem azzal bíztak meg, hogy [...] intézzék el gyorsan, hanem [...] hogy folyton, mint az árnyék, ott maradjanak a nyomában, hogy az, ő, mindig a tudatában legyen, milyen élete van, azaz hogy az élete nem más, mint hogy üldözés alatt áll [...]”<sup>5</sup>), egy kilátások nélküli élni akarás. Ez Krasznahorkai sajátos megközelítésében egy olyan lét metaforája, amely nem valami felé halad, hanem valami elől fut. A zárlatban ez a futás konkretizálódik, amikor a protagonista, átadva magát a gravitáció-

<sup>1</sup> MARGÓCSY István, „Krasznahorkai: mű, szerep – és személy”, *Élet és Irodalom* 69, 42. sz. (2025): 3.

<sup>2</sup> BALAJTHY Ágnes, „A metafizikai utas sóvárgása”, *Alföld* 65, 5. sz. (2014): 107–112.

<sup>3</sup> SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról. Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024), 93, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

<sup>4</sup> Zsadányi Edit „ismétlődő formáról”, „elmozdulásos metaalakzatról” beszél: Zsadányi Edit, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 56.

<sup>5</sup> KRASZNAHORKAI László, *Mindig Homérosznak* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 9. A Krasznahorkai-idézetek oldalszáma mindig a hivatkozott kiadásokhoz kötődik.

nak, rohan lefelé a hegyről. Nem az üldözői okozzák a vesztét („szárnyalva [...] haladt” [81]), hanem a *nem elvéteni* elvben összegzett kontroll feladása.

Az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (2003) című szövegben Genji herceg unokája *elvéti* azt a tárgyat, amelynek a keresésére egész életét feltette. A távol-keleti buddhista közegbe<sup>6</sup> helyezett történet szereplője az eszményi kertet keresi, amelynek létezéséről áttételesen, egy leírásból van tudomása. A kert a tökéletes egyszerűség ideáljaként a világ/természet harmonikus összefüggésrendszerét példázza („»tovább már nem egyszerűsíthető« varázs, mely ugyanakkor a természet teljes belső szépségét példátlan belső erővel sugározza szét”), a regény jelentéshálójában pedig annak tárgyasulása, hogy a világ értelemmel létrehozott és működtetett „egész”. Annak bizonyítéka, hogy ez az „egész”/teljesség létezik, ha az ember számára csak kaotikus felszíne látszik is. Ezt a dilemmát a narráció végig fenntartja, különböző tárgyakon járja újra és újra körül: a megdermedő pillanat, a szelek, a kolostorkerti makadámösvény, a kolostorépítészlet vagy egy Buddha-szobor tekintetének leírása során, például:

[...] minden van, és még sincsen semmi, [...] a felfoghatatlan, rémületes sebességben létező dolgok és folyamatok a felvillanás és a megszűnés befejezhetetlennek tetsző kényszerébe zárva mégis bírnak valami káprázatos állandósággal [...], s egyszeriben látszani kezd, hogy: csak az egész van, és nincsenek részletek. (32)

[...] egy szeszély irányítja tehát [...], melynek alkotása, ez a fenséges kolostor, így azután csupán egy felszínes, elhamarkodott ítéletben tűnhet fel úgy, mint valami zűrzavarosnak, egymásra hánytnak [...] az elegye, [...] mert nem, mert mégsem, ez a szeszély olyan volt, mint a semmi, vagyis ugyanaz, amelyik az égbolt ragyogó kékjét teremtette meg odafönt, [...] mely kiírta a szelek egymásutánját, a ginkgó gyökérzetének rendszerét, [...] a szomorúságot a kondo Buddhájának félrefordított tekintetében (42)

hogy ne kelljen tudomásul vennie [...] ezt a rohadt világot. (39)

A kert megtalálása Genji herceg unokája számára egzisztenciális jelentőséget hordoz, amiért nem csupán belső erőit mozgósítja, hanem széles tudományos és kereső apparátust is, reinkarnációk vagy nemzedékek révén több évszázadra kiterjedően. A keresés intenzitását maga a narráció is érzékelteti: a belevetettséget, a körültekintést, az ismeretgyűjtést, az alázatot. Úgy tűnik, minden adott, hogy a szimbolikus kert megtaláltasson, s általa valami hozzáférés a „rejtőzőhöz” megnyíljon.

<sup>6</sup> Szereplője révén Krasznahorkai a világirodalom első regényét, Muraszaki Sikibu (udvarhölgy) *Gendzsi herceg szerelmei* (1000–1012) című japán szövegét idézi meg.

<sup>7</sup> KRASZNAHORKAI László, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (Budapest: Magvető Kiadó, 2003), 87.

De a vehemens keresés közepette Genji herceg unokájának a tekintete átsiklik a kert fölött, amikor ott áll előtte („[...] látta egy pillanatra [...] az elhanyagoltnak tetsző kertet, s már ment is tovább, már néhány lépés után el is felejtette az egészet, [...] észre sem vette, föl sem fogta, hogy látott valamit, inkább csak a vaklátása érzékelte...” [64]). *Elvéti* azt, amire az életét feltette.

A narráció pedig követi Genji herceg unokájának a figyelmét: a látványok, reflexiók leírásának sokaságában elveszik ennek az egyébként is „elhanyagoltnak tetsző kertnek” a képe, az olvasó számára is alig (csak utólag) tudatosítható. Az *elvéte*st így a szöveg egy szélesebb emberi, az olvasói szubjektivitásban is átélt attitűddé terjeszti ki.

## 2. *Elvéteni – mint közösségi attitűd*

A több szereplőt, nagyobb cselekményt mozgató Krasznahorkai-regényekben is meghatározóként fedezhetjük fel a vizsgált viszonyulási mintázatot, bár az *elvéte*s itt összetettebb módon jelenik meg.

Az *ellenállás melankóliájának* (1989) alaphelyzetét a feszültséggel teli várakozás alkotja: várakozás egy nem konkrét, de érzékelhetően közeledő/elkerülhetetlen változás beteljesedésére. A Krasznahorkai-féle regényuniverzumban ez esetben is világszemléletek ütköznek. Az egyik oldalon a Valuska képviselte hit abban, hogy a világ úgynevezett „egész”, egyfajta koherens teljesség, melynek folyamataiban értelmes, okkal rendelkező helye van a részleteknek, és köztük az embernek („[...] látni fogja azt a megbonthatatlan rendet, ahogy egy mérhetetlen, szépséges hatalom egyetlen nyugalmas egészbe fogja a szárazföldek és tengerek, [...] víz és levegő egymásra utalt lakóinak nyíló, s már el is röppenő életét, látni fogja, hogy születés és pusztulás csak két megrendítő pillanat egy állandó ébredésben...”;<sup>8</sup> „[...] befejezhetetlen történet [...] az odafönt kerengő égitesteknek ama hangtalan működéséről, mely »egy követhetetlen értelem néma bizonyosága [...]«” (118). Ennek megrendítő, groteszkbe hajló jelene a regényben, amikor Valuska eljátszatja a kocsmázókkal a naprendszer működésének egyik jelenségét, a napfogyatkozást, szimbolikusan mintegy demonstrálja ezzel részesedésüket a nagy „egész” körforgásában. A másik oldalon a rezignáció, amely a részletek káosza mögött nem találja az „egész” rendjét (Eszter György képviseletében: „[...] téveszme [...], hogy a fölépülésnek és a lerombolódásnak [...] ebben a gyötrelmes körforgásában egy határozott terv volna sejthető, a célraszántságnak valaminő gigantikus és nagyszerű terve a hideg gépiesség vakító egyértelműsége helyett [...]” (116), illetve az eleve adott rend hiányában az aktív rombolás (a Hercegnek nevezett torzszülött képviseletében: „Ő dolgok között áll. És dolgok között ő látja egymagában az egészt. És az egész teljesen rom. [...] Hívek romot fognak csinálni, mert ők értik helyesen, amit ő lát. Hívek értik: minden dologban csaldás van, [...] mert az egész – nincsen.” [179]).

<sup>8</sup> KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 110.

Valuska a szövegben a próféta toposzát jeleníti meg. Az ő angyali lénye („az angyaliság jelenléte”, [119]) közvetíti az üzenetet az „egész” létéről,<sup>9</sup> bár a bibliai gyökerű szerepkör itt meg van tisztítva a vallásos tartalmaktól, Valuska üzenetében Isten fogalma alig jön elő. Koherens teljességen alapuló világnézete a kozmosz működésének a tökélyéből ered. Az ég fogalmán keresztül azonban, ami centrális Valuska felfogásában, és ami nemcsak a csillagok tere általánosan, hanem az isteni összefüggésrendre utaló szimbólum is, a szerző a transzcendens irányába is kiterjeszti a szöveg jelentésterét. Valuskát – meséli a narrátor – „[...] azóta is [...], hogy értőn először pillantotta meg, ugyanaz tartotta fogva, a csillagos ég” (90). Ezt hirdeti a Herceg látására összegyűlt tömegben, ezzel az üzenettel próbálja Eszter Györgyöt is kirángatni letargiájából, aki számára egyenesen „az égi kapcsolat”-ot (219) jelenti; sőt hite – és léte – megrendülését is az ég szimbolikus látványa fejezi ki a narrációban a rombolás kiteljesedésekor: „Felnézett, és olyan érzése támadt, hogy az ég nincsen a helyén, [...] hogy valójában az ég helyén nincsen már semmi” (199).

Bibliai konnotációk alapján a próféta Isten múltra, jelenre, jövőre vonatkozó üzenetét közvetíti, más megnevezései közé tartozik még az angyal, a hírnök, illetve a látó.<sup>10</sup> Krasznahorkai regényeiben gyakran találkozhatunk vele, leghatározottabban (nevesítve) a *Háború és háború* (1999) című regény pretextusában, a *Megjött Ézsaiás* című szövegben lép színre. A hamis próféta figurája a *Sátántangó* cselekményében kap központi szerepet,<sup>11</sup> de *Az ellenállás melankóliájának* a Hercege is képviseli. A prófétikus (kinyilatkoztató) hangnem pedig több Krasznahorkai-szövegben felismerhető, nem ritkán ironikus felhanggal, gondoljunk például *A Théseus-általános* című szöveg beszédsorozatára, amelyben így a prófétai szerepkörbe a beszélő helyezkedik.

*Az ellenállás melankóliájában* a narráció Valuska angyali mivoltát hangsúlyozza több helyen, üzenetvivő szerepét postás foglalkozásában domborítja ki. Továbbá olyan látóként mutatja be, aki valami lényegibbet érzékel a világból és a létezésből, mint a többiek, akinek a tekintete az emberi káosz mögött észlelt renden függ. A prófétához kapcsolódó attribútum az is, hogy környezete nem ismeri fel jelentőségét: Valuskát félnótásnak tartják, akit ignorálnak, kinevetnek, elzavarnak. A kultúrtörténeti, illetve vallástörténeti toposzból Krasznahorkai a jellegzetes cselekményelemeket, szerepköröket és a hozzájuk kapcsolódó képzeteket működtető sémát használja, létfilozófiai szkepszise ennek a kiüresítésében nyilvánul meg. A könyvben úgy idézi meg a valamiféle végső abszolútumot, az „egészet”, hogy a hiányát rajzolja körül. De ez a hiány jelentőséggel bír a cselekmény kibontakozásában, a regény

<sup>9</sup> Vö. VÁCZI Balázs, „A »kozmosz roppant szabadsága«: A szakrális olvasat néhány lehetősége Krasznahorkai László műveiben”, *Pannonhalmi Szemle* 29, 4. sz. (2021): 84–97, 85–88.

<sup>10</sup> TAKÁCS Imre, „Próféta”, in *Magyar Katolikus Lexikon* XI., szerk. DIÓS István és VICZIÁN János (Budapest: Szent István Társulat, 2006), hozzáférés: 2025.10.24, <https://lexikon.katolikus.hu/P/pr%C3%B3f%C3%A9ta.html>.

<sup>11</sup> Vö. ZSADÁNYI, *Krasznahorkai...*, 42.

szereplőit, illetve a névtelen tömeget is ez mozgatja, hiszen épp e hiány okozta „megkeseredettség és kiábrándultság halálos mocsarából” (108) próbálnak kitörni a maguk különböző módján.

Valuska a világról, létről valamiféle pozitív hírt próbál közvetíteni, azt, hogy létezik az az összefüggérendszer, amelyben értelemmel bír a létezés. A Krasznahorkai-szövegek „totalitás-ínségéről” gondolkodva jegyzi meg Sipos Balázs, hogy a szerzőnél „az ábrázolt közösség az alapján mérettetik meg, hogy képes-e történetiként megélni e politikai-kulturális szituációt: termel-e utópiát vagy nosztalgiát; felismeri-e a katasztrófát vagy az angyalt.”<sup>12</sup> Az *ellenállás melankóliájának* a névtelen tömege hiába érzi az elkerülhetetlen változást, nem ismeri fel sem az „angyalt”, sem a katasztrófa mibenlétét: *elvéti*, a hamis prófétát követi a Herceg nevű torzszülött személyében, ami rombolást eredményez. De a rombolás utáni helyreállítás, amit a katonai rendet képviselő ezredes és az örökaktív korlátoltságot megjelenítő Eszterné vezetnek (mindkét szerepkör szimbolikus), ugyanúgy híján van a Valuska közvetítte világlátásnak, hiszen csupán „a létezés lendületének a kényszere” (205) hajtja. Így a helyreállítás is az *elvétes* mintázatába illeszkedik, csupán a ciklikus ismétlődés egy következő körét indítja.

Krasznahorkai 1985-ös regénye, a *Sátántangó* témája is várakozást jelenít meg a tehetetlen kilátástalanságból történő megszabadulásra. A regény kompozíciója bejáratott cselekménymintázatot követ: a mezőgazdasági telep lakóinak megszabadulástörténete a keresztény megváltástörténet szerkezetvázára fonódik rá (ezt az összefüggést egyértelműsítik többek között a fejezetcímek is, pl. *A hír, hogy jönnek; Feltámadunk*). De a megszabadulás itt mentes a transzcendenciától, hamis távlatához kötődő illúzió marad, csupán a történet mintázata ismétlődhet meg (akár egy táncrend állandósult képlete – pl. a tangóé).

Ebben a mintázatban szerepet kapnak a várakozás különböző pozíciói, mint: a saját élet értelmének keresése a végesség tudatában („[...] legalább most, utolsó éveiben megtudja végre, »minek is kellett ide ez a Futaki«. Mert a legjobb volna beletörődni már, hogy ugyanazzal a tompa odaadással pottyán majd a gödörbe, amellyel bögő csecsemőként ideérkezett”<sup>13</sup>), az összefüggérendszer keresése a világban, létezésben („[...] ennek a kavargó világnak is utalnia kell valami függő értelemre”, 143), a vallásos félelem a végítélettől („»Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen!«. S gyakorlottan felütötte az Apokalipszisznál.” [100]), vagy egy kényelmes, konzumközpontú élet reménye („Nagy, körvonalazatlan [...] tervek fogantak meg benne, fényeket látott, kivilágított kirakatsorokat, divatos zenekarokat, drága kombinék, harisnyák és kalapok (»Kalapok!«) lebegtek képzeletében, [...] a varázslatos álom...”, [103]).

A szövegben a keresztény megváltás több mozzanata, illetve konnotációja is fellelhető. Ilyen például az, hogy az igazak a mennybe vétetnek. A regényben az önma-

<sup>12</sup> SIPOS Balázs, „A történelem angyalaiért”, *Jelenkor* 62, 7–8. sz. (2017): 897–903, 897.

<sup>13</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Kiadó, 1985), 143.

gát feláldozó Estike megy mennybe egy látomásszerű karneváli jelenetben, amit az emberi reményekkel visszaélő, a megszabadítást mímelő két csaló érzékel – mintegy figyelmeztetésül az isteni rend tükröződéseként (a szerző nyitva hagyja, hogy a jelenet a regényvilág valóságában vagy csupán a regényszereplők fejében játszódik-e le). De az eredeti tartalmak a regényben transzformálva: kiüresítve vagy torzítva idéződnek meg. Estike alakjában itt „a testet öltött ártatlanság” (173) egy fogyatékos gyermek, ami ugyan rájátszik arra a hagyományra, hogy a racionalitástól megkímélt lények „tisztábbak”/„igazabbak”, azonban a regénybeli telep társadalma kiveti őt magából. Öngyilkossága értelmezhető a helyettes áldozat szerepének önkéntes felvételeként is: romlott bátyja, a „kis bűnöző” (73) kedvéért hal meg: „Majd onnan segítem” – mondja (130).<sup>14</sup> Ugyanakkor a teológiai konnotáció ebben a vonatkozásban is üres marad, hiszen halála nem hoz sem a bátyja, sem a teleplakók számára ráeszmélést vagy változást, csak annyi büntudatot, amennyit a hamis próféta, Irimiás a manipulációjában használni tud.

Menny? Pokol? Túlvilág? – mondja Irimiás – Badarság. Biztos vagyok benne, hogy teljesen *mellétrafálunk* ezekkel. [...] Mert az Isten nem nyilatkozik meg [...]. Nincs is. [...] Minden üresen és értelmetlenül működik, a függés s egy időtlen vad lengés kényszerében, és csupán képzeletünk [...] kísért meg minket szüntelen a hittel, hogy föl tudjuk tornászni magunkat a nyomorúság odvaiból. (220, kiemelés G. J.)

A regényben a kiüresített isteni rend vázára a hatalom rendje és rendszere tapad rá, amely használja/manipulálja a transzcendenshez kapcsolódó, de tartalomfosztott emberi beállítottságokat (pl. egy „végső jó” távlata alapján hit a perspektívában; ráhagyatkozás az ígéretre és vezettetésre). A körbefonásnak, behálózásnak kiemelt motívuma a szövegben a *pók*,<sup>15</sup> jelképe annak a szisztematikus hálózatnak, amely a tényleges rendet jelenti, s amelynek Irimiás is az ügynöke. Vagyis az, akitől a teleplakók a megváltást várják, azt, hogy a létezésük valamiféle értelmet és rangot kap, csak egy pitiáner besúgó: egy meg nem nevezett, de mindenütt jelen levő hatalom kis – és önmagában éppúgy kiszolgáltatott – pontja. Az általa hozott megszabadulás a teleplakók számára a hálózatba való beépítést, azaz még intenzívebb, még kilátástalanabb kiszolgáltatottságot eredményez. „[S]ohasem fogunk kitörni. Nagyon meg

<sup>14</sup> Az Estike-történet kapcsán Szolláth Dávid figyel fel arra a szerkezeti sajátosságra a *Sátántangó* cselekményének dramaturgiai felépítését, a cselekmény fordulatait elemző tanulmányában, amit dolgozatom elején fraktálszerűségnek, kompozíciós tükrörendszernek neveztem: „Estike fejezetében [...] kicsiben megismétlődik az egész regény fő cselekménye: ahogy Irimiás becsapja a telepieket”, úgy játssza ki Estikét a bátyja. SZOLLÁTH DÁVID, „Cselekményfordulatok és egyéb narrációs klisék a kortárs magyar prózában”, *Helikon* 69, 3. sz. (2023): 416–441, 431, <https://doi.org/10.57226/Hel.2023.3.4>.

<sup>15</sup> Vö. BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája”, in BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, 182–200 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 184–185.

van ez csinálva. [...] Amikor azt hisszük, épp szabadulunk, csak megigazítjuk a lakatokat.” (220)

A hatalom, mint mindent behálózó kontroll, Kelet-Közép-Európában a kommunista időszak ügynökhálózatának a tapasztalatával azonosul – a regény is felkínálja ezt a konkretizációt. Mindemellett pedig mint egyetemes, hajszalereken mindenbe beszivárgó kafkai hatalom jelenik meg, amelynek kizárólagos célja a kiszolgáltatottság fenntartása. A kafkai vonatkozást a szerző Franz Kafka *A kastély* című regényéből vett mottóval egyértelműsíti: „Akkor inkább úgy *vétem el*, hogy várom.” (kiemelés G. J.)

Ez a mottó egyben rávilágít az *elvétes* attitűdjének központi jellegére a szöveg jelentésében. Az viszont nem derül ki, mi az, ami a várakozásnak és az elvétesnek a tárgya: a kilátástalanságból való praktikus szabadulás? A saját lét autonómiájának elnyerése? A lét értelmének felismerése? Egyfajta megingathatatlan abszolútum bizonyossága? Ennek megválaszolása az olvasóra marad, a szöveg az *elvétes* öröknek mutakozó viszonyulási vagy cselekménymintázatát húzza alá. Kafkánál sem egy aktív hozzáállással szembeni alternatívaként merül fel az *elvétes*, hanem egy eleve adott léthelyzetet jelöl: „Akár vár, akár elmegy, mindenképpen *elvéti*”<sup>16</sup> (kiemelés G. J.) – mondják *A kastélyban* K.-nak a megidézett jelenetben.

### 3. Elvéteni – mint történelmi attitűd

Az *elvétes* történelmi vonatkozásaival is foglalkozik a Krasznahorkai-narratíva. Megközelítésemben a *Háború és háború* című regény apokaliptikus metahistóriai felvetése<sup>17</sup> az *elvétes* cselekménymintázatát az emberiség történelmének folyamatában érzékelteti.

A regény egy talált kéziratról szól, amelynek a megosztását egy kisvárosi levéltáros, Korim György vállalja magára. A cselekmény alapstruktúrája olyan tartalmakra épül, amelyeket az előzőleg tárgyalt regényekben is felismertünk. Az alaphelyzet egy válság, Korim egzisztenciális válsága, amelyet az a felismerés vált ki, hogy a világ mint örökállandó, egységes szerkezettel bíró egész<sup>18</sup> nem létezik, és az emberiségből kivesszett a nemesség. A válság helyreállításának a lehetősége egy „üzenet” átadásában, azaz egy hermészi, illetve prófétikus hírvitel végrehajtásában mutatkozik (a hermészi vonatkozást a szöveg Hermésről szóló reflexiója nyomtatékosítja az I/34. fejezetben, a prófétikust pedig a *Megjött Ézsaiás* című pretextus és az arra történő vissza-utalás a regény I/17. fejezetében). Az „üzenetet” itt egy talált kézirat hordozza, amely a történelem menetét alapkategóriák dinamikájaként vázolja: a jó (építés, béke,

<sup>16</sup> Franz KAFKA, *A kastély*, ford. RÓDAY György (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 64.

<sup>17</sup> Elemzésem részint ebből a tanulmányból merít: Judit GÖRÖZDI, „László Krasznahorkai's *War and War* as an Apocalyptic Metahistorical Novel”, *Hungarian Studies* 35, 1. sz. (2021): 1–11, <https://doi.org/10.1556/044.2021.00152>.

<sup>18</sup> KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború* (Budapest: Magvető Kiadó, 1999), 12.

harmónia) és a rossz (rombolás, háború, káosz) ismétlődő küzdelmeként, ezzel fitymeltet az emberiség haladásának a „félrecsúszására”.

A kézirat, amelyet csupán közvetett módon, Korim munkabeszámolóiból ismerhet meg az olvasó, hat résztörténetet ad elő. Ezek különböző történelmi korokban, de nem időrendi sorrendben játszódnak. Négy „angyali férfiú” tűnik fel bennük, akik – a szöveg kifejezésével élve – a nemesre törekvő emberi alkotás/munka/teremtés/kreativitás eredményeit csodálják. A letűnt Atlantiszt idéző Krétán, i. e. másfél évezreddel ember és természet „ragyogó szépséget” árasztó egységét becsülik nagyra: „[...] volt egy nagyszerű összefüggés, amelynek révén az ember az egészre látott...” (98); a 19. századi Kölnben a dómépítést figyelve a szentség felfedezését méltányolják: „[...] ez elképesztő, ez felülmúlhatatlan gondolat, a gyöngé és gyarló ember, aki önmagánál sokkalta, de sokkalta hatalmasabb univerzumot teremtett [...]” (124); a 15. századi Velencében a háborúkat elutasító védelmi szemlélet érvényét, „a szépségnek és ésszerűségnek ilyen példátlan találkozását” (141) tisztelik; a 2. századi Britanniában a Hadrianus-fal építésében a civilizatorikus rend határainak a belátását éljenzik: „[...] és ez volt a szép, a kifejtetlennel szemben felépíteni a választékosat, a szétaprózzottal szemben a monumentálisat, a kiszolgáltatottsággal szemben a biztonságot, [...] egy szóval az alacsonyrendű helyett a magasrendűt, de úgy is mondhatná [...], hogy a háború helyett a békét, *instead of war the peace*, mert ez volt a meghaladhatatlan és a mindenekfölött, az ember legnagyobb teljesítménye, a béke...” (162, kiemelés az eredetiben); a 15. századvégi Gibraltárban Kolumbusz expedíciójában az igazolható valóság határának a bizonytalannal való összemérését értékeli. Végül az 5. századi, hanyatló Rómát tárgyaló fejezet elbeszélése felolvad Korim saját történetében.

A kézirat epizódjaiban tulajdonképpen ugyanaz játszódik le: az „angyali férfiak” az európai történelem valamely békésnek mutakozó pontján tűnnek fel a fennálló harmónia szemlélőiként. De hamarosan a gonosz Mastemann is megérkezik, és a dolgok romlásba és háborúba fordulnak („AZ EMBERI ÉLET A HÁBORÚ SZELLEME [...], váratlanul a háború dicsőítésébe kezdett, *the glorification of the war*, mondván, hogy a férfiakat a nagy tett emeli meg, [...] ez pedig maga a háború” [146, kiemelés az eredetiben]). Ezért az „angyali férfiak” elmenekülnek a történelemnek egy következő, békét ígérő helyszínére. Hiába „jöttek örökre” (90) szándékuk szerint, utazásuk az emberi történelemben folyamatos meneküléssé válik. Hiszen az emberi történelem nem más, mint háborúk sorozata, Krasznahorkai művében – a regénycímben megidézett tolsztoji szemlélettel szemben – kizárólag háború és háború.

A regény történelemszemléletét vizsgálva<sup>19</sup> gondolatmenetem Karl Löwith megállapítására támaszkodott, miszerint a történelem értelmezésének fő kerete (az antik hagyomány ciklikus felfogása mellett) a zsidó-keresztény hagyomány célulv történelemmodellje, amely az üdvtörténetből ered, és amelyben az isteni gondviselés princípiumát az idők során – Voltaire-től, illetve a francia felvilágosodástól és a német idealizmus szerzőitől számítva – felváltotta „az emberi értelmes gondoskodás”

<sup>19</sup> Lásd GÖRÖZDI, „László Krasznahorkai's...”, 1–11.

elve,<sup>20</sup> illetve a racionális haladás elve, amely a 18. és a 19. század során több filozófiai koncepcióban is testet öltött. A Krasznahorkai-regény kapcsán fontosnak mutatkozik az az összefüggés is, hogy az ótestamentumi *Ézsaiás könyve*, amelyre a szöveg több tekintetben hivatkozik, a nyugati, vallási alapokon nyugvó történeti tudat egyik legkorábbi megnyilatkozása. Krasznahorkai a regényben a nyugati, zsidó-keresztény alapokon álló történeti tudat különböző aspektusával dolgozik, és határozottan megkérdőjelezi mind a szűkebb (keresztény), mind a tágabb értelemben vett (üdv történettől mentes) eszkatologikus történelemfilozófiát. Amit használ, az a történelem ciklikus, apokaliptikus modellje, azaz a katasztrófához és a háború romjaihoz vezető fejlődés. Azonban az így ábrázolt ítélet, mivel ciklikusan ismétlődő, nem érthető utolsóként, feloldást tehát még a végeesség sem adhat.

A *Megjött Ézsaiás* című pretextus erősen sugallja, hogy egy kortárs Ézsaiás lép színre Krasznahorkai művében.<sup>21</sup> Sőt tulajdonképpen maga a regény, illetve a szöveg teréből kilépő, interaktív vá váló *Háború és háború* című művészeti projekt<sup>22</sup> is egy prófétikus küldetés megvalósulása, hiszen aktívan hirdeti a rémületes történelmi víziót. A regénybeli Korim a prófétai küldetést végzi el: közvetíti a kézirat képviselte üzenetet arról, hogy a történelemben a béke (harmónia, építés) esélye újra és újra *elvéttetik*, hogy a történelem nem haladás és nem kiteljesedés, hogy dinamikáját valamiféle összembari *elvétség* mintázata határozza meg, s hogy ez az *elvétség* ciklikusan forog körbe-körbe: vezet háborúból háborúba. Korim küldetését végül az keretezi, hogy az „angyali férfiak”, akik most rajta keresztül lettek a kortárs „babiloni világ” részesei, „kivezesse”. Vagyis az „angyali férfiak” aktuális valóságunkból is menekülni kénytelenek, hiszen Walter Benjamin történelemangyalához hasonlóan események láncolata helyett „egyetlen katasztrófát lát[nak], mely szüntelen romot romra halmoz.”<sup>23</sup>

\*

<sup>20</sup> Karl LÖWITH, *Világtörténelem és üdv történet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*, ford. BOROS Gábor és MIKLÓS Tamás (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996), 39.

<sup>21</sup> Kányádi András mitokritikai tanulmányában mutatja ki, hogy a pretextusban a részeg Korim büfébeli prófétai megbízatása a parázsló cigarettával szórakozó angyal által tulajdonképpen bibliai travesztia, amely az Ézsaiás könyvének 6, 4–7 részére utal. KÁNYÁDI András, „Angyali csend”, in KÁNYÁDI András, *Az intertextualitás ösvényein*, 162–176 (Kolozsvár: Korunk–Komp-Press, 2017), 166–167. Ézsaiásra történő áttételes utalás továbbá a regénybeli „angyali férfiak” kivezetése a világból (deutero-ézsaiási könyv, 40–42. rész), amit végül Korim végez el.

<sup>22</sup> A *Háború és háború*, mint művészeti projekt, több szövegből és performanszból áll. A teljes projekt a szerző bevezetőjével: KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború. A teljes történet* (CD-ROM, 1999). A CD-ROM rendelkezik internetes változattal, hozzáférés: 2025.11.18, <http://www.krasznahorkai.hu/web/haboru.htm>.

<sup>23</sup> Walter BENJAMIN, „A történelem fogalmáról”, ford. BENCE György, in Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, 961–974 (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 969. Az összefüggésre a *Háború és háború* és a Benjamin-esszé között Szabó Gábor is felfigyelt: SZABÓ, *Kilátás...*, 101–102.

Összegzőképpen egyetlen gondolat: a vizsgált szövegekben az *elvétés* mintázatát próbáltam kimutatni, amely különböző vonatkozásokkal bír. S noha találunk a mintázat variációiban hasonlóságokat, amit leginkább a létfilozófiai dimenzió mint a szövegek által előhívott értelmezési tér biztosít, a szövegek ellenállnak annak, hogy az *elvétés* tárgyát (vagy akár tárgyait) egyértelműen megragadhassuk vagy megnevezhessük. Mintha Krasznahorkai László szövegei annyit mondanának: van valamilyen üres nyom, amire a kultúránk emlékezik, de aktuálisan csupán az *elvétés* által érzékeljük.

## „NEM IS ZENE, HANEM MAGA A MENNYORSZÁG”

– Krasznahorkai László *Herscht 07769* című regényének Bach-szólamairól –

VISY BEATRIX

MTA Könyvtár és Információs Központ

E-mail: [visy.beatrix@konyvtar.mta.hu](mailto:visy.beatrix@konyvtar.mta.hu)

ORCID 0000-0001-9250-3593

“Not Even Music, but Heaven Itself”

– On the Bach-Voices in László Krasznahorkai’s Novel *Herscht 07769* –

In the counterpoint-driven, polyphonic textual world of *Herscht 07769*, the persona and music of Johann Sebastian Bach constitute an integral part of the novel’s polyphony, more precisely, one of its continuously transforming voices. Within the world of the work, set in a small German town, Bach is an essential element of the satirical-caricatured depiction, and a component of absurd and grotesque connections. However, the meaning and function of Bach and his music are constantly changing, undergoing modulations in this contemporary apocalypse. In this study, I undertake the description and interpretation of these changes and rearrangements of meaning. By analyzing this specific component, I intend to demonstrate the novel’s subversive, grotesque, and absurd characteristics, making it clear how—within this distorted world—the questions raised, the potential resolutions, the motivations of the characters, the functioning of the metaphysical as such, and the relationship between Good and Evil are ultimately incompatible.

**Keywords:** Krasznahorkai, *Herscht 07769*, Johann Sebastian Bach, satirical novel, meaning rearrangement, polyphony

■ A *Herscht 07769*<sup>1</sup> ellenpontozó, többszólamú szövegvilágában Johann Sebastian Bach – élete és zenéje – is a regény polifóniájának része, pontosabban egyik, folyamatosan alakuló szólama. A német kisvárosi (Kana) apokaliptikában Bach alakja és életműve a szatirikus-karikírozó ábrázolásmód lényeges eleme, abszurd és groteszk kapcsolódások komponense. Ám Bach és zenéjének jelentése, funkciója rendre változik, modulációkon megy keresztül a mű folyamán. Ebben a tanulmányban e jelentésváltozások, -átrendeződések leírására, értelmezésére vállalkozom, s a mű többi szólamát mindössze e téma tükrében érintem, valamint a műegész értelmezésére e szempont vizsgálata során teszek – részleges – kísérletet.

A Krasznahorkai-életműben a *Herscht 07769* azon művek közé sorolható, amelyeknek alapvonása a szatirikus ábrázolásmód. E hangvétel dominanciája együtt jár a mű karikírozó és (nem mindig szerencsésen) tipizáló jellegével, groteszk humorával, továbbá kialakítja az elbeszélői nézőpont fölényét, és a *Báró Wenckheim hazatérhez* (2016) hasonlóan magára záruló regényvilágot hoz létre. Ez az önmagába zártság az értelmezők többsége szerint annak lehetőségét is korlátozza, hogy e művek az átfogóbb létértelmezések, komplexebb jelentések felé is megnyíljanak. A Krasznahorkai-próza változását Szabó Gábor is a *Báró Wenckheim...* megjelenéséhez kapcsolja, amely meglátása szerint visszatérés a korai regények világához, nagyszabású összegzése azoknak, és amelyben a korábbi művekben visszafogottan jelen lévő szatirikus, groteszk, önironikus hangvétel uralkodóvá válik.<sup>2</sup> A monográfus e változásban „a metafizikai és a fizikai valóság egymásba fonódó” ábrázolásának megbomlását, az egyensúly megborulását látja, továbbá a karneváli nevetés felülkerekedését.<sup>3</sup> A *Báró Wenckheim hazatér*, majd a későbbiekben a *Herscht 07769* szatirikus modalitása, s az ebből a pozícióból konstruálódó felettes tekintet, narrátori fölény erősen megvonja az empátia lehetőségeit, ezáltal (is) ellehetetleníti az emelkedettebb, metafizikai vonatkozású tragikumot. A Krasznahorkai-próza átrendeződéséről ír Sipos Balázs is a *Báró Wenckheim hazatér*ről szóló 2017-es kritikájában,<sup>4</sup> s az életmű egészét szemlélve szintén a tragikum elvesztése, kiveszése felől közelíti meg a regényt. A korábbi művek tragikumát abban látja, hogy ezekben a szerző egy „cseppfolyós” társadalmi vagy egzisztenciális helyzetet ütköztet egy kívülről érkező komponenssel (figurával vagy műtárggyal). E találkozások eseményszerűek, megigézöek és „bekebelezöek” voltak, s ily módon „a korábbi regények »története[i]« az újszerű, egy-egy figura vagy műalkotás centrumba állításával totalizált konstelláció megszilárdulásá-

<sup>1</sup> KRASZNAHORKAI László, *Herscht 07769* (Budapest: Magvető Kiadó, 2021).

<sup>2</sup> Vö. SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2025), 271, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>. Továbbá: „A groteszk humor már a *Sátántangó* óta korántsem új jelenség, hanem az egész életművön átívelő narratopoétikai eljárás Krasznahorkai prózájában, ám minden más hangot kiszorítva ebben a regényben most először válik dominánssá.” Uo., 272.

<sup>3</sup> Uo., 272.

<sup>4</sup> SÍPOS Balázs, „A történelem angyalaiért. Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*” *Jelenkor* 60, 7–8. sz. (2017): 897–903.

nak a története[i] volt[ak]. Ezek az újfajta elrendeződések elég szilárdnak bizonyultak ahhoz, hogy utópiákat termeljenek, feladatot jelöljenek ki az átalakult (»megvilágosult«) sokaságok számára. Küldetéssel ruházta fel őket. [...] Az utópiák sikertelensége – és a velük szükségképp együtt járó pusztítás – [...] teret nyitott a tényleges kritika számára; ezért lehettek a korábbi Krasznahorkai-regények, minden szatirikus modulációjuk ellenére, mélységesen tragikusak.”<sup>5</sup>

A *Herscht 07769* megjelenésekor a két regény<sup>6</sup> közös vonásokat kijelölő, összehasonlító olvasata volt meghatározó, s az összevetés alapját a kisvárost fenyegető, közelgő apokalipszis mellett a két mű szatirikus ábrázolásmódja adta, miként ezt Köröstyös Gergő is tételezi: „A szociális millió túl, azzal persze szoros összefüggésben a két regény intonációja is szinte azonos: ugyanazt a szatirikus-karikírozó dikciót ütik meg.”<sup>7</sup> Nemes Z. Márió pedig egyenesen a *szatirikus-fordulat* kifejezéssel él összegző kritikájában.<sup>8</sup> A recepció tehát szatirikus műként sorolta be a *Herscht 07769*-et, ám ennek az ábrázolásmódnak megvalósítását jobbra elmarasztalta.<sup>9</sup>

Talán valóban egyértelműen célzatosnak, itt-ott leegyszerűsítőnek tűnik a kortárs társadalmakról, politikai és globális jelenségekről festett kritika a *Herscht 07769* világában, különösen a korai, finomabban szőtt Krasznahorkai-regényekkel összevetve, hiszen ebben a műben a korábban megmagyarázhatatlanul gomolygó metafizikai fenyegetettség a neonáci ideológiában, a tudományos ismeretterjesztés összeküvés-elméleté torzított logikájában kap konkrétabb körvonalakat. Ugyanakkor a mű túlzásai, a zsánerműfajok is idéző, parodisztikus cselekményelemek, a karikírozott figurák, a kisvárosi emberek mentalitásának, életvitelének és szokásainak részletező felnagyítása mégiscsak teret nyit a szubverciónak, a groteszknak és az abszurdnak, s annak a méretarányaiban félrerajzolt világnak, amelyben a darabok, a felvetett kérdések, a lehetséges megoldások, a szereplők motivációi, a metafizikai mint olyan létezése és működése, valamint a Jó és Gonosz jelenléte és viszonya végső soron összeilleszthetetlenek. Ráadásul ez az „elrajzolás”, aránytévésztés a főszereplő, Florian Herscht alakjának és „küldetéseinek” is alapja. Mindez, az eljárások összessége, az értékrendek, világrendek, ideológiák ki- és szétfordultságát, a bármi-be is vetett remény hiba mivoltát, eleve reménytelenségét érzékelteti, továbbá számos

<sup>5</sup> Uo., 902.

<sup>6</sup> A *Herscht 07769* elbeszélés műfaji megjelöléssel jelent meg, ennek fő oka az lehetett, hogy a szerző nem akart ellentmondásba keveredni azzal a kijelentésével, hogy a *Báró Wenckheim hazatér* az utolsó regénye. Minden műfaji paratextus ellenére a mű regényként olvastatja magát.

<sup>7</sup> Köröstyös Gergő, „Bent szürke, kint nevet. Krasznahorkai László, *Herscht 07769*”, *Litera*, 2021. március 6., <https://litera.hu/magazin/kritika/bent-szurke-kint-nevet.html>.

<sup>8</sup> NEMES Z. Márió, „Sodoma és Gomora ehhez képest egy nuku”, *Műút* 66, 78. sz. (2021): 74–79, 75.

<sup>9</sup> Köröstyös értéktételére többen is hivatkoztak: „a *Herscht...*-ben kibontakozó szatíra [...] inflálja a regény relevanciáját, illetve a befogadás intenzitását,” a „tipikusság túlhajtása” és az „elbeszélő fölénye” pedig nem tud teret adni sem az együttérzésre, sem a metafizikai dimenziók megnyílására. (Köröstyös, „Bent szürke...”).

kérdést, dilemmát termékenyen hagy nyitva. Ennek a szubverzióknak, felforgatásnak Johann Sebastian Bach és vitathatatlanul univerzális zenéje is részesévé válik.

### 1. Kisajátítás

A mű első harmadában Bach a neonáci ideológia ellenében, árnyékában tűnik fel. Kezdetben Bosszhoz, a kisváros neonáci csoportjának vezetőjéhez kapcsolódik a megmagyarázhatatlan Bach-rajongás.<sup>10</sup> Bár a zeneszerző kisajátítása a felszínen a német szellem jegyében történik, hisz Bossz számára Bach ugyanúgy Thüringia éke, mint a 409 különböző sörmárka, mint Carl Zeiss, optikai műszerész és gyáralapító vagy mint A. E. Brehm természettudós, és ugyanúgy a „Német Szellem” szimbóluma, mint Hitler, Müller, Dönitz, Model vagy Müller. Bossz „különössége”, hogy ő Bachot szívesebben festette volna fel a szakasz zászlójára, mint a nemzetiszocializmus felsorolt tagjait, „szemében Bach egy mennyből jött égi jelenség, egy próféta, egy szent, aki, mint Floriannak gyakran elmondta, ha jobb napjuk volt éppen, minden egyes hangjegyre be-le-ír-ta, mi a Német Szellem, mi a németség Kapcsolata a Legnagyobb Eszmékkel”.<sup>11</sup> A Bachhal való foglalatosskodás kivált szükségessé válik, amikor rejtjeles graffititámadás (a cselekményben jelentéstelnek beállított, szatirikusan eltúlzott mellékszál) éri az Eisenachban található Bach-házat, s ezt a náci csoportosulás természetesen a Nemzeti Szimbólum meggyalázásaként értelmezi. Bach, úgy tűnik, Bossz univerzumának középpontja, „ez egy Nemzeti Bachterület, az igazi német Thüringiában a Bach-hal foglalkozik, nem az univerzummal, mert Wechmartól Lipcséig tart nekünk az univerzum, megértetted?”<sup>12</sup> Ám ez a kijelentés nemcsak azért fontos, mert Florian épp az univerzum pusztulásának kérdését veszi magára, félreértve és fantáziájában felnagyítva a kvantumfizika egy tételét (Dirac-jóslat), s leküzdhetetlen aggodalmát az Angela Merkelnek írt levelekkel próbálja orvosolni, bízva a kancellárasszony tehetségében, hatókörében és emberségességében, hanem azért is, mert a tágabb és a Bachhoz köthető „szűkebb”, thüringiai univerzum itt még oppozícióban áll egymással. Ám ahogy látható lesz, az univerzum fogalma, hatóköre, tartalma keresztirányú mozgások következtében szintén jelentősen átrendeződik a mű folyamán.

Ugyanakkor már a regény első harmadában akad néhány zavaró körülmény Bach körül. Az még könnyen érthető a mű szatirikus vonásaként, hogy Bossz éppen Johann Sebastian Bach egyetemes nagyságát, a humanista Európa ikonját nevezi ki a német

<sup>10</sup> Krasznahorkai már 2013-ban írt esszéjében jellemezte a neonáci embert: Laszlo KRASZNAHORKAI, „Someone’s Knocking at My Door”, *New York Times* (Anxiety), 2013. január 12. <https://archive.ny-times.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2013/01/12/someones-knocking-at-my-door/>. Magyarul: KRASZNAHORKAI László, „Valaki kopog az ajtómon”, *Magyar Narancs*, 2013. április 18., könyvmel-léklet, X–XII.

<sup>11</sup> KRASZNAHORKAI, *Herscht* 07769, 36.

<sup>12</sup> Uo., 37.

szellem megtestesítőjének. S e feletti lelkesedésében, mintegy hazafias kötelességből alapítja meg a Kanai Szimfonikusokat a kisváros lakóiból, akik számára kötelezővé teszi, hogy Bachot játsszanak, ahogy Florian számára is kötelező eljárni a zenekar szombati próbáira, hogy a botfűlű fiú nemzeti szellemre nevelése Bachon keresztül is (meg)történjen. A mű ironikus-humoros rétegéhez tartozik, hogy az amatőr muzikusokból, többnyire a városi fúvószenekar tagjaiból verbuvált Kanai Szimfonikusok nem tudják eljátszani Bach zenéjét, hiába próbálkoznak az összes *Brandenburgi versennyel*, mindegyikbe beletörik a hangszerük. Annak ellenére is, hogy Feldmann úr, a zenekar vezetője egyszerűsített átíratokat készít Bach műveiből.<sup>13</sup> A regény visszatérő szövege, hogy a kanaiak „inkább örököld melódiák előadására voltak berendezkedve”,<sup>14</sup> a *Hair* és a *Trónok harca* egyes darabjaira, valamint a Beatlesre és a Beach Boysra.

## 2. Stabil szerkezet

Ezeknél a komikus jeleneteknél jóval fontosabbnak tűnik, hogy Bossz Bach-rajongásának miéértjére a narráció nem ad magyarázatot, az egyértelműen szélsőséges, gyűlöletkeltő alaknak és a konszenzuálisan rendkívül csodálatosnak és kimagaslónak tartott Bach-zene ellentétének háttere csak Florian hipotéziseként oldódik fel.<sup>15</sup> De hasonlóan megmagyarázhatatlan, hogy miként kerül az éveken át Bachra süket Florian a német komponista zenéjének hatása alá.<sup>16</sup> Florian Bach-áhitatával ugyanis kezd megváltozni a mű első felében felállított kontrapunktszerkezet, hisz a regény

<sup>13</sup> „a Kanai Szimfonikusok valódi vezetője inkább Feldmann úr, [...], aki az első hegedűt játszotta, s nemcsak a vonójával, de egész testével irányítani próbálta a zenekart, s így a Bossz csak akkor tért vissza a zenekarvezetői posztra, amikor le kellett állítani őket, vagy amikor épp arról volt szó, hogy mit gyakoroljanak, meg hogy ki fénymásolja le azt a kottajegyzetet, amelyet éppen ez a Feldmann úr készített el rendre az éppen szóban forgó Bach-mű leegyszerűsített változatához, mert ez ment folyamatosan a Kanai Szimfonikusoknál, hogy belefogtak az *I. Brandenburgi*ba, de aztán egy idő múlva abbahagyták, mert nem ment, aztán belefogtak a *II. Brandenburgi*ba, de az se ment, azt is abbahagyták, most éppen a *IV. Brandenburgi Andante-jánál* tartottak hónapok óta, de ez se nagyon akart összeállni”. Uo., 124.

<sup>14</sup> Uo., 43.

<sup>15</sup> Florian szerette volna „megérteni például, hogy pontosan mi is fűzi őt, a Bosszt, Johann Sebastian Bach-hoz, mert azt valahogy nem tudta elfogadni, hogy csak azért vonzódik a Bach-hoz ennyire, mert, ahogy az folyton mondogatta, a Bach a német karakter zenében kifejezve, nem, ezt nehéz volt elhinni, volt ugyanis a Bossz lelkesedésében valami, ami másra is utalt, pontosabban, ami nem volt magyarázható azzal, hogy német meg szellem meg effélék, másképp volt minden a Bosszban, mint ahogy az látszott, Florian úgy sejtette, hogy a Bosszt érte valami nagyon súlyos személyes tragédia gyerekkorában vagy ifjúkorában, amiről nem bírt beszélni soha, s mintha Bach gyógyír lett volna egy sebre, ami soha nem gyógyul be”. Uo., 165.

<sup>16</sup> A művészet, ezen belül a zene és különösen Johann Sebastian Bach zenéje iránti elragadtatást, leginkább „a transzcendencia iránti elpusztíthatatlan és kiölhetetlen igényként” értelmezhetjük, Angyalosi Gergellyel egyetértve. Ám Krasznahorkai műveiben „[a]z abszolútum vagy a »végső rea-

első felében a neonáci Bosszal szemben a naiv, gondolkodásában némileg korlátolt, de legalábbis sajátos figura, az (orosz) irodalom együgyű szentjeinek rokona, Florian képviseli a jót, akinek hatalmas fizikumához jámborság társul, a kisváros kedvelt és dolgozó „Hermésze”, aki még az erőszakos, szélsőséges Bosszhoz, munkaadójához, önjelölt „gyámjához” is ragaszkodik. A kezdetben kizárólag a Bosszhoz társított Bach-zene egyre inkább Florian karakteréhez rendelődik, s ez az áthelyeződés, amely épp a zeneszerző polifonikus szerkesztésmódjára vezethető vissza, a mű keresztirányú folyamatainak csupán egyike. A fogalmak átértelmeződése, az értékek, a kontrapunktok többszörös felcserélődése, mozgása ugyanis a regény alapvető eljárása, Szabó Gábor is e keresztirányú folyamatok vizsgálatára alapozza értelmezését.<sup>17</sup> Ezek a felcserélődések, amelyek nagyban hozzájárulnak a mű szatirikus, karneváli összképéhez, az értékrendek, köztük a Jó és Rossz kategóriának végleges elbizonytalanodásához, a reménytelenség, kétségbeesés záróakkordjához vezetnek.

Így Florian, a kortárs messiásalak is ennek a szubverzióknak alávetett, a rábízott „küldetések” nyilvánvalóan nem vezethetnek a világ megváltásához, s a szereplőnek a regény utolsó harmadában véghezvitt öntörvényű igazságszolgáltatása, ámokfutása egyértelműen elrettentő a külvilág számára. A szereplőhöz társított feladatok, ügyek azonban óriásiak,<sup>18</sup> létaggodalmát kezdetben a már említett kvantumfizikai tétel félremagyarázása képezi, az anyagi részecskék kioltását végző antianyagok egyikének az elmaradásából származó felesleg, „hiba”, amely a világ keletkezésének magyarázataként szolgálhat.<sup>19</sup> Ennek a hibának a megismétlődése a szereplő eltúlzott képzeletében a világ pusztulásának reális lehetőségévé válik. Ezt a kétségbeesett bizonyta-

---

litás« állandóan mint önmaga semmije lepleződik le. Nincs tehát metafizikai értelemben vett »másik világ«, a transzcendencia tehát leginkább az erre való vágyként jelenik meg. ANGYALOSI Gergely, „Egy metafizikus prózáiról”, *Alföld* 50, 3. sz. (1999): 36–41, 37.

<sup>17</sup> Vö. SZABÓ Gábor, „Az angyal és a részletek”, *Műút* 66, 78. sz. (2021): 65–70. Kritikájában Szabó a *Herscht 07769*-et is a zenei szerkesztésmóddal jellemezhető regényekhez sorolja. „A *Herscht 07769* ezzel azoknak a Krasznahorkai-műveknek sorába illeszkedik be, amelyek – mint a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* vagy a *BWH* – zenei struktúrák szimbolikáján keresztül is értelmezik magukat.” (68.) Szabó a keresztirányú mozgásokra építi monográfiája *Herscht*-fejezetét is. SZABÓ Gábor, „Viszsa a sötétségbe”, in SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról*, 327–347.

<sup>18</sup> A karakterhez rendelt „három ügyet” Radnóti Sándor kritikája nyomán bontom ki. RADNÓTI Sándor, „Apocalypsis cum figuris. Krasznahorkai László: *Herscht 07769* – Florian *Herscht Bach-regénye*”, *Revizor*, 2021. március 6., <https://revizoronline.com/krasznahorkai-laszlo-herscht-07769-florian-herscht-bach-regeny/>.

<sup>19</sup> „minden 1 milliárd anyagi részecske mellett mindig 1 milliárd antianyagi részecske is keletkezik, melyek összetalálkozván kioltják egymást, de aztán egyszer csak, hogy, hogy nem, az 1 milliárd + *egyedik* anyagi részecske után nem jelenik meg az 1 milliárd + *egyedik antianyagi* részecske, és így ez az egy anyagi részecske ott marad a létezésben, vagy egyenesen ez hozza létre a létezést, mint bőség, mint felesleg, mint többlet, mint *hiba*, és ebből, kizárólag ebből és emiatt van az egész mindenség, azaz enélkül nem lenne – annyira megijedt ettől, hogy meg kellett álljon, és meg kellett támaszkodjon a falban, [...] forráság öntötte el, az agya zúgott, a lába remegett, egyszerűen nem bírt továbbmenni”. KRASZNAHORKAI, *Herscht 07769*, 10.

lanságot ellensúlyozza számára Bach zenéje, amely a biztonságot, örökérvényűséget jelenti. Florian számára Bach az apokaliptikus létezés metafizikai (transzcendens) ellenpontja, a regény világán belül a semmivel szemben a valami, a tudományos magyarázattal szemben a nem racionalizálható metafizikai kapaszkodó. Egy másik univerzum. Bach zenéje nem racionalizálható, s fogalmakkal sem ragadható meg lényegét tekintve, csak érzékekkel fogható fel, s ahogy Leszek Kołakowski az Abszolút kutató művében rámutat:

Valószínűnek tűnik, hogy a végső realitás különböző aspektusainak a vallás és a művészet a legjobb kifejezői – jóllehet nem abban az értelemben, hogy a festő megjeleníti vásznán az Abszolút, vagy a pap teoretikusan helytálló kategóriákkal leírja azt. Inkább arról van szó, hogy ami névtelen és megfoghatatlan, az utalásokon keresztül megközelíthető – legalábbis a vallás és a művészet intenzív tevékenységformáiban – oly módon, hogy az utalás valamiféle megértést közvetít, pillanatnyi kielégülést nyújt, mégpedig kognitív értelemben is, ez az elégedettség pedig biztosítékul szolgál azt illetően, hogy „kapcsolatban állunk” azzal, illetve azon „belül” vagyunk, ami sokkal valóságosabb a mindennapi élet realitásánál.<sup>20</sup>

Florian elragadtatott gondolatmenetében Bach a stabil szerkezet, benne „lesz az orvosság, a Bach-művekhez ugyanis a szerkezetükön keresztül vezet az út, és ezek a szerkezetek tökéletesek, és ha a szerkezetek tökéletesek, akkor a rájuk épített témák is tökéletesek...” – hangzik a Bach-szerkesztésű mondatra fűzött belső érvelés. E gondolatfutam zárásaként pedig elhangzik a mű már sokat idézett megállapítása, hogy a világot fenyegető veszéllyel, a bizonytalan világmindenséggel szemben Bach olyan stabil szerkezet, „amelyből egyszerűen hiányzik a ROSSZ, Bach megteremtette, és nincs, ami lerombolja, ellentétben az univerzummal, és Bach-ban nincs véletlen”.<sup>21</sup>

Ahogy Florian (második) létértelmezéséből kiviláglik, a főhős számára Bach zenéje a tudományos világkép instabilitásával szemben kristályszerkezetű tökéletesség és stabilitás, valódi ellenpont. Ugyanakkor mindezzel kapcsolatban megfontolandó Angyalosi Gergely figyelemre méltó meglátása,<sup>22</sup> hogy a valóságos rosszul működő világ, a világvége lehetőségét hordozó univerzum és Bach zenéje más-más dimenziót képvisel (mert szerinte a Rossz világban való jelenléte feltételezi a Jó valamiféle létezését is, s a kettő párharcát). Amennyiben Bach zenéjében nincs Rossz, akkor a (mennyei) Bach nem lehet a (földi) Rossznak az ellentéte, nem jöhet létre a kettő

<sup>20</sup> Leszek KOŁAKOWSKI, *Metafizikai horror*, ford. OROSZ István és TARNÓCZI Gabriella (Budapest: Osiris Kiadó–Századvég Kiadó, 1994), 110. (E szöveghelyre Angyalosi fent idézett tanulmánya is hivatkozik Krasznahorkai kapcsán.)

<sup>21</sup> KRASZNAHORKAI, *Herscht* 07769, 376.

<sup>22</sup> Lásd lapszámunkban Angyalosi Gergely tanulmányát a 16. oldalon.

küzdelme, a Bachhal mint tökéletessel egygyé váló szereplő hiedelmével ellentétben lehetetlen Bach nevében felvenni a küzdelmet a Gonosz ellen. Ezért Florian Herscht náci elleni magányos hadjárata végső soron mindenféle metafizikai megtámogatottság nélküli materiális, állati vérengzés marad, hiába zengnek fülében végtelenítve Bach darabjai. Így a zenével egygyé váló Florian bukása garantált, bosszúálló anygalként nem tudja beváltani (harmadik) „küldetését”, mivel a Bach-zene dimenziója felől lehetetlen felvenni a valódi küzdelmet a Gonosszal szemben.

Bach tökéletes szerkezet Florian számára, ám a narráció, a regény nem csak az eddig tárgyalt fontos vonatkozásokban számolja fel a kezdetben még áttekinthető értékrendet. Az ellentételező szerkesztésben és ezek átrendeződésében a bachi polifonikus szerkesztés eljárásai is tetten érhetők, az alapszólamok elkezdének variálódni, és a mű létrehozta sajátos – hol komikus, szatirikus, hol elborzasztó, reménytelen – szólamkombinációit. Ezek eleinte apróbb, hétköznapi dolgok, jelenségek értékrendjének összekuszálódásában mutatkoznak meg: a regény különböző pontjain és szintjein imitációs kontrapunktokra, dallam-, szólamismétlődésekre figyelhetünk fel. Elég itt most említeni<sup>23</sup> a populáris zenéhez és a Bachhoz kapcsolódó társításokat, a náci és náciellenes ideológiai szólamok, gyűlöletbeszéd, sztereotípiák egybevágását, amelyek leginkább igen hasonló kocsmái helyzetekben hangzanak el, miközben az ellentétes nézeteket képviselő szereplőknek (Bossz és Ringer) ugyanaz a kedvenc sörmárkája vagy hasonlóképp rajonganak a sertés májért (Bossz és Dr. Tietz). De ide sorolható az is, hogy bizonyos fogalmakhoz egészen különböző jelentések (variációk) tartoznak: az univerzumra ebben az összefüggésben már utaltam, Szabó Gábor pedig a birodalom poliszémiáját emeli ki: ami a Bossznak a vágyott, jövőbeli IV. Birodalom, az Floriannak Bach birodalma, „egy valóságos birodalom”. Esetében a birodalom kifejezés fedésben áll az univerzummal, mert ez az univerzum, „egy sokkalta, de sokkalta... nem is nagyobb, nem is tágasabb, hanem, és most pontosítana!..., gazdagabb teljesség.”<sup>24</sup> Bach maga a mennyország, nem feltétlenül vallásos értelemben, de mindeközben az is elhangzik, hogy Bach zenéje az emberi létezésről és befogadástól függetlenül örökké jelenlévő, s akkor is szól, amikor nem hallgatja senki.<sup>25</sup> A főszereplő és Bach zenéjének viszonya így módon mégiscsak, meglehetősen ironikusan, összecseng az isten–ember vallásos, ezen belül is misztikus viszonyával:

neki nem volt saját viszonya Bach-hoz, ő megsemmisült, amikor Bach-ot hallgatott, olyankor pont az tűnt el belőle, ami ő maga, Bach átvette az uralmat felette, vagyis mindegy volt, hogy ha Bach beszélt, ki hallgatja, mert ha Bach

<sup>23</sup> Ezeket az összefüggéseket Krasznahorkai monográfiája (Szabó Gábor) mellett Bárány Tibor kritikája is tárgyalja. Vö. BÁRÁNY Tibor, „A regény: hiba”, *Műút* 66, 78. sz. (2021): 71–73.

<sup>24</sup> KRASZNAHORKAI, *Herscht*, 217.

<sup>25</sup> „Bach folyamatosan és örökre hallható életműve, a birodalom, amely Bach zenéjében nemcsak hallható, hanem tapasztalható is, egy valóságos birodalom, ami teljesen ellentmond annak a szemléletnek, amely nem ismer el semmi efféle birodalmat.” Uo.

beszél, ő hallgatott, vagy még pontosabban, ha Bach beszélt, akkor nem volt szükség hallgatóra, Florian úgy vélte, Bach akkor is szól, ha épp nem hallgatja senki, Bach állandóan mondja, és ők csak néha hallgatnak bele, de Bach szól, és szól folyamatosan.<sup>26</sup>

### 3. Személyes állapot

Az opposziciók, jelentések átrendeződése nemcsak az univerzum (vagy Bach) és az ember viszonyát érinti, ezzel párhuzamosan ember és állat közti határok is lebomlanak, a humán–animális (vagy prehumán, poszthumán) kettősége a Krasznahorkai-életműben nem ismeretlen farkas motívumban teljesedik ki, a farkasok feltűnése, rejtélyes támadása és térnyerése egyrészt a világ regressziójaként, a vég jeleként tűnik fel, másrészt a mű véghajszakában Florian válik portyázó, világot fenyegető fenevaddá.<sup>27</sup> A világ apokaliptikusként ábrázolt stádiuma és a szereplő önmagából való végső kifordulása azután következik be, hogy Florian rájön, pártfogója, Bossz és bandája robbantotta fel az ARAL-kutat, amelyet egy bevándorló házaspár üzemeltetett, ráadásul a gyilkosság gyanúját fiatal neveltjére akarja terelni. A ráismerés pillanatától Florian thrillerbe illő átalakulásán megy keresztül, az agy, a gondolkodás kikapcsol, s az izmok, ösztönök veszik át az irányítást:

úgy érezte, az izmai annyira fájnak, hogy mindjárt szét fog szakadni benne minden, mert az izmai nem bírták elviselni, amit látott, az agya nem működött, de az izmai értettek mindent, az agya nem bekapcsolt, hanem lekapcsolt, miközben pont az ellenkezője történt az izmaival, azok berándultak, befeszültek, majd olyan hevesen szorítottak tovább, hogy nyilvánvaló volt, szét fogják tépni a testét, miközben az agy még mindig csak néma üzemmódban, vagyis teljes bénultság odafent, teljes téboly odalent, a legfájdalmasabb intenzitás, amit el lehet képzelni.<sup>28</sup>

A szöveg számos ponton az emberi mivolt levetkőzését hangsúlyozza, és állatként, szörnyetegként vagy érzelem és gondolkodás nélküli gépezetként jeleníti meg a

<sup>26</sup> Uo., 215, kiemelés – V. B.

<sup>27</sup> Mindez ismét metafizikai síkra fordítva kiegészíthető a következő Kolakowski-idézettel, aki Luther gondolatait így összegzi: „[L]ényünk mélyén mindannyian magunkban hordunk egyfajta elpusztíthatatlan gonosz lényegét, a sötétség erőinek valamiféle forrását, amit lehetetlenség megfékezni, ártalmatlanná tenni, illetve jó cél érdekében felhasználni, és amit a rendelkezésünkre álló természetes eszközök segítségével soha nem leszünk képesek kiirtani magunkból. Semmilyen civilizáció, morális erőfeszítés, erény vagy velünk született könyörület nem képes győzedelmeskedni e sátáni lényeg fölött.” KOLAKOWSKI, *Metafizikai horror*, 106. (Továbbá az életmű egészére vonatkoztatva és a kegyelem hiányának gondolatára kifuttatva vö. ANGALOSI, „Egy metafizikus prózáiról...”, 40.)

<sup>28</sup> Uo., 311.

szereplőt.<sup>29</sup> Florian állatvilághoz tartozását érzékelteti, hogy az állatok nem menekülnek el jelenlététől, a mellé szegődő fekete sas, ironikus utalással a (német) birodalmi jelképre is, segíti őt a leszámolási sorozatban. Ám különös módon a regény e végső szakaszában mind az emberi, mind az állati kommunikáció hiánya figyelhető meg, a szereplő nemcsak az emberi világból tűnik el, s némul el, az állatvilággal, így a fekete sassal sem kommunikál, akcióik néma együttműködések. A leszámolás időszakában Bach zenéje az egyetlen kapocs a főszereplő és a külvilág között, fülhallgatójából folyamatosan szólnak Bach zeneművei, Bach válik az univerzum nyelvévé, „az állandóan az agyában zengő zene [...] arra utalt, hogy Bach az ő számára már inkább *személyes állapot*, vagyis hogy ő már nem hallgatja Bach-ot, hanem benne van Bach-ban, amikor már nem tudja elválasztani ebben az agyban önmagát attól, amit folyamatosan hall”.<sup>30</sup> Bach ezzel az eggyé válással még egy utolsó jelentéstreteget kap, a leszámolás során elkövetett gyilkosságokat zenéje mint a Lét hangja segíti, s ezáltal – mintha – Bach az erőszakon nyugvó igazságtétel szimbolikus közvetítője lenne. Mindez természetesen ellentét az előzőekben értelmezett Bach-képlettel, miszerint Bachból hiányzik a Rossz. Ezzel kapcsolatban azonban fontos kiemelni, hogy mindezek a gondolatok, meglátások Florianhoz kapcsolódnak, s hasonlóan félrecsúszott létértelmezésnek bizonyulnak, mint a kvantumfizika hibátételének félreértése, s hasonló módon kisajátításként, birtokbavételként értelmezhetők, mint Bossz érthetetlen és nevetséges Bach-mániája a mű első felében. Méretében és következményeiben azonban jóval túlnő azon, a karakter léptékéhez és küldetésének nagyságához terebélyesedik, s ebben az elvakultságban, végletes és végzetes hajszában mégiscsak felsejlik a szereplő tragédiája. A mű zárata épp ennek az elvakultságnak, aránytévesztésnek megértését jeleníti meg.

A mű kontrapunktozása, a regény első feléhez képest felerősödik, fugaszerűvé bonyolódik, s ezt a szereplő fülében hangzó zene tükrözi vissza. A mű polifóniája a szereplőben ér össze. Florian egymaga hordozza az emberi létezés iszonyatos és feloldhatatlan kettősségeit, a szelíd természethez, gyermeki archoz (és együgyűséghez) társuló óriási fizikum pusztító gépezetté válik, Bach metafizikai, transzcendens dimenziókkal érintkező, „tökéletes” zenéje ösztönöknek és gyilkolásnak válik alapjává, Florian a kisváros lakóinak szemében is ebben a kettősségben tűnik fel, Janus-arcú, félelmetes szörnyeteggé válik: „Florian rendkívüli testi ereje és a szelídnek látszó természete között olyan szakadék tátong, és megismételte, hogy tátong, [...], fel se merült benne, hogy egy kétarcú embertípussal, egy úgynevezett Janus-arc

<sup>29</sup> „új képességek születtek benne, úgy közlekedett, hogy senki nem láthatta meg, úgy jutott élelemhez vagy vízhez, hogy senki nem vett észre semmit”; „veszélyes volt, mint egy taposóakna, azaz ha az agya leállt is, amikor történetének új fejezete elkezdődött, és az nem indult újra, lényé legmélyéből előtört egy másik lény”; „olyan volt, mint egy ragadozó, emberfeletti erővel rendelkezett, és egyáltalán nem beszélt, csak morgott”; „természetesen megvárta, míg ez a szörnyeteg tisztes távolba ér”. Uo., 318; 367; 372; 419.

<sup>30</sup> Uo., 375, kiemelés az eredetiben.

áll szemben”<sup>31</sup> Amikor az elvadult külsejű férfiről kiderül, hogy az egykori Florian, a város lakói már félnek tőle, s természetesen utólag magyarázzák kettős jellemét, „kétarcú pszichopata”, „ez a Florian egy doktordzsekilésmiszterháj”,<sup>32</sup> s megtalálják az ellentétéhez passzoló állatmetaforát: „a néhai bárány mögül előbb-utóbb előbújik a farkas, és akkor a bárányt el kell pusztítani”.<sup>33</sup>

A mű záróképében a megsebesített főszereplő a két megvakított farkas társaságában ül a folyó partján az éjszaka sötétjében, mindhárman erejük végére értek. A Florian fejében elhallgató zene, „hirtelen elnémult a Bach-zsoltár”, a küldetés végét s hiábavalóságának belátását jelzik. A mű végi csend, mint egy elhalkuló záróakkord, rezignált, a szatíra visszahúzódik, az örök sötétség azt sugallja, hogy a világot magyarázó eszmék, a metafizikusnak tűnő kapaszkodók tévedések, a megváltás lehetetlen, ezért minden jelenre és jövőre irányuló remény: hiba. Ennek megértése immár végleges, a félreértett metafizikai esély nyugtázása válik tehát a főhős rezignációjává, a mű csendes tragikumává. A világtalan farkasok „innenről kezdve már mind a hárman vakon és örökre” a víz csobogását hallgatják a „kegyetlen éjszakában”.

---

<sup>31</sup> Uo., 379.

<sup>32</sup> Uo., 404, 405.

<sup>33</sup> Uo., 416.

## M./N., A HALÁL ANGYALA

GELENCSÉR GÁBOR

ELTE Bölcsészettudományi Kar Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

Filmtudomány Tanszék

habilitált egyetemi docens

E-mail: [gelencser.gabor@btk.elte.hu](mailto:gelencser.gabor@btk.elte.hu)

[ORCID 0000 0002 2462 0875](https://orcid.org/0000-0002-2462-0875)

M./N., the Angel of Death

László Krasznahorkai's novel *War and War* is framed by the author himself in a rich context, blending reality and fiction in the manner of postmodernism. This study seeks to enrich this context, also moving between the lines of reality and fiction. The name of the novel's protagonist is the same as that of the protagonist of János Herskó's 1970 film *N. N., the Angel of Death*: both are called György Korin. Is this just a coincidence? Whether or not there is any connection between the two works or the two characters, can any be uncovered?

**Keywords:** László Krasznahorkai, János Herskó, *War and War*, *N. N.*, *the Angel of Death*, postmodern literature

■ Ha Krasznahorkai László és a film, akkor természetesen Tarr Béla. Esetleg Fehér György. De semmiképpen sem az a rendező és az a film, akivel és amellyel rövid esszémben összekötöm az író egyik szövegét és regényét. A gondolatkísérletet vagy inkább -játékot mégis azért tartom érvényesnek, mert arra az irodalmi művek és azok kontextusa nyújt lehetőséget, sőt, hív fel rá. Nevezetesen a *Megjött Ézsaiás* című, 1998-ban megjelent, a szerző műfaji meghatározása szerinti levél és a *Háború és háború* című, 1999-es kiadású regény. A filmet egyelőre írásom rejtélyesnek ható címén túl fedje homály, hiszen a két irodalmi anyag alakulástörténete vezet el a váratlan fel- vagy ráismerésig. (A két említett rendező neve azért elő fog kerülni.)

Krasznahorkai első regényeit az irodalomtörténet a posztmodern vagy a késő-modern paradigmájába sorolta. A dilemma igen termékenynek bizonyult: a *Sátántangó* a posztmodern két csúcsteljesítménye, a *Bevezetés a szépirodalomba* és az *Emlékiratok könyve* megjelenése előtti évben, 1985-ben robbant be a magyar kultúrába. Esterházy és Nádas prózájához képest a Krasznahorkai-regény első méltatói, így Balassa Péter és Radnóti Sándor egyaránt a regényforma, a prózai hagyomány újjászületését ünneplik a műben.<sup>1</sup> A későbbiekben – és főképpen a további Krasznahorkai-művek fényében – a posztmodern karakter kerekedik felül az értelmezésekben. Az író első monográfiája, Zsadányi Edit szerint „Krasznahorkai írásai – elsősorban a *Sátántangó* és a *Háború és háború* – a posztmodern kultúra és poétikai gondolkodás hordozói”.<sup>2</sup> Az író legújabb monográfiája, Szabó Gábor viszont elutasítja az irodalomtörténeti behatárolás kényszerét, „amelyben az életmű posztmodern vagy modern (elő- és utómodern) jegyének rigorózus osztályozása játszana szerepet”.<sup>3</sup>

A *Háború és háború* mindenesetre több vonásában is egyértelműen posztmodern műnek tekinthető. Zsadányi Edit 1999-ben megjelent monográfiája utolsó fejezetének alcíme alapján *Egy kéziratban olvasott regény bemutatására* vállalkozik. Elemzése elején és végén ezt olvassuk: „A *Háború és háború* című regényben a posztmodern klasszikusait idéző elbeszéléstechnikai eljárásokkal találkozunk: váratlan narratív szintváltásokkal, a távolra és közelre néző tekintet hirtelen változásaival, kép és elbeszélés, vizualitás és beszéd egymásba áttűnő alakzataival.” Illetve: „A mű megkísérli, hogy kilépjen egy másik térbe, és ezáltal létrehozza a fikció meghaladásának fikcióját.”<sup>4</sup> A továbbiakban e kilépést követem nyomon –

<sup>1</sup> „Régi prózai hagyomány születik újjá”, írja Balassa: BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája. Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, in BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, 182–200 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 182. Radnóti pedig azt emeli ki kurzívval, hogy a *Sátántangó* „végre és újra a szó kanonikus, ha tetszik, »régik« értelmében: *regény*”: RADNÓTI Sándor, „Megalázottak és megszorítottak: Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről”, in RADNÓTI Sándor, *Mi az, hogy beszélgetés?* JAK füzetek 36., 273–300 (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 273.

<sup>2</sup> ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László* (Budapest: Kalligram Kiadó, 1999), 9.

<sup>3</sup> SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024), 6, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

<sup>4</sup> ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 154., 161.

amelynek valamennyi eleme egyébként a regény első megjelenésekor még nem volt látható –, majd magam is létrehozom „a fikció meghaladásának fikcióját”: egy újabb fikciót.

Az alapvetést a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* egymásraveztetése teremti meg, vagyis a regény „bejelentése”. A *Megjött Ézsaiás* című levél, amelyben a főhős, Korim György 1992 márciusában, egy autóbusz-pályaudvar büféjében, igencsak részegen angynak néz egy cigarettafüstbe burkolódzó arcú, mindvégig néma alakot, hosszas szózatot intéz hozzá a világ végéről, majd öngyilkossági kísérletet hajt végre; illetve a *Háború és háború* című regény, amelyben Korim György levéltáros egy különleges kéziratra bukkan, azzal New Yorkba, „a világ közepébe” utazik, hogy egy laptop segítségével az internetre elmentse a szöveget, s aztán befejezze életét. A talált írás *War and War* címen kerül fel egy honlapra. A levél szereplője, annak sorshelyzete megegyezik a regénybelivel (a levél elbeszélése szerint elkövetett sikertelen öngyilkosság nyomát magán viseli a regény főhőse), a történet azonban más: előbbi lényegében egyetlen monológ, utóbbi több szereplőt, több idősíkot mozgató pikareszk a főhős hosszú utazásáról, amely egy vasúti felüljáróról indul, és az élete első repülőútján át vezet el New Yorkig, majd vissza Európába, egy schaffhauseni múzeumba, s vándorolnak a kézirat történelmi szereplői is a krétai Kommoszból Kölnön és Velencén át a világ akkori közepéig, Rómáig. A főhős útjának végállomásán tábla fogja őrizni alakjának és tettének emlékét.

Mivel ennek az esszének nem ez a tárgya, nem vállalkozom, avagy csak érintőlegesen a művek elemzésére, inkább „a másik tereket” megnyitó mozgásokat veszem sorra.

A *Háború és háború* első kiadása önmagában mint könyvtárgyban létrehozza a „kilépést” a másik térbe. A hátsó belső borítóra ugyanis odakerül egy „zseb”, rajta a felirattal: „A *Megjött Ézsaiás* c. levél helye annak, akinek van, és annak, akinek nincs!” Az ironia jól felismerhető már ebben a megfogalmazásban, de megjelenik a levél címezésében, majd „a fikció meghaladásának” további állomásain is. A címezést érdemes az eredeti tördelésben idézni:

Feladó: Krasznahorkai László  
Magvető Kiadó  
Budapest,  
Balassi u. 7.

Tisztelt Cím

Tartalom: előzetes hír; egy regény bejelentése

Helyben

Kedves, magányos, fáradt, érzékeny Olvasó, kérlek, csúsztasd be ezt a levelet abba a tasakba, amit az 1999-es magyar könyvhétre megjelenő könyvemben majd megtalálsz.  
Te tudod, miért.

*Krasznahorkai László*

A levél publikálásának szintén létezik előtörténete: *Egy mondat (Metszet egy könyvből)* címmel versszerűen tördelt szemelvényválogatokat jelennek meg belőle különféle folyóiratokban (*Alföld, Holmi, Jelenkor*, 2000), összesen hét alkalommal, 1996–97-ben. Végül ugyancsak a kötet kiadásához tartozik a könyvjelző, amelynek egyik oldalán a Budapest–Schaffhausen-útvonal alternatívái találhatók vonattal, repülővel (menetrend és átszállások), valamint gépkocsival (érintett városok), a másik oldalon pedig a schaffhauseni Hallen für neue Kunst múzeum helymeghatározása három, egyre szűkebb léptékű térképen: Európa, Svájc, a múzeum a Baumgartenstr. 23 alatt.

Ha lehet, még összetettebb a regény utótörténete. Az író hatvanadik születésnapján, 2014-ben a Magvető a *Háború és háború* javított és teljes kiadásával köszöntötte. Az erről szóló MTI-hírt több online orgánus is átvette.<sup>5</sup> Ebben Krasznahorkai „felidézte, hogy a regény nem csupán egy könyv, hanem komplett projekt, amelynek számos állomása volt. Az első a *Megjött Ézsaiás* című levél, amelyet egy évvel a regény megjelenése előtt, 1998-ban publikált.” A második a fiktív történet befejezéséhez kapcsolódó esemény:

A regény megjelenése után egy évvel a Zürichből nem messze található Schaffhausenben, a főhős regénybeli végakarátának megfelelően, emléktáblát avattak az ottani kortárs művészeti múzeum, a Hallen für neue Kunst falán, a táblát a magyar képzőművész, Bukta Imre készítette. Ezen szerepelt Korin György utolsó mondata, a tábla avatására pedig meghívót kaptak azok a valószínű alakok, akik a regényben is szerepelnek, így Urs Raussmüller, a múzeum igazgatója, a felesége, a teremőr, valamint további szereplők is. Az író felidézte, a főhős a regényben azt kívánta, hogy élete zárlatát egyetlen mondatban egy emléktáblára vessék fel, s azt helyezték el egy Mario Merz-szobor közelében a svájci múzeum falán. Az avatót Fehér György rögzítette kamerával.

<sup>5</sup> [Szerző nélkül], „A *Háború és háború* teljes kiadása megjelent Krasznahorkai László 60. születésnapjára”, *Irodalmi Jelen*, hozzáférés: 2025.12.27. <https://www.irodalmijelen.hu/hirek/haboru-es-haboru-teljes-kiadasa-megjelent-krasznahorkai-laszlo-60-szuletesnapjara>; [Szerző nélkül], „*Háború és háború*, teljes kiadás”, *Kultúra.hu*, 2014. január 13., <https://kultura.hu/irodalom-haboru-haboru-teljes/>; [Szerző nélkül], „*Háború és háború* teljes kiadásban”, *Népújság*, 2014. január 17., <https://www.e-nepujas.ro/articles/haboru-es-haboru-teljes-kiadasban>.

Az emléktáblát készítő Bukta Imre kiállítását félévvel korábban, 1998 őszén nyitja meg Krasznahorkai a Kiscelli Múzeumban; szövege, a *Járás egy áldás nélküli térben* a katalógus mellett az író *Este hat, néhány szabad megnyitás* című 2001-es esszé-, majd a *Megy a világ* című 2013-as elbeszéléskötetében is bekerül. A táblán egy félbevágott napkorong és egy jegenyefa sziluettje alatt két oszlopban, német és magyar nyelven a következő felirat olvasható: „Itt lőtte fejbe magát Korim György Krasznahorkai László »Háború és Háború« című regényének hőse, aki hiába kereste, nem találta, amit úgy hívott: a Kivezető Út.” Fehér György felvétele az ugyancsak a Magvető Kiadó gondozásában megjelent *Háború és háború* című CD-ROM-on kapott helyet. Fehér egyetlen hosszú, húszperces beállításban még 1989-ben rögzíti az író felolvasását *Az ellenállás melankóliája* című regényéből. A rendező közös filmet is tervez az íróval, ám ebben 2002-ben bekövetkezett halála megakadályozza. Krasznahorkai a *Megy a világ* kötetben olvasható *Fehér György Molnár Henrikje* című írásában számol be a megkeresésről, s állít egyúttal megrendítő emléket barátjának. A *Háború és háború* legutóbbi mediális formája a BMC kiadásában a *Háborús architektúra* című, öt CD-ből álló doboz, amelyen Dukay Barnabás és Gadó Gábor zenei közreműködésével az író „nem felolvassa, hanem elmeséli a *Háború és háború* című projekt egész történetét”.

A regény és az 1999. június 27-én 11 órakor (azaz nem a regény megjelenése után egy évvel, hanem még ugyanabban az esztendőben) leleplezett emléktábla keletkezésének körülményeit az író a regény francia kiadása alkalmából is felidézi. A WordPress oldalán megjelenő összeállítás fotókat is tartalmaz az avatónapségről. Ez már gyanút ébreszthet bennünk a valóság és a fikció újabb keveredéséről. Először is a valóban elkészült és egy létező múzeum falán elhelyezett emléktábla egy fikciós regény hősről szól. Másodszor pedig az ünnepségen készült fotók egyikén az író és a dombormű alkotója mellett a felirat tanúsága szerint a regényben szereplő magyar származású teremőrt, Kalotaszegi urat látjuk, ám a Krasznahorkai és Bukta között mosolygó alakban Szirtes János képzőművészre ismerhetünk.<sup>6</sup> Fehér György avatónapségen készült felvételén azt is láthatjuk, hogy miközben a múzeum igazgatója és felesége önmagát, ő a teremőrt alakítja, s olvassa fel igen erős akcentussal Korim különös látogatásának történetét, azaz mondja el a regény függőbeszédben megírt vonatkozó részletét egyes szám első személyben. Krasznahorkai a hallgatóság körében követi nyomon a performanszt.

A fikció meghaladásának újabb állomása Mario Merz olasz szobrásznak a schaffhauseni múzeumban látható, a művész központi motívumát idéző iglujához kötődik, amelyben Korim a halála előtti utolsó óráját szeretné eltölteni. A szobrász és műve valóban létezik (Korim vonzalmát egy Amerikában látott fotó kelti fel Merz műve iránt; a fotót a regény VII. részének 14. fejezete a megfelelő helyen illusztrációként

<sup>6</sup> CAMBOURAKIS, „La fin se trouve réellement à Schaffhausen”, *WordPress*, 2013. december 16., <https://guerreetguerre.wordpress.com/2013/12/16/la-fin-se-trouve-reellement-a-schaffhausen/>.

közli), a következő történet hitelében azonban már joggal kételkedhetünk. Ismét és ezúttal hosszabban idézem az MTI-híradást:

A történet azonban itt nem ért véget, mert a német kiadás megjelenése után Urs Raussmüllerhez berontott az igluival világhírnevet szerzett torinói képzőművész, Mario Merz, aki magából kikelve arra követelt választ az igazgatótól, hogy miért nem engedték be azon az utolsó éjjelen Korin Györgyöt a szobraihoz. Nem foglalkozott azzal ugyanis, hogy Korin György a valóságban nem létezik – mesélte az író. A dühöngő alkotót végül csak úgy sikerült lecsillapítani, hogy ígéretet kapott, elviszik abba a magyar városba, ahol a regény főhőse született, és ott egy szabadtéri kompozíciót, egy új iglut állítanak az emlékére. „Gyula hasonlított leginkább Korin György szülőhelyéhez, így odautaztunk” – idézte fel Krasznahorkai László, aki szerint a szobrászművész kiállhatatlan volt az út során, a delegáció így látszólag dolgavégezetlenül hagyta el Gyulát.

A repülőtéren azonban – nem törődve azzal, hogy gépét lekési – Merz két nagy irattáskából több száz fecnit vett elő, amelyekre a szóban forgó iglu lehetséges változatait vázolta fel. Pár hónappal később Urs Raussmüller telefonon értesített, hogy Mario Merz elhunyt – mesélte az író, aki szerint a projekt végül elérte célját: a regény mindinkább „beleíródik” a valóságba, most például állítólag Korin György-szavalóversenyt szerveznek Gyulán.

Az esetet Krasznahorkai egy interjúban is felidézi,<sup>7</sup> a fent említett francia összeállításban pedig komplett novellát kerekít köré, párbeszédekkel, váratlan fordulatokkal, s az oldal utolsó szövegeként a legutóbbi fejleményre is utal, miszerint a schaffhauseni Hallen für neue Kunst múzeumot 2015-ben bezárták, így most már a bázeli Raussmüller-gyűjteményben található az emléktábla és Merz iglujja. Az újabb helyszín felkereséséhez jó utat kíván az olvasóknak a szerző.

Végül a 2014-es, immár teljes kiadás leglényegesebb módosításáról így számol be a hazai híradás: „a könyvben az egyik legfontosabb javítás – emeli ki Krasznahorkai –, hogy végre helyesen szerepel benne a főszereplő, Korin György neve, amely eddig Magyarországon kívül a világ néhány országában is rosszul, Korimként jelent meg nyomdahiba miatt. »Sok álmatlan éjszakát okozott ez nekem, de végre minden helyre került« – jegyezte meg.” A *Megjött Ézsaiás* 1998-as kiadásában valóban Korim szerepel,<sup>8</sup> ahogyan a *Háború és háború* 1999-es első kiadásában is. Az ugyanabban az évben elkészült emléktáblán szintén ez a névváltozat található. A regényt kéziratban olvasó monográfus, Zsadányi Edit a Korim formát használja

<sup>7</sup> SZILÁGYI Aladár, „Én a mélységet választottam”, *Erdélyi Riport*, 2012. 05. 12., hozzáférés: 2025. 12. 27., [https://magveto.hu/index.php?action=rolunk&r\\_id=1332](https://magveto.hu/index.php?action=rolunk&r_id=1332).

<sup>8</sup> A Digitális Irodalmi Akadémia oldalára 2014-ben felkerült szöveg szintén ezt a névváltozatot tartalmazza, hozzáférés: 2025. 12. 27. [https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai\\_Laszlo-Megjott\\_Ezsaias-13791](https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai_Laszlo-Megjott_Ezsaias-13791)

(ezek szerint nem nyomdahiról van szó?), míg az újabb monográfus Szabó Gábor már Korint ír.

Vajon miért van az egyetlen betűnyi eltérésnek ekkora jelentősége? Az apai ágon szlovák eredetű evangélikus családból származó író nagyapja Korimból magyarosítja nevét Krasznahorkaira. Krasznahorkai bátyja, Géza a könyv írásának idején szülővárosuk, Gyula városi könyvtárának vezetője. A regény többször említi főhősének eredeti működési helyét, a Budapesttől kétszázhusz kilométerre délkeleten fekvő kisvárost, amely Gyulával azonosítható. A név egyetlen betűnyi megváltoztatása, az írásképpen az n betűhöz illesztett, voltaképpen újabb n-ből formálódó m, alig észrevehető tévesztés, akár elírásról, akár nyomdahiról van szó, a közvetlen életrajzi megfeleltetést hátrítja el – pontosabban hátrításról koránt sincs szó, hiszen a Korin névváltozat, s még jónéhány egyéb motívum sem homályosítja el (a főhős története negyvennegyedik születésnapján indul, Krasznahorkai az Ézsaiás-levél megjelenésekor és a regény írásának idején, 1998-ban szintén negyvennégy éves), sőt, inkább megerősíti azt az értelmezési lehetőséget, hogy a főhőst írói alteregónak tekintsük,<sup>9</sup> legfeljebb az ironia jegyében a könyv szerzője ezt a körülményt is a „fikció meghaladásává” emeli, amennyiben a névváltoztatás szükségességével felhívja a figyelmet magának az eredeti családnévnek a jelentőségére – ha még azt addig nem vettük volna észre –, ráadásul mindezt a művön kívüli kommentárként, illetve a második kiadás javításaként, átírásaként, ami tehát palimpszesztként kerül az első kiadásra, hiszen mint javítás jelzi a javítottat is, miközben az emléktáblán kőbe vésve örökre megmarad az m betűs változat, egy fiktív alak valódi mementójaként. Nem csupán ügyetlen stílusimitációként lett ez a mondat ennyire hosszú, hanem a valóság és a fikció szövevényes és végtelen játékának illusztrációjaként.

Nos, ehhez szeretnék hozzáírni még egy(-két) rövidebb mondatot.

Herskó János 1970. május 7-én bemutatott játékfilmjének, az *N. N., a halál angyalának* főhősét Korin Györgynek hívják. N-nel. És Györgynek. Ez lesz Herskó utolsó magyarországi rendezése: a bemutató után, 1970 nyarán disszidál, azaz illegálisan elhagyja hazáját, és Svédországba költözik. A filmet így rögtön leveszik a műsorról, a rendszerváltásig nem lehet látni, kevesen ismerik, nem épül be a magyar film történetébe, szemben Herskó korábbi filmjeivel, mindenekelőtt a *Vasvirág* (1958), a *Párbeszéd* (1963) és a *Szevasz, Vera!* (1967) című munkáival. Van-e, lehet-e köze Krasznahorkai névválasztásának Herskó filmjéhez? Nem tudjuk, mindenesetre erre utaló adatot sehol sem találtam. Ám amennyiben az irodalmi mű Korin névű fiktív hőse emléktáblát kap egy múzeum falán, ha az avatóünnepség fotóján az író és a tábla készítője között teremőrként egy magyar képzőművészt látunk, ha a regényben szereplő műtárgyat alkotója, Mario Merz Gyulán is meg akarja építeni, ha a városban Korin György-szavalóversenyt rendeznek, s mindeközben kiderül, hogy valójában a fiktív alakot nem Korimnak, hanem Korinnak hívják, nos, ebben az esetben akár

<sup>9</sup> Szabó Gábor többször utal a számos Krasznahorkai-karakterben, így Korin Györgyben is felismerhető szerzői önarcképre: SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról*, 274.

feltételezhetjük, hogy mindez nem a vak véletlen műve. Abban viszont biztosak lehetünk, a két irodalmi mű kontextusát megalkotó szerzői intenciótól nem idegen egy ilyesfajta, kétségkívül fiktív felvetés.

Hát még, ha tovább vizsgáljuk a filmet és rendezőjét! A filmbeli Korin sikeres pszichológus, s éppen a negyveneseket bemutató televíziós sorozatra készül, amikor halálhírére keltik. Ő kihasználja a helyzetet, kajánul végignézi „kedves” kollégáinak és tanítványainak megemlékezését, feleségének és számos szeretőjének gyászát. Majd egésznapos ámokfutása után – a regényhős Korin a történet elején, az I. rész 4. fejezetében „ámokfutása” korai állomását említi – autójával egy rossz kormányozdulat következtében a Dunába hajt és meghal. A kalandos nap során egy taxisofőr szegődik társául, N. N., azaz Navratil Nusi, aki valóban a halál angyala, hiszen a történet eleji autós üldözésük után a film végi hasonló brahista száguldásuk miatt köt ki végül Korin a Dunában. Amíg N. N. az Ézsaiás-levelet idéző angyalfigurával ellentétben nagyon is látható és beszédes, addig a regény főhőse számára – ahogy ezt az I. rész 34. fejezetében olvassuk – „Hermész az elvezérlő isten”. A taxisofőr már csak foglalkozásánál fogva egyúttal hermészi figura is, aki a főhőst többször „elvezérli” (véletlenül rossz címre viszi, de végül kiderül, előre kitervelt játékot űz vele – igaz, nem minden úgy alakul, ahogyan ő és kisstílű bűntársai eltervezik). Krasznahorkai művészetében az angyal/Hermész alakja meghatározó motívum, Valuska karakterétől a stockholmi beszédig.

Korin György a filmben – akárcsak a regényben – a szerző alteregója: Herskó lényegében disszidálása tudatában rendezi meg saját búcsúfilmjét, egy cinikus és kiábrándult művészértelmiségi kilépését a képmutató, hazug világból, amelyen ráadásul tökéletesen átlát, pontosan tudja működési módját, ügyesen alkalmazza a lehetséges kultúrpolitikai taktikákat. Sötét öniróniával hősét a Dunába öli. Herskót a vészidőszakban akkori szerelme bújtatta Budapesten. (1970-es távozásában a feléledő antiszemita indulatok is szerepet játszottak.) A történetet, az eredeti helyszínnek „lejárásával”, Czabán György és Pálos György *A kenyereslány balladája* című filmjében meséli el 1996-ban. Ebben újabb kapcsolódási pontot találunk az N. N. film személyességéhez: a rendező szerelmét Nusinak, későbbi feleségét, aki miatt az őt segítő lányt végül a háború után elhagyta, Annának hívták. *A kenyereslány balladája* alkotói egyébként többször párhuzamba állítják saját filmjük elbeszélőjét az N. N. főhősével: hasonló helyzetben, például autóvezetés közben mutatják hol a rendezőt a filmezés jelenében, hol a szerepet alakító Gábor Miklóst az N. N., a *halála angyalában*.

A rendező disszidálása után, 1970. július 28-án levelet ír munkatársainak, főiskolai tanítványainak Stockholmból. Ebben így indokolja mindenki számára meglepő távozását, hiszen elismert stúdióvezető, újító szellemű pedagógus, sikeres rendező volt, aki jó viszonyt ápolt a politikai vezetéssel, köztük Aczél Györggyel: „Egyszer dönteni kell: mi az, amit vállalni tud az ember, és mi az, amit nem. Mert különben

csak növekszik benne az undor. Az undor önmaga és környezete iránt.”<sup>10</sup> A regénybeli Korin sosem volt sikeres, undora pedig jóval egyetemesebb, a következtetése viszont hasonló (I. rész, 17. fejezet): „ő a maga részéről nem csinálja tovább, és nem hagyja, hogy menjenek a dolgok, ahogy akarnak, hanem »cselekvőleg lép fel«, azaz másként, egészen másként tesz, mint körülötte a többiek, és nem marad, hanem elmegy”.<sup>11</sup> Korin – ahogyan egyébként a regény megírása, a helyszín feltárása miatt Krasznahorkai, akinek a nagyvárosban Allen Ginsberg lesz a „Hermésze” – New Yorkba megy, Herskó Svédországba, de a regénybeli Korinhoz hasonlóan ő sem tudja a nyelvet, egy szál bőrönddel indul el (Korin poggyász nélkül), nulláról kell újraindítania életét. Herskó tapasztalata, döntése szorosan kötődik 1968-hoz, a hatvanas évek reformreményei után azok visszavonásához, a prágai tavasz vérbe fojtásához, az ennek nyomán beállló megdermedt, mozdulatlan, szürke és sivár kelet-európai világhoz, amelyben reménytelen a változás, s amelyet a kultúra magas köreiből jól mozgó rendező tökéletesen kiismert, sőt, bennfentessége révén még ki is használt kollégái és tanítványai érdekében. Mindez azonban egycsapásra értelmetlenné vált. A hatvanas évek „kérdező filmjének” nincs, nem lehet több érvényes válasza; a „cselekvő filmnek” nincs mit tennie. Ennyi volt. Igaz, mindez az „élhető szocializmus”, a kádári piszkos alku kisszerű világának végét jelenti csupán – szemben Krasznahorkai apokaliptikus víziójával. Mégis, a *Megjött Ézsaiás* egyik kurzívval kiemelt tételmondatát követő részében – „*Minden tönkrement, és minden lealjasodott*” – Korim(/n) szavai, mutatis mutandis a szocializmus ’68 utáni „állására” is érvényesek:

De úgy is mondhatná, tette hozzá a maga nehezen érthető, darabos beszédmódjában, mondanivalójának tolmácsolója, egy égi és földi jegyző számára azonban tökéletesen világos gondolatvezetéssel, hogy mindent tönkretettek, és mindent lealjasítottak, mert itt, mondta, és ezt legalább neki, a megszólítottnak mindenképpen és hajszálpontosan tudnia kell, nem valami homályos értelmű istenítélet forog fenn ártatlan emberi segédlettel – s az „istenítélet” szó végén jobb kezében megremegett az üres pohár –, hanem éppenséggel pont fordítva, itt az embernek egy önmaga fölött hozott, feldolgozhatatlanul gyalázatos ítéletéről van szó isteni háttérrel és isteni közreműködéssel, azaz: végső alakjában a legordenárébb teremtsérről, ami csak elképzelhető, az úgynevezett humanizált világnak egy fokozhatatlanul alpári terv szerint történt berendezéséről, ami aztán, ez a teljes és tökéletes berendezés, szerinte iszonytatóan sikerült.<sup>12</sup>

Az 1926-ban született, nota bene az országot negyvennégyévesen (!) elhagyó Herskó onnan távozik, ahova az 1954-es Krasznahorkai – meg a tőle egyébként

<sup>10</sup> A búcsúlevél legutóbbi közlése: MUHI Klára, *Herskó: Interjúkötet* (Budapest: Korona Kiadó, 2006), 196.

<sup>11</sup> KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború* (Budapest: Magvető, 1999), 22.

<sup>12</sup> KRASZNAHORKAI László, *Megjött Ézsaiás* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013), [2–3].

mindössze egy évvel fiatalabb Tarr – felnőtt fejjel megérkezik. Az író és a rendező tapasztalata, amelyből közös művészetük építkezik, hasonló. Apokaliptikussá Krasznahorkaiék esetében a korszak végét (számukra ezen a módon a véget) jelző újabb határpont, 1989 jelöli ki: azok a romok, amelyek „kicsiben” ’68 után, „nagyban” a 20. század folyamán keletkeztek (s az utóbbiról holokauszt túlélőként azért Herskónak is lehetett némi tapasztalata).

Ám ennél jobban talán ne feszítsük túl „a fikció meghaladásának fikcióját”. Annál is inkább, mivel a regény írója könyve végén „felbecsülhetetlen segítségükért” számos intézménynek és személynek köszönetet mond, köztük Urs Raussmüllernek és feleségének, Mario Merznek és Allen Ginsbergnek, Bukta Imrének és Tarr Bélának. Herskó Jánosnak nem. S talán ez sem véletlen.

# BÁLNAVADÁSZAT, MŰVÉSZET ÉS MEGSZÁLLOTTSÁG

– Krasznahorkai László, Ornan Rotem: *A Manhattan-terv* –

ZSADÁNYI EDIT

ELTE Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
habilitált egyetemi docens, az MTA doktora

E-mail: [zsadanyi.edit@btk.elte.hu](mailto:zsadanyi.edit@btk.elte.hu)

[ORCID 0000 0002 3419 0047](https://orcid.org/0000-0002-3419-0047)

Whaling, Art and Obsession: László Krasznahorkai, Rotem, Ornan: *The Manhattan Project*

In my essay, I examine how László Krasznahorkai's *The Manhattan Project* challenges the accepted concepts of the literary work of art. I demonstrate how *The Manhattan Project* sheds new light on the concept of the author focusing on the writer's personal fate, as opposed to the often-applied approaches of literary history. I illustrate that that text puts great emphasis on the role of coincidence versus that of the authorial intention, presenting itself as if it were a narrative of accidental events. Intertextuality is also radically reinterpreted as the boundaries between one's own and another's text become immensely blurred, which encourages the reader to interpret several works together.

**Keywords:** László Krasznahorkai, Herman Melville, *Moby Dick*, Malcolm Lowry, *Lunar Caustic*, Lebbeus Woods, biography, intertextuality, intentionality

■ A *Manhattan-terv*<sup>1</sup> egy alkotásfolyamatot, egy másik könyv megírásának a történetét meséli el, amelyhez a New York-i Közkönyvtár Cullman Központja ösztöndíjat ítél oda egy Krasznahorkai nevű írónak. Az elkészült könyv pedig a következő megjelent mű, az *Aprómunka egy palotáért: Bejárás mások örületébe*,<sup>2</sup> így ez a két szöveg szorosan összetartozik. Szabó Gábor szerint A *Manhattan-terv* nemcsak az *Aprómunkához* vezet, hanem valójában egymásba vannak írva, így a két szöveg retrospektíven is megérthető, a korábbi szöveghez közelíthetünk a későbbi felől.<sup>3</sup> Julian Lasher amerikai kritikus Krasznahorkai prózai műveinek jellegzetességeiről szóló megjegyzése az itt vizsgált szövegre is vonatkoztatható: Krasznahorkai irodalmi munkásságának visszatérő témája a megszállottság, a paranoia, a téveszmék és a társadalom pereméről származó szereplők, valamint az irodalmi konvenciók kétséges tétele.<sup>4</sup> A *Manhattan-terv* az autonóm szerzőség konvencióját kérdőjelezi meg azzal, hogy Ornan Rotem fotóművészt a könyv társszerzőjévé teszi: a két művész vizuális és szöveges párbeszédéről beszélhetünk.

A *Hagyomány és egyéniség* (*Tradition and Individual Talent*) című tanulmányban<sup>5</sup> T. S. Eliot kifejti, hogy az új tehetségnek nemcsak az eredetiségre vagyis az elődöktől való különbségre kell törekedni, hanem az irodalomtörténeti hagyomány ismeretére is, mert a hagyományhoz képest lehet újat mondani. Ebben a két műben még közelebb lépünk a nagy elődökhöz, az új szövegek megidézik a korábbi szerzőket. Nemcsak intertextuális utalás történik, hanem a szellemi örökségük továbbvitele. Paradox módon, a most vizsgált Krasznahorkai-szövegek eredetisége nem az elődökhöz viszonyított különbségben, hanem a közelségben rejlik. Az *Aprómunkában* végigkövethetjük, miként válik a megszállottság (egy könyvtáros megszállottsága) tébboltyá, hasonlóképpen, ahogy a *Moby Dick* Ahab kapitányának megszállottsága örületbe és pusztulásba vezet. A Hermann Melvill nevű könyvtáros, akinek a neve csak két betűben tér el az ismert íróétól, és történetesen ugyanott lakik és ugyanott dolgozik, mint hajdan ő, fokozatosan beleőrül abba a vállalkozásába, hogy az emberi értékeket egy biztos helyre költöztesse át, amely egy nagy emberi pusztítást, például egy atomtámadást is túlélne. A humánus vállalkozás végül saját ellensége lesz, ugyanis a felhalmozott tudás értelmét veszti emberi hozzáférés nélkül. Új műalkotás születik, egy ikerkönyv, amely nem az elődöktől való távolság, hanem

<sup>1</sup> KRASZNAHORKAI László és ORNAN ROTEM, *A Manhattan-terv* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018).

<sup>2</sup> KRASZNAHORKAI László, *Aprómunka egy palotáért: Bejárás mások örületébe* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), a továbbiakban: *Aprómunka* – Zs. E.

<sup>3</sup> SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024), 294, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

<sup>4</sup> JULIAN LASHER, „»Reality is No Obstacle«: A Review of László Krasznahorkai's *Spadework for a Palace*”, *The Johns Hopkins News-Letter*, 2022. okt. 10., <https://www.jhunewsletter.com/article/2022/10/reality-is-no-obstacle-a-review-of-laszlo-krasznahorkais-spadework-for-a-palace>.

<sup>5</sup> T. S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. SZENTKUTHY Miklós, in *Hagyomány és egyéniség*, 556–565 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967).

a közelség által, az elődök írásmódja és a problematika újragondolása által hoz létre eredetiséget.

A *Manhattan-terv* egy Ornan Rotemnek szóló, dőlt betűvel szedett levéllel kezdődik. Az első személyű elbeszélő az elkövetkezendő részeket „figyelemelterelésnek” tekinti, ezzel a koncepcióval keretezi be az egész művet:

Kedves Ornan, szeretném elterelni a figyelmedet. Azt kérdezted ugyanis, mivel foglalkozom most, itt New Yorkban, és én ezt semmi esetre sem fogom elárulni, már amennyiben tényleg azzal akarok foglalkozni továbbra is, amivel foglalkozom éppen. Viszont tudod, mennyire nagyra tartalak, mennyire elvarázsolnak azok a könyvek, amelyeket csináltál, milyen nagy hatással van rám alapvetően intuitív munkamódszered, amely egy könyvművésznél igazán ritkaságszámba megy, és hogy milyen megtisztelő az érdeklődésed az iránt, mire *készülök itt*, ezért, ha direkt válaszra felesleges is várnod, mert nem adok, egy amolyan A dohányzás ártalmasságáról-féle beszámolóra azért természetesen számíthatsz.<sup>6</sup>

A fenti idézet alapján várható, hogy az előttünk álló mű megkérdőjelezi az irodalmi műhöz kötődő alapvető koncepcióinkat, elsősorban azt az elképzelést, hogy a mű szól valamiről. Csehov: *A dohányzás ártalmasságáról* című monodramájához hasonlóan, *A Manhattan-terv* gondolatmenetének fókuszja áttevődik a szöveg témájáról a szöveg alkotójára, a beszéd tárgyról a beszéd alanyára, pontosabban a beszéd tárgya az alkotó lesz, az alkotó emberek, és az életkörülményeik. Csehov drámájának előadója panaszcodik, elmeséli saját életének nehézségeit, kilátástalan és kiszolgáltatott helyzetét. *A Manhattan-terv* beszélője mások nevében panaszcodik, végül más művészek helyzetéhez kapcsolja hozzá a sajátját: erőteljesen előtérbe állítja a szerző alakját. Az egyik kritikus, Makai Máté szerint ez az író legszemélyesebb műve, új vonást jelent Krasznahorkai narrációjában az, hogy az elbeszélő közel engedi magához az olvasót.<sup>8</sup> Alátámasztja ezt az, hogy fényképeket látunk benne az íróról, az elbeszélő-szereplő Krasznahorkai László névvel szerepel, aki még saját feleségére is hivatkozik. A műalkotás mibenlétére irányítja a figyelmet, ahogy a szöveg a véletlennek szerepét kiemeli, úgy tünteti fel magát, mintha véletlen események sora és nem pedig formailag megszerkesztett, az alkotónak engedelmeskedő mű lenne. Végül az intertextuális utaláshálózat olyan hangsúlyosan van jelen, hogy lépten-nyomon önreflexióra kényszerülünk az olvasás során: fel kell tennünk a kérdést, mit is olva-

<sup>6</sup> KRASZNAHORKAI ÉS ROTEM, *A Manhattan-terv*, 8, kiemelés az eredetiben.

<sup>7</sup> Anton Pavlovics CSEHOV, *A dohányzás ártalmasságáról*, ford. Sík Endre, [1886], 2016. április 7., <https://muut.hu/archivum/18241>.

<sup>8</sup> MAKAI Máté, „Egy véletlen keletkezés körülményei. Krasznahorkai László – Ornan Rotem: *A Manhattan-terv*”, *Alföld* 69, 11. sz. (2018): 122–125, 123.

sunk valójában. A *Moby Dicket*,<sup>9</sup> a *Lunar Caustic*<sup>10</sup> vagy egy New York-i benyomásokról szóló útijegyzet? Írásomban a továbbiakban a műalkotás-koncepció megkérdőjelezésének különböző formáit vizsgálom: a művész és az alkotás, a véletlen és a művészet, végül az intertextualitás és a saját szöveg viszonyát.

### *Alternatív életrajz mint útitárs*

Nehéz lenne ezt a könyvet életrajzként besorolni Paul Murray Kendall klasszikus, *Az életrajz művészete* című művében található osztályozása (informatív, kritikai, standard, interpretatív, fikciós) szerint, de talán az interpretatív és fikciós életrajzokhoz áll a legközelebb.<sup>11</sup> A *Manhattan-terv* Ina Schabert rendszerében a harmadik típusba tartozhat, aki az életrajzi írások kategorizálását összefoglalva három fő típust különböztet meg: fiktív, tényszerű és hibrid életrajzokat.<sup>12</sup> A könyv a biofikcióhoz is köthető, amely a huszonegyedik század elejének, jelenkorunknak népszerű irodalmi műfaja. A biofikció a fiktív életrajzi szövegek kifejezése, amelyek a múltbeli személyiségeket, nevezetesen írókat és művészeket helyeznek el a kortárs kultúra megértése szempontjából releváns perspektívákba.<sup>13</sup>

Az előttünk álló könyv nem arról „szól”, hogy mivel foglalkozik az író, hanem arról az útról, amely Herman Melville *Moby Dick* című regényétől *A Manhattan-tervig* és az *Aprómunkáig* vezetett. Ez egy sajátos, Manhattanról szóló kulturális séta, azoknak az emlékeknek a megtekintése, amelyek művészeti értékek létrehozásáról szólnak. A Krasznahorkai által létrehozott *Manhattan-terv* az értékek teremtéséről szól, szembehelezkedik a másik nagy vállalkozással, a tömegpusztító fegyvert, az atombombát létrehozó és milliók halálát, a természet pusztulását okozó Manhattan-tervvel. A kitörölhetetlen rombolás helyébe az értékek létrehozását állítja a szerző.

A kezünkben tartott mű tehát nem az alkotás tényéről fog szólni, ez a *figyelemelterelés*, elterelés a tárgy kérdéséről az alkotó személyére. Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című írásának szellemében az előadás tárgyról áttevődik a hangsúly a beszélőre. New Yorkhoz kötődő művészek életrajzát olvassuk, amelyek összekapcsolódnak a szerző saját alkotásfolyamatával. A következő könyvben, az *Aprómunkában* az elbeszélő meg is fogalmazza az irodalmi életrajzzal kapcsolatos hiányérzetét. Ebben a műben New York-i sétájának állomásai és az ezekhez a helyekhez kapcsolódó alkotók életének felidézése együtt alkotnak sajátos útirajzot. Lenyűgöző képekkel teli útikönyvet tartunk a kezünkben, amely feleleveníti és átírja az útikönyvek,

<sup>9</sup> Herman MELVILLE, *Moby Dick* (New York, 1953).

<sup>10</sup> Malcolm LOWRY, *Lunar Caustic* (London: London Cape, 1971).

<sup>11</sup> Paul Murray KENDALL, *The Art of Biography* (New York, Norton, 1965), 126–128.

<sup>12</sup> Ina SCHABERT, „Fictional Biography, Factual Biography, and their Contamination”, *Biography* 5, 1. sz. (1982), 1–16, 13, <https://www.jstor.org/stable/23538970>.

<sup>13</sup> Michel LACKEY, „Biofiction: An Introduction”, *African American Review* 56, 4. sz. (2023): 273–287, 273.

akár a New Yorkról szóló útikönyvek sorát. A könyv tárgya nem az írói alkotás tárgyaként, hanem egy afelé mutató irányként fogalmazható meg. Ez a mű egy másik mű előhírnöke, hasonlóképpen, mint ahogy a *Megjött Ézsaiás*<sup>14</sup> a *Háború és háború* előrejelzése.<sup>15</sup>

A művészi teljesítményt elismerve, a műbéli író maga is *követni* szeretné a nagy elődök munkáit. A Krasznahorkai László nevű, és a saját képpel illusztrált művészfígura az elbeszélte történet szerint meglátogatja az általa tisztelt művészek emlékeit New Yorkban. Az életrajzi értelemben értett író belépteti magát a mű világába, a könyvbéli írófigura így a fikció és a valóság határán áll. A történet szerint követi ezeket az emlékeket, de maga a szövegvilág is olyan konstrukciót hoz létre, amely megidézi, felidézi az általa tisztelt alkotókat. A létrehozott mű így az ő nyomukban jár elvont értelemben, konkrét értelemben pedig az elbeszélte történet szintén nyomkövetés, az írófigura a bejárt terekben, az utcákon olvassa a régebbi korokból itt hagyott művészi nyomokat.

A Krasznahorkai művészetére jellemző sajátos trópus, a defiguráció szervezi a szöveget: az elvont értelmű metaforikus tartalmakból visszatérünk a konkrét értelelemhez. Az elbeszélő a szellemi nyomokról visszatér a *nyom* konkrét jelentéséhez, a fizikai világban keresi a nyomokat, a létrehozott szellemi vívmány, maga a könyv szintén a materialitást hangsúlyozza. A defiguráció, a megszokott elvont helyett a konkrét értelemre mutató (követni tiszteletteljesen a szellemét valakinek és gyalogosan követni valakit) ráirányítja a figyelmet a nyelv metaforikus jellegére,<sup>16</sup> ám itt a jelentésátvitel útja az elvonttól a konkrét felé mutat. Tehát a materiális alapokra mutat rá a regény, egyrészt arra, amire felépül a nyelv és felépül a nyelvi kultúra, másrészt, immár ennek a gondolkodásnak a jegyében arra a (könyvben helyenként bálna alakban felbukkanó) gránittömbre, amelyen az egész Manhattan, a hatalmas felhőkarcolóival, épületeivel, gazdaságával, társadalmával és kultúrájával együtt alapszik. Például az a Palota is, az az ideálisnak elképzelt könyvtár New Yorkban, amely az *Aprómunka* tárgya. Ott a Melvill nevű szereplő hasonlóképpen az alapokra utal, mikor mániákusan azt állítja, hogy Földdel van kapcsolatban. Az óceán mélyén élő bálna Melville *Moby Dick* című regényében szintén ilyen, a mélyben élő természeti alapnak tekinthető.

A két könyv nem más, mint mementó a művészekért. Nem az elfeledett művészekért, hanem a művészek elfelejtett életéért. Az életükben nem megbecsült, méltatlan körülmények között élő művészekért. Akik nyomot hagytak a világban, akik rányomták a bélyegüket a világ kultúrájának, gondolkodásának alakulására, akik szebbé, izgalmasabbá, felemelőbbé tették mások életét. A szöveg őket említi például: Csehov, Ginsberg, Melville, Lowry, Lebbeus Woods. Az ő nyomukban igyekszik járni a Kraszna-

<sup>14</sup> KRASZNAHORKAI László, *Megjött Ézsaiás* (Budapest: Magvető Kiadó, 1997).

<sup>15</sup> KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború* (Budapest: Magvető Kiadó, 1999).

<sup>16</sup> Friedrich NIETZSCHE, „A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, ford. TATÁR Sándor, *Atheneum* 1/3. füzet (1992): 3–16.

horkai nevű elbeszélő, és így *A Manhattan-tervet* értelmezhetjük a tiszteletadás beszédaktusaként, mert a létrejött mű nemcsak ezekről a szerzőkről „szól”, hanem cselekedet is, szemünk előtt megvalósul, a könyv végrehajtja a főhajtás, a tiszteletadás aktusát.

Nem szokás az írók életmódjáról beszélni. Megtanultuk az irodalomtörténetekből, hogy sok jelentős író igen nehéz anyagi körülmények között élt, tudjuk, hogy a régiségben sokan szorultak mecénások párfogására, a mai világban pedig számos alkotói ösztöndíj létezik. Ismerjük a magyar irodalmi életben az irodalmi ösztöndíjak és a különböző díjak politikai kötődéseit, a hozzájuk kapcsolódó vitákat. Azon senki sem csodálkozik manapság, ha egy szűkölködő író életével szembesül, hiszen az irodalom tantárgy keretében gyakran találkozunk azzal, hogy a művészt a saját korában nem becsülték meg, csak az utókor ismerte fel a jelentőségét. *A Manhattan-terv* ezzel a nézettel veszi fel a harcot, ezért figyelemelterelés a műfaja, ugyanis a figyelem a tárgyként megragadható műről áttevődik az író személyére és az író megbecsültségének kérdésére. Arra, amit akkor sem szoktunk meglátni, mikor életrajzokat olvasunk. Arra hívja fel a figyelmet, pontosabban tereli el, illetve rá a figyelmet, hogy *ne menjünk el amellett* se konkrétan, se képletesen, hogy a művész természetes állapot a nélkülözés.

Miért tekintjük magától értetődőnek, hogy méltatlan körülmények között él az, aki az emberi méltósággal foglalkozik? Hogyan lehetne jóvá tenni a művészeket ért sérelmeket? Erre tesz kísérletet a regény és maga a Krasznahorkai nevű főhős. Tiszteletköröket fut, elvont és konkrét értelemben egyaránt. Újrajárja Melville útvonalát, legyalogolja azt a távot, amit Malcolm Lowry megtett Herman Melville útvonalát járva. Mindegyik művész rögzíti saját koruk New York-i tapasztalatát. Ez a séta térbeli és időbeli New York-útirajz is egyben, a földtörténeti korok gránittömbjétől vezet Melville korának bálnavadászain és a *Moby Dick* fehér bálnáján keresztül az elbeszélő jelenének a Central Parkban látható bálna alakú sziklájáig.

A létrehozott szövegből kitűnik, hogy ezeket a művészeket, akiket nem becsült meg a társadalom, nem lehetett megmenteni. Herman Melville, Malcolm Lowry és Lebbeus Woods mindhárman megszállottan gyalogoltak Manhattanben. Magányosan, kivetetten, bezárt vadként folyamatosan járva ugyanazt az utat, keresték és nem találták a kiutat. Boldogtalan, önpusztító életet éltek, megkeserítették a szeretteik életét, derül ki a művészek feleségeiről írt részekből. Ezekkel a sorsokkal, az írói sorsokkal vállal közösséget a mű. Egyet lehet tenni, és ez a következő műből, az *Aprómunkából* derül ki: a létrehozott alkotásokat megmenteni.

### *Véletlen és műalkotás*

Az ösztöndíj elvárásai a műbeli Krasznahorkai Lászlót hivatalnoklétbe kényszerítették bele, a hétköznapi gondolkodást követő életforma, a munkahelyen hivatszerűen eltöltött idő gátolta a projekt sikerét. Ennek ellenére a fejezetek során megszületik annak az elbeszélése, hogy milyen is az alkotási folyamat, miként körvonalazódik

lassan, lépésről-lépésre a műalkotás. Egy projektorientált szemléletben mint keretben fogalmazódik meg egy azt elutasító mű. A tervezett munka mégis elkészült, az író eleget tett a projektkövetelményeknek. Ráadásul túlteljesítette a tervet: két szöveg született egy helyett, ugyanakkor *A Manhattan-tervben* hangot kapott a tervszerűségnek ellenálló szemlélet, a tizenkét fejezet tizenkét véletlent mesél el.

A könyv megalkotottsága maga is tele van véletlenekkel, az olvasót váratlan hatások érik. A szöveges részeket váratlan fordulatként váltják fel a képek, van egész lapos, van három lapra kiterjedő kép, van olyan is, ami csak a fehér lap sarkában tűnik fel. New York-i sétákról szól ez a könyv, az útkönyv sajátos változatának, talán inkább útítárnak tekinthetjük. Társunkul szegődik, a metropolisz útvesztőiben bolyongó magányos művészekről szóló könyv társként nyújtja kezét az olvasók felé. Ha valaki betéved (olvasóként) ebbe a nagyvárosba, vezetve a két szerző által, már nem lesz elveszett és magányos, hiszen olyan utakat és szellemi útvonalakat járhat be (Melville, Lowry, Woods, Ginsberg, Bartók szellemi hagyatékát), amelyek eligazíthatják őt, amelyek kapcsolódási pontot kínálhatnak. Az útvonalak révén emberléptékű lesz a város, a szellemi nagyságok, a szellemi „felhőkarcolók” emberközelié válnak, megtudjuk, hogy ők is mindennapi problémákkal, magánnyal, szűkösséggel és függőségekkel küzdöttek.

A véletlenek irányítják ezt a szöveget, amely végül önálló alkotássá áll össze. Az olvasás során átéljük, hogy a látott tárgyak, utcák, események a séta közben alakítják a gondolkodást, szellemi séta és fizikai séta elválaszthatatlan, ahogy erre a könyv számos, a materialitást hangsúlyozó utalása felhívja a figyelmet. Miközben mások útvonalain járunk, saját alkotás születik. Ez a könyv rávilágít az alkotás folyamatára, de tágabb értelemben a saját művészet, a saját identitás megteremtésére. Mit jelent az alkotás? Hol van a saját és a másik művészetének határa? Hogyan *alkossuk meg* az életünket? A személyiség alakulása ezek szerint nem más, mint folyamatosan nyitottá tenni önmagunkat a véletlennek, a véletlen befogadásának sorozatából alkotjuk meg önmagunkat életünk útjai, nézelődései során. Ez a gondolat, a véletlennek kitett nyitottság újra visszaköszön egy magasabb szinten, az evolúció alapelveit kereső legújabb, *A magyar nemzet biztonsága* című regényben.<sup>17</sup> Ezek az alapvető kérdések vetődhetnek fel bennünk a New York-i sétákon, miközben az alapzat, az egész várost a hátán tartó gránittömbök fel-felbukkannak a séták és a véletlenek során. Ha tartalmat keresünk, nem találjuk meg a választ, ehelyett útvonalakból és hálózatokból álló struktúrával szembesülünk, tartalom helyett vázzal, narratív térképekkel, amelyekben mindig valami *felé* haladunk. A véletlennek esélyt adó folyamatos mozgásban, az új találkozások bekapcsolásában formálódik meg egy radikálisan intertextuális, a határokat elmosó műalkotás-felfogás és identitásfelfogás, amely a hivatkozott művek révén az olvasót is társalkotóvá, társolvasóvá, sőt sétáló társsá teszi.

<sup>17</sup> KRASZNAHORKAI László, *A magyar nemzet biztonsága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2025).

## Intertextuális barangolás

Herman Melville

A fogalomalkotást problematizáló eljárások, a szavak konkrét és elvont jelentéseivel való játék és a térképszerűen pontos leírások jellegzetes tulajdonságai Krasznahorkai prózájának.<sup>18</sup> A manhattani sétáról szóló szöveg tudatosíthatja az olvasóban a konkrét tér és a szellemi terek közötti sajátos viszonyt. Az egyik nyílik a másikból, különböző entitásokról van szó, amelyek mégis érintkeznek egymással. Az elvont és a konkrét fogalmak így nem egymással szembeállítható dichotómiák, hanem egymásból és egymásba alakuló folyamatok lesznek. A *Manhattan-terv*-ben sajátos konkrét-elvont térben járunk: az elbeszélő tiszteletét fejezi ki a nagy elődöknek New York utcáin, szemléletesen bemutatja a konkrét emlékhelyeket, a lakhelyet megjelölő réztáblákat és tiszteletkörköket tesz a megidézett művészekért.

Van-e élet a *Moby Dick* után, hangzik el csupa nagybetűvel a szöveg elején. A legfontosabb referencia, amely az egész művet meghatározza és behálózza, amelyre a többi intertextus, Lowry: *Lunar Caustic* és Woods építésmunkái ráretegződnek, az Melville életműve, és azon belül is *Moby Dick* című regénye. Krasznahorkai szövege felkínálja a lehetőséget, hogy a saját szövegét ezekkel a művekkel párhuzamosan olvassuk. Szembesíti az olvasót a „mit is olvasok, amikor éppen *A Manhattan-tervet* olvasom?” kérdéssel, így nemcsak intertextuális utalásrendszer jön létre, hanem erőteljesen fellazul a műalkotás határolhatóságának fogalma. Szinte nem látható *A Manhattan-terv* határa.

A *Moby Dick* és *A Manhattan-terv* elbeszélésmódjában a legfeltűnőbb hasonlóság az aprólékosan pontos leírás. A környezet bemutatása olyan érzékletes mindkét műben, hogy teljesen oda tudjuk képzelni magunkat a bemutatott térbe. Melville képes odavarázsolni az olvasót a Pequod bálnavadászhajó fedélzetére. Ott vagyunk, részt veszünk az eseményekben, olyan pontos leírást kapunk a tengerről, a hajó gyomráról, a fedélzetről, a vitorlarendszeréről, a szigonyozó csónakokról, hogy szinte szereplővé válunk. Együtt dobban a szívünk a matrózokkal, együtt evezünk a csónakon a vadászó legénységgel, követve az elsőtiszt utasítását.

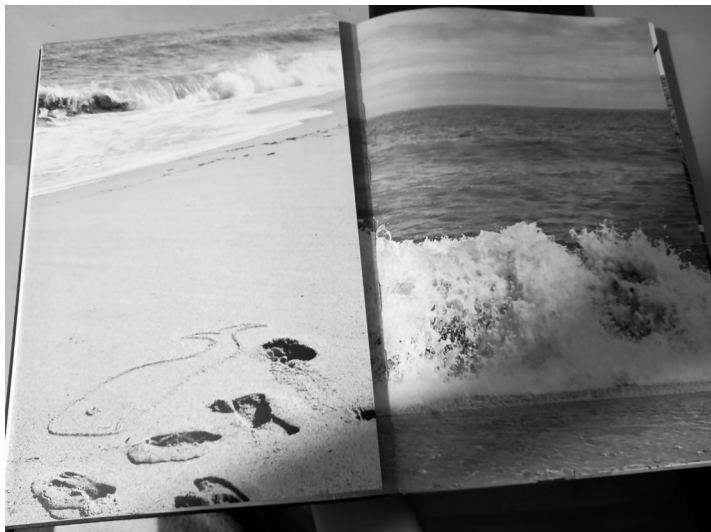
Krasznahorkai könyvében mi is bálnák fölött járunk, hiszen a felhőkarcolók bálnaalakú gránittömbre épültek. A városi séta felidézi a tengeri sétát, rójuk az utcákat ismétlődően, ahogy a *Moby Dick* című regényben a Pequod óceánjáró hajó is rendületlenül rótt a tengert. A tengeren a felszínen haladunk, ám a mélyben beláthatatlan élet rejtőzik. A tengeren a tér nyitja meg a mélységet, New Yorkban az idő mélysége fölött jártunk. A könyv intertextuális párbeszédet folytat a megidézett művekkel és a megidézett szerzőkkel, így a sétákon az idő mélysége nyílik meg.

A *Manhattan-terv*-ben szövegben és képeken is többször felbukkan a bálna. Olyan helyeken tűnik fel, ahol nem is várnánk, hasonlóképpen, ahogy a *Moby Dick*-ben a

<sup>18</sup> ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 9.

hajózás közben váratlanul fel-feltűnik egy bálna a tengerben. Ezek a felbukkanások véletlenszerűek, kiszámíthatatlanok, nem tehet mást a Pequod legénysége, mint rendületlenül járja az óceánt. A Krasznahorkai nevű szereplő is folyamatosan rója New York utcáit, tudja, hogy ott kell keresnie valamit, ugyanúgy, mint Ahab kapitány, aki a bálnák kedvelt élőhelyén az Indiai-óceánon körözött a hajójával.

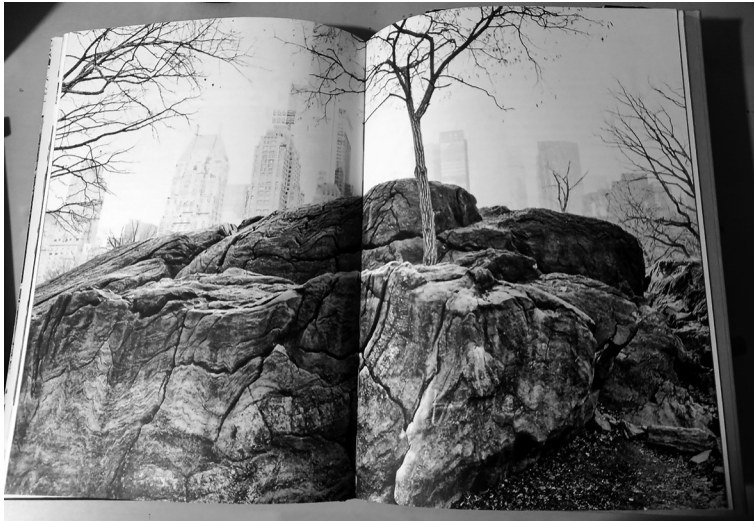
A regénybeli író ismerősei bálnaszakértőként kezelik, és ehhez az olvasónak ismernie kell *Az ellenállás melankóliáját*, melynek fontos figurája az országot járó kitömött bálna. Fikciós játék részesei lehetünk, hiszen a regény szerzője egy valós személy, *A Manhattan-terv* Krasznahorkai-figurája pedig egy könyv szereplője, még akkor is, ha önéletrajzi jellegű műről van szó. A két Krasznahorkai nevű alak között az egyezés mellett a különbség feszültségét lehet érzékelni. A bálnaszakértőnek tartott író így elvezetik a Pittsfield melletti Arrowheadbe Melville házához, ahol a *Moby Dicket* írta. A dolgozószobája ablakából kilátás nyílik egy rétre, melynek háttérében a „nagy fehér bálna képzetét keltő Mount Greylock látszik.”<sup>19</sup> A Central Parkban lévő Umpire Rock látható egy másik képen, a közet a felbukkanó bálna bőrének érdes, szürkés, gödrökkel teli bőrére emlékeztet. Ez a „bálna” nem a szelíd távolban lévő állat, a velünk élő természet asszociációját válthatja ki, hanem egy félelmetes szörnyét, amely fenyegeti a várost, ami már Woods építészfelfogását mutatja. A Krasznahorkai nevű főszereplő ellátogat Nantucket szigetére, ahonnan a legendás Pequod hajó indult a *Moby Dickben*. Előtte Lowry is ellátogatott oda Melville nyomait keresve, őt követi Krasznahorkai és így Rotem is. A homokos tengerpartról készült fényképen azt látjuk, hogy valaki bálnát rajzolt a homokba.



1. kép. Bálna a tengerparti homokba rajzolva

<sup>19</sup> KRASZNAHORKAI, *A Manhattan-terv*, 86.

Ez a bálna mint nyom, igencsak tűnékeny, hiszen ahogy a képen látjuk, a hullám bármikor elmoshatja. A fénykép viszont megőrzi a törékeny emléket.<sup>20</sup> A következő oldalakon újra feltűnik egy bálnára utaló kép: kétoldalas fotón látjuk a Central Park-beli Umpire Rock szikláit, ahogy egy fa nő ki belőlük.<sup>21</sup>



2. kép. Az Umpire Rock szikláit a Central Parkban

Az egész kép emlékeztet a tengerből éppen felbukkanó, vízoszlopot kilövellő bálnára. Itt a háttérben, ugyanolyan halványan, mint a Melville dolgozószobája ablakából készült képen a háttérben lévő Mount Greylock, a felhőkarcolók halvány körvonalai látszódnak. Ez az előző, félelmetes szörnyet idéző bálnaképpel ellentétben vidám, humoros hatást kelt. Miközben magunk is a szövegbeli bálnára *vadászunk*, ráébredhetünk, hogy a szöveg játszik az olvasóval. Ebben az igen összetett kereső tevékenységben nemcsak a meg nem becsült művészek fájdalmas témája kerül elő, hanem az a belátás is, hogy a művészettől, az alkotástól, akár vizuális, akár textuális alkotásról van szó, elválaszthatatlan a játékoság.

A *Moby Dick* fehér bálnája az utolsó találkozáskor először menekül a hajósok elől, de a kíméletlen hajsza úgy felbőszíti, hogy végül elpusztítja a hajót az összes csónakkal, az összes fegyverrel együtt. A megállást nem ismerő előrehaladás, a határokat nem figyelembe vevő előrenyomulás, Ahab kapitány megszállottsága az ember pusztulásához vezetett. Nem nehéz párhuzamot találni az eredeti Manhattan-tervvel, amely olyan tudományos, technikai előrejutást eredményezett, ami végül az embert tömegesen pusztította el.

<sup>20</sup> Uo., 38.

<sup>21</sup> Uo., 72–73.

Rotem a könyv utolsó oldalain, mintegy összefoglalásként írja:

A könyvünk szövetét alkotó pontok többségének közepén Herman Melville található. Melville jelet hagyott, ugyanakkor maga is felszedte a mások által ott hagyott jeleket. Elment Nantucket szigetére, hogy megkeressen valamit; száz év múlva Malcolm Lowry is elment oda, hogy lássa, megtalálja-e, amit Melville keresett; azután pedig Krasznahorkai László indult a Melville-t kereső Lowry keresésére; így hát én is elutaztam Nantucketre, hogy lássam, amit az elődeim nem találtak, vagy nem voltak képesek megtalálni, és ebből a semmiből formálódott az a kutatás, amelyből később kinőtt valami.

Ez a könyv tehát utak bejárásáról szól, konkrét sétákról és szellemi sétákról egyaránt, miközben New York-i képeslapokat látunk Rotem képes beszámolójában. Nem fogjuk megtalálni a „kincset” a felfedező úton, de mégis, a keresés nem a semmihez, hanem az alkotás folyamatának megértéséhez, a véletlennek esélyt adó megismeréshez, a társalkotás jellegének a megértéséhez-átéléséhez vezetett.

Malcolm Lowry

Malcolm Lowry *Lunar Caustic*<sup>22</sup> című műve az első szöveges oldalon szerepel, ez *A Manhattan-terv* első véletlenje, egyúttal az első keretnarratíva, amelyen keresztül belépünk az elbeszélte történetbe. Ezt a könyvet ajánlja Peter Straus, a szerző egyik kiadója az író feleségének az ösztöndíj idejére a New Yorki-i hónapokra. Ez a szöveg is utal a *Moby Dick*-re: a *Lunar Caustic* kisregény főszereplője, Plantagenet, ugyanúgy Melville házát keresi, mint az elbeszélő. Lowry maga is sok évig tengerész volt, mint Melville. A főszereplő alkoholmámorban bolyong New Yorkban, végül eljut a Városi Kórházba, ahol alkoholfüggőségből próbálják kigyógyítani. Láthatjuk Rotem képét a valódi kórházról a szövegben, tehát a fikciós szintek itt is váltakoznak. A *Lunar Caustic* nemcsak a *Moby Dick*-kel, hanem *A Manhattan-terv*-vel is rokonságban áll: a véletlenek, a sodródó élethelyzetek és az alkotáselvű életmód kettősségében és küzdelmében játszódik. A véletlenszerű bolyongásból, a kórházban eltöltött időből végül összeáll egy értelmes emberi élet lehetősége. A kórházban a főszereplő saját elesettségével mellett meglátja a bent fekvő betegek sorsát, barátokat talál és végül megpróbál segíteni rajtuk. Saját élettapasztalata és műveltsége segítségével sikerül jobb belátásra bírni a kórház kezelőorvosát.

A kórházban eltöltött idő elbeszélésében a delíriumos hallucináció keveredik a valósként megélt eseményekkel. A szöveget lehet *Moby Dick*-parafrázisnak tekinteni. A főszereplő úgy érzékeli, hogy hajón van, a kórház történéseit, a hangokat, zajokat egy hajó mindennapjaiként éli meg. A helyszínek, a kórház épülete és az elképzelt hajó fedélzete egymásba játszik. A betegek a kórház ablakából minden nap nagy

<sup>22</sup> LOWRY, *Lunar Caustic*.

áhitattal nézik az óceánjáró hajók elhaladását. Hasonló megilletődéssel tekintenek a betegek a hajókra, mint a *Moby Dick* elején a sétáló emberek az óceán hullámaira Manhattan szigetén. A *Lunar Caustic* végén egy fehér hidroplán tűnik fel, amit a főszereplő fehér bálnaként érzékel, olyan bálnaként, amely többször eltűnik, majd újra felbukkan az égen, és végül szembenéz vele, úgy érzi, el fogja nyelni őt, hasonlóképpen, ahogy Melville regényében a fehér bálna elpusztítja a hajót. Plantagenet kórházi kalandjából végül nem lesz gyógyulás, a főszereplőt kiengedik a kórházból, és visszaesik az alkoholfüggésbe. A kórház után még elindul megkeresni Melville New York-i házát, nem találja, és végül egy kikötői kocsmába érkezik, itt ér véget a *Lunar Caustic*.

### Lebbeus Woods

Woods a harmadik művész, „Manhattan géniusza”, ahogy a könyvbeli író utal rá, aki inspirálta a készülő könyvet. Éppen New York Modern Művészeti Múzeumában (MOMA) sétálgatott kiábrándultan, mikor véletlenül összefutott a műveivel.

A terem közepén megpillantottam egy papírmáséból készített modellt: egy utcarészlet néhány szintes épülettel az utca két oldalán, ahová ferdén a magasból, hegyesszögben beleállt egy szörnyeteg, s a modell ledermedt ettől a talán halálos botránytól most itt, középen, egy átlátszó búra alatt. Nézem, s belátom azonnal, hogy nemcsak nehéz, lehetetlen megmagyarázni ezt a szörnyeteget, hogy tudniilik, az-e, s hogy egyáltalán mi történhetett itt a búra alatt. Mert mintha egy katonai szerkezet vagy efféle volna, ugyanakkor jobban megvizsgálva inkább egy különleges, egy félelmetes, egy érthetetlen struktúrájú, egymáshoz képest különböző szögekben elrendeződött síkokból álló, hatalmas, az épületeknél hatalmasabb és pusztító... valami. Megbűvölve nézem, és elfelejtem, hol vagyok. A büfé teljesen kiment a fejből. Az első gondolatom, hogy ez itt viszont: művészet.

Woods experimentalista építész a matematikát, a filozófiát és az építészetet egyesítve, olyan alapvető kategóriákat értelmezett újra, mint például a „fal”, a „hely”, az „üres tér”, a „műalkotás”. Különleges grafikáin, amelyekből kevés készült el épület formájában, magát a műalkotás fogalmát is átgondolta. Nem befejezett alkotásként tekintett az épületre, hanem állandó alakulásban lévő, a lakókkal közösen alkotott konstrukciónak tekintette azt.<sup>23</sup> Woods Krasznahorkaihoz hasonlóan gyakran utalt a humán civilizáció fenyegetettségére, az emberi élet sebezhetőségre, sérülékeny mivoltára, a környezet pusztulására, a bármikor bekövetkező katasztrófára, melynek az

<sup>23</sup> Lebbeus Woods, *ANARCHITECTURE: Architecture is a Political Act* (London: Academy Editions, 1992) 8–11.

árnyékában él és alkot az ember. Sokat foglalkozott korunk háborúival és a háború utáni újjáépítések követendő elveivel.<sup>24</sup>

További párhuzam az alapkoncepciókra irányuló figyelem, valamint a szövegszerkesztési elvek hasonlósága, a szöveghatárok átjárhatósága. Woods műveire az áttört falak, szilánkos felületek, egy alternatív világ feltérképezése jellemző. A földkéreg alatt rejlő erők erejének megmutatása, felszínre hozása, láthatóvá tétele szintén fontos jellemzője Woods terveinek. Ahogy Woods, úgy *A Manhattan-terv* is áttöri a falakat, hiszen az elbeszélt történet, ahogy Krasznahorkai nevű író rója Manhattan utcáit, áttűnik más történetekbe, a *Moby Dick*be és a *Lunar Caustic*ba.

Összegzésképpen elmondható, hogy a Krasznahorkai műveiben gyakran megfigyelhető trópus, a defiguráció szervezi a műve(ke)t, ahogyan az elvont értelmű metaforikus tartalmakból visszatérünk a konkrét értelemhez. A tiszteladás köreit nemcsak elbeszéli, hanem meg is valósítja a szöveg. A természeti és a szellemi alapokra mutat rá, arra, amire felépül a nyelv és felépül a kultúra, arra a (bálna alakú) gránittömbre, amelyen Manhattan a hatalmas felhőkarcolóival nyugszik. Ezekben a kisebb terjedelmű szövegekben is megmutatkozott Krasznahorkai prózavilágának fontos jellemzője, a komplex világlátás, valamint az, hogy az élet alapjait, alapvető fontosságú kérdéseit és kategóriáit állítja a középpontba. A komplexitás és az alapokra rákérdezés, e kettősség véleményem szerint nagyban hozzájárult Krasznahorkai László kimagasló hazai és nemzetközi sikereihez.

<sup>24</sup> Lebbeus Woods, *Radical Reconstruction* (New York: Princeton Architectural Press, 1997), [https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/woods-lebbeus\\_radical-reconstruction.pdf](https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/woods-lebbeus_radical-reconstruction.pdf).

## „TÜZES IGAZSÁG CSAKIS ÉLŐBESZÉDBEN KÖZÖLHETŐ”

– Performativitás Krasznahorkai László életművében –

SZILÁGYI ZSÓFIA JÚLIA

Ferenczy Múzeumi Centrum

Muzeológiai és Irodalmi Osztály

irodalomtörténész, osztályvezető

E-mail: [julia.szilagyzsofia@muzeumicentrum.hu](mailto:julia.szilagyzsofia@muzeumicentrum.hu)

ORCID 0009 0002 0745 4323

### Performativity in the Works of László Krasznahorkai

This article examines the role of performance art in László Krasznahorkai's oeuvre. Its point of departure is the *Theseus* performances, understood as experiences of the irreducible distance between performer and audience. The analysis situates Krasznahorkai's performative practice within the context of 1970s Hungarian neo-avant-garde art, particularly the traditions of the Vajda Lajos Studio in Szentendre, highlighting the significance of Matei Călinescu's book on Zacharias Lichter. Special attention is given to Krasznahorkai's exhibition-opening speeches and book presentations as liminal situations. The article argues that these performative events are not peripheral but constitute an integral part of Krasznahorkai's oeuvre, functioning as intermediate spaces in which author and text appear in mutual dependence.

**Keywords:** performance, neo-avant-garde, Vajda Lajos Studio, Matei Călinescu, István ef Zámbo, László feLugossy

■ Írásom a performativitás kérdését vizsgálja Krasznahorkai László életművében a hetvenes-nyolcvanas évek szentendrei neoavantgárd kontextusában, különös tekintettel Matei Călinescu *Zacharias Lichter élete és nézetei* című művének szubverzív hatására.

Krasznahorkai bécsi írói archívumában olvasható egy *Theseus* című, hosszú forgatókönyv, mely szerint a Kiscelli Múzeum templomterének csupasz falai között, sötétben, három megvilágított lencsén megjelenítve, de testi valójában láthatatlanul maga az író olvasná fel (a majd köteté formálódó) *A Théseus-általános* harmadik beszédének első fejezetét.<sup>1</sup> Kifejezetten a templomtérben elképzelt, a sötétben, alig fényben, a közönséget nyomasztó, elbizonytalanító magáruitaltságban tartó, a jelen idejű felolvasás erejével működtetett performansról beszélhetünk, mely – ahogy a szinopszis fogalmaz – „egyszerre tekinthető színházi, zenei és irodalmi eseménynek”.

A Jeles András rendezésére váró forgatókönyv terv maradt, engedélyt, támogatást a szinopszis nem kapott. Évekkel később megvalósult azonban egy „véres” változata a *Théseus-előadások* felolvasásának, 2013-ban, a *Megy a világ* könyv bemutatásaként, ahol a közönség egy óriási Minotaurusz-fej csorgó vérének látványában „fürödve” hallgathatta az író hangját.<sup>2</sup> Krasznahorkai „eljátszotta” az előadást, ahogy a *Litera* tudósítása is megörökítette: „előadása során leköveti szövegének mozzanatait: mikor okfejt, a pulpitusnál áll, akár egy oktató, de mikor történetet mesél, olyankor leül a Minotaurusz vérző feje mellett elhelyezett piros fotelba, ahogy régimódi írókhoz illik. A vigasztalan konzekvenciát, »Nincs semmink.«, ismét állva vonja le, majd csendesen visszarámol fekete zsákjaiba, zsebéből előkap egy iránytűt, s a csuklójához kötött fonál mentén, mint *Théseus* utolsó követője, némán elindul észak-északnyugati irányba.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „A RENDEZVÉNY egy szentségétől megfosztott hajdani templom (remélhetőleg a Kiscelli) romos falai között játszódik le. A nézők beérkezése és elhelyezkedése után teljes sötétség borul a térre. Dobok szólalnak meg. Hat mezítelen afrikai dobos tűnik elő a sötétből. Magas, a nézők feje fölé emelkedő s a nézők soraiba beépített posztamenseken játszanak, csak annyi (előbb vörös, majd kék, végül ismét vörös) fénnnyel, amivel alakjuk mindvégig látható marad. A sötét tér felső traktusában, láthatatlanul, egy inga lebegését érezni. / Megszólal egy hang, s ezzel egyidejűleg a nézőkkel szemben három nagyméretű, lencsét szimbolizáló vásznon megjelenik háromszor ugyanaz az arc, Krasznahorkai László arca, aki ezzel megkezdí beszédét egy a szöveg szerinti »titkos akadémia« tagjai előtt. Az arcok vetítettek, a hang élő, a szerző eleven alakban azonban természetesen nem látható.” – Krasznahorkai László archívuma, Osztrák Nemzeti Könyvtár Irodalmi Archívuma, Bécs. Számos markáns különbség van a Bécsben őrzött szinopszis és a később hivatkozott interjúban vázolt elképzelés között. KRASZNAHORKAI László, *A Théseus-általános: Titkos akadémiai előadások* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1993).

<sup>2</sup> Az eseményről készült fotók mellett a Minotaurusz-fej is megtalálható a bécsi archívumban, amit Gerlóczy Sára készített.

<sup>3</sup> SZÖLLŐSI Barnabás, „Halálkomoly ironia. Krasznahorkai László: *Théseus*tól kicsit észak-északnyugatra”, *Litera.hu*, 2013. ápr. 22, [https://litera.hu/magazin/tudositas/halalkomoly-ironia.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://litera.hu/magazin/tudositas/halalkomoly-ironia.html?utm_source=chatgpt.com).

A *Théseus-általános* három előadása „az előadót és hallgatóságát elválasztó távolság bemérése”, önértelmező, a szituációra, a megszólaló pozíciójára reflektáló szöveg, ahogy Szabó Gábor összegzi: „nyelve a távolság leküzdhetetlenségének esztétikai beismerése és reprezentációja”.<sup>4</sup> De akkor mivégre navigálja magát Krasznahorkai minduntalan előadó és közönség megszüntethetetlen távolságában megvalósuló eseményekbe?

A performansz, happening, akció a hetvenes és nyolcvanas évek neoavantgárdjának – a századeleji avantgárdra is visszamutató – meghatározó műfaja. Az európai tendenciákhoz viszonyítva nem is oly nagy késéssel, szoros egymásrautaltságban formálódott az underground lehetőségekkel és szándékokkal – azaz a megmutatkozási lehetőségek korlátosságával, a környezetre adható reflexió bénultsága, a kultúra-termelés és -fogyasztás terepeinek tágitása és a tabuk kijátszása élesztette. A kulturális közegben kitermelődött *távolság* – hiteltelenség, kiüresedés, hazugság, propaganda – felszámolására a *jelenlét* őszinteségét és közvetlenségét, olykor brutalitását követelte. A művészet közvetítettségének kiiktatására törekvő Joseph Beuys-i *mindenki művész* ideája formai jegyeket tekintve a konceptualitásban, a műfajok, médiumok fellazulásában, átjárhatóságában, dehierarchizálásban, a valós, tényleges jelenidő ritualitásában nyilvánul(t) meg.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján az amatőr lelkesültséggel művészi csoportot tömörülő fiatalokból formálódó, majd 1972-re hivatalosan bejegyzett Vajda Lajos Amatőr Stúdió elementáris igénnyel és érzéssel hozta a *non*, azaz a konvencionális szürkült művészet tagadásából, elidegenítéséből, kijátszásából táplálkozó *nem* felforgató erejét. Országhatárokon túli művészeti jelenségektől, elméleti trendektől kaptak – mára a rendszerrepedések rendszerét, működését feltáró mikrokatatások által láthatóbbá váló – szellemi ösztönzést.

A szentendrei Vajda Lajos Stúdió (továbbiakban: VLS) jubileumi monográfiájában Novotny Tihamér hosszasan sorolja azokat a forrásokat, melyek az alapító tagok művészettelfogására hatással voltak. Ezek közt Matei Călinescu *Zacharias Lichter élete és nézetei* című 1971-es kötete kiemelt helyen szerepel,<sup>5</sup> „végső soron Călinescu irodalmi művében találták meg vágyott és konkrét érzéseikre, művészetükre, életformájukra és magatartásképekre a legmegfelelőbb és legegységesebb választ, a biztatást és az igazolást.”<sup>6</sup> Korántsem klasszikus életrajzot kapunk, a (feltehetően bukaresti) zsidó, filozófus, próféta, anarchista Zacharias Lichter társadalmon kívüli alakja inkább nézeteinek és verseinek szövedékéből bontakozik ki, a fejezetcímekkel

<sup>4</sup> SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024), 138, 140, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

<sup>5</sup> Matei CĂLINESCU, *Zacharias Lichter élete és nézetei*, ford. SZILÁGYI Domokos (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1971).

<sup>6</sup> NOVOTNY Tihamér, „A szentendrei Vajda Lajos Stúdióról, »E/4«, azaz – 4! – érintésben”, in *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió*, szerk. NOVOTNY Tihamér és WEHNER Tibor, 31–62 (Szentendre: A szentendrei Vajda Lajos Stúdiót támogató Alapítvány, 2000), 53.

jelölt témákról szóló gondolatfutamokból áll össze: *A szellemiség stádiumáról*, *A költészetéről*, *Jób könyvéről*, *Az ördögről*, *A koldulás kinyilatkoztatásáról*, *A matematika nyelvéről* stb.

A kötet magyar kiadása ritka kegyelmi pillanat volt, a disszidens Călinescu könyvét pár évvel később „eltüntették a romániai könyvtárak polcairól, a szerző nevét pedig törölték a katalógusokból”<sup>7</sup> (a kötetet fordító Szilágyi Domokos versei is csak erős rostálással, nehézkesen jelenhettek meg). Magyarországon pedig azóta sem adták ki a raritássá vált kötetet. Az ef Zámbo István és feLugossy László (és még sokak, például Tolnai Ottó) által kultikus tisztelettel övezett könyv Krasznahorkai számára is kiemelt olvasmány volt, bár erről csak nagyon halvány utalásokkal rendelkezünk. Mindenesetre alapműnyként említi a román irodalommal való kapcsolatáról faggató Balázs Imre Józsefnek egy korai, 2011-es interjújában, s a 2018-as Literary Hub kérésére felsorolt könyvajánlások közé is felveszi.<sup>8</sup> Az 1974-ben Szentendrére költöző Krasznahorkainak az akkor már bibliaként becsben tartott könyvet tehát nem Zámboék adták a kezébe, bár a kulturális érintkezés szempontjából a román határ közelsége a Békéscsabán és Gyulán éledező alternatív közegekből – melynek 1970 és 1974 között az ott élő feLugossy is tagja volt – ismert közvetítő személyek, Endrődi Szabó Ernő és Oláh Mátyás esetében is feltehetően fontos körülmény.<sup>9</sup>

A kora hetvenes évek neoavantgárd művészeti megnyilvánulásait szükségszerűen a nyilvánosságból való kirekesztettség indukálta, fontos identitásképző aktusként önmaga elbeszélésébe írta konfrontációinak történetét, s teremtette meg saját elérhető tereit, megmutatkozásának lehetőségét. Az anekdota szerint ef Zámbo István magától Călinescutól kapott példányt a „szentendrei Prófétának” dedikálással, amit nem érzünk túlzásnak, ha a VLS „alapító” mítoszáat, az első és második szabadtéri

<sup>7</sup> MOLNÁR Miklós, „Könyvek a hátizsákomból”, *Magyar Nemzet*, 2008. április 5., 37. Lásd még: „the book was banned, its author having fled Romania in 1973 [...] In another wry twist in this book’s fate, shortly after being awarded a literary prize, Zacharias Lichter was banned, not due to its content, but because its author’s defection. Isn’t it ironic? Once the book is banned, it is likely to regain the bite once denied by the censors’ stamp of approval [...], the second edition was published in 1971, and especially by the fact that, after its being withdrawn from public access, it began to circulate as a *samizdat* writing” – LIVIU PAPADIMA, „Job’s reading Job”, in *The Yearbook of Comparative Literature*, Matei Călinescu Festschrift, 51. sz. (2015): 125–134, 127.

<sup>8</sup> „Az első fantasztikus könyvet, egy bizonyos Matei Călinescu *Zacharias Lichter élete és nézetei* című művét ifjúkori barátom, az azóta elhunyt Endrődi Szabó Ernő költő adta a kezembe Gyulán, 1971-ben, harmadik éves gimnazista koromban, mégpedig valamilyen csak rá jellemző, huncut, sokat sejtető mosollyal, mely jelezte, hogy ezzel a Călinescuval nem akármiről van szó, s hogy az a barlang, ahonnan ez való, tele hasonló kincsekkel.” – BALÁZS Imre József, „Arról, ami elfogadhatatlan. Beszélgetés Krasznahorkai László íróval”, *Helikon*, 2011. jan. 10., 2.

<sup>9</sup> Krasznahorkai hivatkozik Endrődi Szabó Ernőre az idézett beszélgetésben, Oláh Mátyást ef Zámbo nevezi meg közvetítőként. NOVOTNY Tihamér, „»Gondolkodom, tehát négyszárnyú madár-idomár vagyok«, avagy »Hogyan lettünk edwinisták«. Beszélgetés ef Zámbo Istvánnal”, in NOVOTNY és WEHNER, *A szentendrei...*, 120.

tárlatot (1968 és 1969), és az egy évvel korábban indult – a kultúrpolitika által a művészetek városának kiszemelt Szentendre Fő terén, az alternatív színházi törekvések megvalósítására Békés András és Zsámbéki Gábor szárnyai alatt indul(hatot)t – Teátrum színpadán 1970. július 26-án megvalósult *nalaja happeninget* ismerjük. Ez utóbbi eseményről tudósító cikkek is prófétaként említik ef Zámbót, akire Zacharias Lichter antifilozófiája – „mottó: a próféta lényege a tagadás” – a ráismerés erejével hathatott.<sup>10</sup> Novotny tanulmánya így sorjázza a párhuzamosságokat: „Igazolást találtak arra, hogy a megjelenés és az öltözködés legalább olyan fontos alkotórésze a művészetnek, mint az ecsetvonás [...], igazolást találtak a művészet extázisára [...], hogy a művészet a szabadság egy lehetősége [...], a közönségességre, a kegyetlen csúfság dicsőítésére és az előítéletek fölrobbantására [...], s végül igazolást találtak arra nézve is, hogy a modern kor egyik legigazabb eszköze az irónia.”<sup>11</sup> A VLS elementáris erővel és autodidakta elvetemültséggel életformává gyúrt performativitására, happeningjeire is igazolást találtak Călinescunál, azaz „az akcionista szövegmondás indokoltságára, az élőbeszéd és a beszéd-gesztusok fontosságára [lásd az írásom című válaszított idézet – SzZsJ], az »itt és most« jellegű művészeti megnyilvánulásoknak a megismételhetetlenségben rejlő varázsára, az »alkotó felelőségre« módszerére.”<sup>12</sup> Nem nehéz belátni, hogy a társadalmi-politikai renddel szembeni ellentartásból nyert energiákkal megformált neoavantgárd akciókban, megnyilvánulásokban a művész egyszerre érvényteleníti a rendszer szabta kereteket és vonja ki magát közülük, miközben a pajzsként „kovácsolt” szerep ráég, „életművészetté” válik, így „saját mítoszukat építő és megélő hősök, dandyk, guruk, intellektuális forradalmárok jelennek meg, illetve mint olyan aktorok, akik saját életszínházukban minduntalan saját személyiségüket és stílusukat inszenálják és adják elő”.<sup>13</sup>

A *nalaja happening* bírósági ítélettel, börtönnel, ef Zámbó István kényszergyógykezelésével zárult, ami személyes szinten is erősíthette a párhuzamot, hiszen az önmegismerés formájaként megélhető koldulásról, a létezésről távolító birtoklásról, a hatalom cinkosaként elidegenítő írásról szóló elmélkedések prófétája maga is az örület kirekesztő bélyegét kapta. Mindez különösen hangsúlyos Kierkegaard *esztétikai-etikai-vallási* stádiumaira felelő *cirkusz-örület-döbbenet* kategóriáit tekintve, melyek – ahogy az elbeszélő figyelmeztet – Zacharias alkotta, szimbolikus fogalmak, így a „mitikus élet” lehetőségét rejtő *örület* is, „mégis nyugtalanítóan kétértelmű

<sup>10</sup> „Zámbóéknál a szentendrei ház kertje, verandája, a lakás minden tenyérnyi fala, helyenként padlója is a próféta »képzőművészetét« idézi. Igaz, itthon nem prófétának, hanem Őcsinek hívják a középső fiút.” – BEDECS Éva, „Nalaja happening Szentendrén”, *Magyar Ifjúság* 15, 9. sz. (1971): 9; A *Pest Megyei Hírlap* már címbe is emeli: SZITNYAI Jenő, „»A kockában elhatalmasodik a csengő...« Próféta és az E/4-es gyülekezet”, *Pest Megyei Hírlap*, 1971. jan. 17., 6.

<sup>11</sup> NOVOTNY és WEHNER, A *szentendrei...*, 53–55.

<sup>12</sup> Uo., 54–55.

<sup>13</sup> HAVASRÉTI József, „Széteső dichotómák”, in HAVASRÉTI József, *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neavantgárdban* (Budapest–Pécs: Gondolat Kiadó–Artpool–PTE BTK, 2009), 77–95.

rokonságot tart az elmebajjal”, ahogy a Krasznahorkai-szövegek rendre játszanak ezzel a kint/bent pozícióval.<sup>14</sup>

Zacharias Lichter alakja meglepően hasonlatos sok Krasznahorkai-hőshöz: „szájából zubognak a szavak, olyan élénk, nyugtalanító arcjáték és taglejtések kíséretében, mely egyes örültekre jellemző olyankor, ha feltétlenül meg akarnak győzni valakit [...], egész valója részt vesz a kifejezés erőfeszítéseiben, mintha áthatná a mondás szükségé”, „valamikori próféták utolsó leszármazottja”.<sup>15</sup> Zacharias a hetvenes évek közepén Szentendrére érkező Krasznahorkai számára a VLS gyakorlatában elemetáris erővel megelevenedik, és olyan figurákkal kerül szoros (baráti) kapcsolatba, mint feLugossy, aki spontán, feltartóztathatatlan kreativitással, az abszurdításra való született fogékonyságával változtatta a hetvenes, nyolcvanas évek nyomasztó kilátástalanságát művészetté.

Krasznahorkai résztvevője volt ennek a közegnek, még ha maga visszafogottan vonódott is bele akcióikba. feLugossy videómunkájában, vagy a sokkal későbbi Bukta Imre fotómunkáján való szereplés baráti asszisztálásként értékelhető, ő maga jellemzően kiállításmegnyitókra írt szövegeivel kapcsolódott az eseményekhez.<sup>16</sup> Az *Este hat; Néhány szabad megnyitás* kötetről megjelent ÉS-recenzióban található egyedül utalás arra a szellemi kapcsolatra, mely Krasznahorkait Szentendréhez kötötte/köti. Csuha István jegyzi meg írásában, hogy „[a] névsoron [mármint a kiállítók névsorán] megintcsak nincs csodálnivaló: az író hol lazábban, hol szorosabban a hetvenes-nyolcvanas évek szentendrei avantgárd köréhez kapcsolódik”.<sup>17</sup> Ebben a kötetben szerepel a *Megálltatok a hegy lábánál* című írás is, mely a hivatkozásból kiolvasható szituáció szerint feLugossy 1999. június 6-án nyílt<sup>18</sup> *www.mennybemenetel.hu* című kiállításának a megnyitóján hangzott el. 2007-ben a *Műút*-ban újra kiadott beszéd kiegészül feLugossy ekfrázisával, amely a minden várakozás ellenében zárva maradt kiállításról számol be.<sup>19</sup>

Bazsányi Sándor *A Manhattan-tervről* írva, de a *Seiobo járt odalent* írásaihoz is kötődően a szakrális tapasztalat elvesztésének reakciójaként a képek (műtárgyak) kultikus létmódjának, a misztérium megtapasztalásának „mohó vágját” olvassa ki Krasznahorkai íásaiból. Ezzel ellentétben az író személyéhez tapadó kultusz vizuális kódjait viszont egyfajta „ikonikus–mitikus állandóként” érzékeli, mely, meglátása szerint, a szövegek elé furakodva azokat olykor eltakarja, és ezzel óhatatlanul szétválasztja a megjelenő írásokat és a nyilvánosságban formálódó írói alakot.<sup>20</sup> Ha

<sup>14</sup> CĂLINESCU, *Zacharias...*, 10, 11.

<sup>15</sup> Uo., 9.

<sup>16</sup> FEŁUGOSSY László és MEDVIGY Gábor, *Éljen a világ és Táguljon!* (Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1991). Szereplők: Farkas Bori, feLugossy László, Krasznahorkai László.

<sup>17</sup> CSUHA István, „Alkalom szüli-e?”, *Élet és Irodalom* 46, 6. sz., 2002. febr. 8., 22.

<sup>18</sup> A kötetben tévesen 1996 szerepel.

<sup>19</sup> KRASZNAHORKAI László, „Megálltatok a hegy lábánál”, *Műút* 52, 2. sz. (2007): 48–49.

<sup>20</sup> BAZSÁNYI Sándor, „Kép és kultusz”, *Élet és Irodalom* 62, 26. sz., 2018. jún. 29., 18.

azonban visszalépünk az időben, és lecövekelünk a VLS pincéjébe vezető ajtó előtt, a küszöbön, se ki, se be, ahol elhangzik annak a kiállításnak a megnyitószövege, ami nem nyílik meg, a képzőművész pedig *leírja* saját hozzáférhetetlen kiállítását, akkor azt láthatjuk, hogy ezen a küszöbön ragadva bizony összeér az író figurája és szövege. Ugyanúgy, ahogy Schaffhausenben, a réztáblát avató sereglet mellett állva – a szereplőket egyébként a szentendrei avantgárd közegekből is verbuválva – a *Háború és háború* utolsó mondata alatt.<sup>21</sup>

Egy megnyitó arra a konvencióra épít, hogy a megnyitó személy kimondja: „megnyitom”, a közönség pedig tanúként részese ennek – így valósul meg maga a cselekedet. A szituáció bármely elemének elmaradása megghiúsító erejű. Nem megnyitni, elhalasztani, elmulasztani a megnyitást kioltja a szöveget, miközben arról beszél, hogy nem nyitja meg, megnyílik. Megnyílik?

Nem ez az egyetlen megnyitószövege Krasznahorkainak, melyben visszavonja, problematizálja a csakis a nyelv által, az „ezennel a kiállítást megnyitom” kimondásával megvalósulható cselekvést. St. Auby Tamás *24 ólomharang* című, dunaújívárosi kiállításának vernisszázsán elhangzott beszéde a megnyitóra érkező látogatók helyzetére, formálisan annak minden konvenció szerint megvalósuló működésmódjára reflektál: a látogatók elszánják magukat, felöltöznek, odamennek, meghallgatják, megnézik, téblábolnak, beszélgetnek, elszivárognak, hazaérnek. Látszólag minden úgy történik, ahogyan a megnyitók alkalmával szokott, „s eljött a kiállítás-megnyitó is, én, ugyanúgy, ugyanolyanféleképpen, de csak azért, hogy bejelentsem, amire mindannyian várunk, amit érthetően elvárunk, tudniillik, hogy minden különösebb rizsa nélkül megnyíljon ez a kiállítás, nos, kettőnk, az Önök erőfeszítése és az én erőfeszitésem, e dagadó rizsa minden szava elégtelen, a kiállítás megnyithatatlan, ez a kiállítás nem nyílik meg, pusztán amiatt meg különösen nem, mert én elébe állok a megszokott formának, és mert Önök is eléáltak a megszokott formának, pontosabban szólva: hiába nyitom meg ezt a kiállítást, ez a kiállítás ettől még nem nyílik meg, így, az adott keretek között ez a kiállítás megnyithatatlan, kérem, fogadják el ezt a bejelentésemet a leggyorsabb szívvel, egy csapásra”.<sup>22</sup>

Ott tartunk, hogy hiába a szöveg, a „rizsa”, a kiállítás nem nyílik meg, fogalmazhatunk talán úgy, hogy meg lehet nézni, hogy nem nyílt meg. A performatív beszédett elmarad, „hiába nyitom meg ezt a kiállítást, ez a kiállítás ettől még nem nyílik meg”, a nyelv elégtelensége az elvesző szakralitás, a művészet hozzáférhetetlensége, az érdemtelenség, a kikényszerítés lehetetlensége felé nyit távlatot.

A kiállítás és kiállítótér, a közönség, valamint a megnyitó személy hármásával mint a kultúrafogasztás egyfajta szerződésének elemeivel a neoavantgárd vagy annak hagyományait beépítő posztmodern munkák is időről időre operálnak. A Ba-

<sup>21</sup> A *Háború és háború*hoz kapcsolódó schaffhauseni akcióról lásd Gelencsér Gábor írását lapszámmunkban – A szerk.

<sup>22</sup> KRASZNAHORKAI László, „24 harang”, in KRASZNAHORKAI László, *Este hat; néhány szabad megnyitás* (Budapest: Dovin–Magvető Kiadó, 2001), 68.

latonboglári Kápolna Múterem terében „Ma ÖN nyitja meg a kiállítást” felirat mellett kifeszített nemzeti színű szalag és a mellékelt, de túl rövid madzagra erősített olló a nyilvánosság lehetőségeire kérdezett rá a hetvenes évek fojtogató közegében.<sup>23</sup> Ügynökjelentés őrzi egy akció feLugossy 1975-ös Bercsényi Kollégum-beli kiállításának levezetéseként tartott házibulin fellobbant ötletét: „a kiállításmegnyitó előtt be kellett volna deszkázni a bejárati ajtót, hogy maga a közönség szedje le az ajtókról a deszkát, kvázi dolgozzon meg a jó közönség a művészi élményért”.<sup>24</sup> Bukta Imre 2015-ös *A kiállítást megnyitom* videómunkájában pedig a *mindenki művész* elcsépeltszlogenje társadalomkritikus, emancipatív érzékenységgel szembesít a periféria alulreprezentált világával.<sup>25</sup>

A performansz fogalmi körülhatárolásának egyik markáns eleme, hogy tárgyasult, a műkereskedelem, a piac számára értelmezhető produktum híján csak dokumentáció vagy legendák őrzik. A kulturális termékek piacosítására, a művészetbefogadás konvencióira ezzel az „értéktelenítési” gesztussal felel a performansz, a kultúraforgasztás körforgásában kétes legendák, elmosódott amatőr fotók és – Kelet-Közép Európában – ügynökjelentések révén vehet csak részt. Krasznahorkai a sikerorientált, a fogyasztás logikájának alárendelt (irodalmi) közegre tett kijelentései, ezzel szemben megfogalmazott kritikái közismertek.<sup>26</sup> Az egyszeri performanszá, eseményé avatott könyvbemutatói ellentartanak az áruba bocsátkozás méltatlanságának, de sokkal inkább olyan köztes közegként funkcionálnak, ahol – mint a pinceajtó előtt feszengve – író és szövege egymásrautaltságában a kimondás efemer gesztusának hitelesítő ereje nyilvánul meg. Az archaikus költészetkutató, Jerome Rothenberg ritualításra különösen érzékeny performansztipológiájának ötödik pontját ideidézve: a „performance vagy rituális modell magában foglalja az ön-kompozíció aktusát: a művész életét, ahogy az, előadása által feltárul”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> *Felelősségvállalási akció*, 1972. július 28., Balatonboglár, [https://www.artpool.hu/boglar/1972/720728\\_x.html](https://www.artpool.hu/boglar/1972/720728_x.html).

<sup>24</sup> ÁBTL 3.1.2. M-37695 dosszié, 126. idézi SZABÓ Noémi, *ef Zámbo István* (Budapest: HUNGART, 2025), 17.

<sup>25</sup> BUKTA Imre, *A kiállítást megnyitom kiállítás megnyitó filmje*, hozzáférés: 2026.03.06, <https://www.facebook.com/watch/?v=1306397502711106>.

<sup>26</sup> „Kinek hitték el a művészek, hogy művészetet csak sikeresen lehet művelni? Kinek hitték el, hogy ahhoz, hogy egy könyv elérje célját és olvasóit, feltétlenül ítélethozókra van szükség? Miért mentek bele abba, hogy a kritikusoknak, a szerkesztőknek, a könyvtárház-tulajdonosoknak etc. ekkora hatalma legyen? És kinek hitték el, hogy ők valóban művészek?” (APPONYI Noémi és WEINER Sennyei Tibor, „Vonuljanak a föld alá”, in KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol* [Budapest: Magvető Kiadó, 2012], 7–13, 10.) „A társadalom értelmes részének ki kell vonulnia az utcára: A KÖNYV NEM ÁRU!” (KÖRÖSSI P. József, „Krasznahorkai László: Nem az a cél, hogy egyszer majd sikeres író lehess”, transtex.ro, 2025. okt. 11., <https://transtex.ro/kultura/2025/10/11/krasznahorkai-interju-nagyvarad>.)

<sup>27</sup> Jerome ROTHENBERG, „Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé (1977)”, in *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, ford. IVACS Ágnes és SZŐKE Annamária (Budapest: Artpool–Balassi Kiadó–Tartóshullám, 2001), 67–77, 72.

A *Théseus* tervezett színházi előadásáról nemcsak a bécsi archívum – írásom elején idézett – szinopszisa tudósít, a *Nem kérdez, nem válaszol* interjúkötet egyik beszélgetésében is kitér rá Krasznahorkai, és *in situ* rekonstruálja, sőt újabb részletekkel kibővítve beavat a tervezett előadás menetébe, hangsúlyozva, hogy nem irodalmi szöveggént jött létre. Az interjú Inoue Kazuyuki nő-mestertől kapott, személyes tanítással zárul: a mester igyekszik megértetni az íróval, hogy „szavakkal nem jut sehová [...], a gondosság és elégedetlenség nem elég”, majd a közbevágás reménytelenségében megfogalmazódó írói helyeslés („igen, igen, tökéletesen így van, egyre inkább érzem a mondatok nehézkességét, és egyre inkább elégtelennek kell ítélnem, hogy mindent, de mindent a szavakra terhelek”) után kijelenti: „László-szan, abba kell hagynia az írást.”<sup>28</sup>

De miként hallgathatna el egy „végesejthetetlen szóáradatokban”<sup>29</sup> megnyilvánuló életmű? „Hallgatni csak azért nem hallgatok, mert szabott helyzetemnél fogva beszélnem kell, ami alatt értsék nyugodtan azt, hogy úgy fogok beszélni, mint aki mélyen hallgat.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup> KRASZNAHORKAI László, „Szelek, kövek, növények, kozmikus tér, beszélgetés Nagy Gabriellával”, in KRASZNAHORKAI, *Nem kérdez, nem válaszol...*, 102–111, 110.

<sup>29</sup> O. B., „A könyv kedves ajándék”, *Tarjáni Acél*, 1972. dec. 22., 2.

<sup>30</sup> KRASZNAHORKAI, *A Théseus-általános...*, 57.

## K ÉS C

– A Krasznahorkai-életmű néhány ritkábban vizsgált kontextusáról –

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Intézet (Kolozsvár)  
egyetemi docens

E-mail: imre.balazs@ubbcluj.ro

ORCID 0000 0001 6776 2112

### K and C

– On Some Less-Explored Contexts of Krasznahorkai's Oeuvre –

The article examines László Krasznahorkai's oeuvre from the perspective of post-postmodern literary paradigms, emphasizing that his works have been outside the postmodern conception of relativizing meaning from the outset. Emmanuel Bouju's theory of epimodernism, which proposes a rethinking of the legacy of modernity, provides a framework from which Krasznahorkai can be treated as one of the prominent figures in the continuation of modernity. In Bouju's playful 'K–C' literary series (Kafka, Kundera, Kertész vs. Camus, Calvino, Carver), the author links Matei Călinescu's work, *The Life and Opinions of Zacharias Lichter*, which had an early influence on Krasznahorkai, to the C paradigm. The article shows how the absurd and spiritual motifs of this novel resonate in Krasznahorkai's prose from *Satantango* to *War and War*. Finally, the author emphasizes that Krasznahorkai's works validate the Central European experience in a global context, while consistently resisting the simplistic logic of the mainstream, creating alternative worlds that represent intellectual resistance.

**Keywords:** László Krasznahorkai, Emmanuel Bouju, Matei Călinescu, post-postmodern literary paradigms, epimodernism, modernity, Central Europe

■ Aligha kérdéses, hogy a Krasznahorkai-életmű annak az irodalmi paradigmának az ismeretében bontakozott ki, amely a magyar irodalmi posztmodernség areferenciális, sokáig dominánsnak tekintett változataként rögzült a közelmúlt magyar irodalomtörténeteiben. A szerző első monográfiája, Zsadányi Edit ebből a kiindulópontból kimozdulva mondhatta ezért kismonográfiájában: „Krasznahorkai László prózája nehezen kapcsolható irodalmi csoportokhoz: határozottan elkülönül a magyar irodalomban megfigyelhető jelentésviszonylagosító írásmódoktól, de azoktól is, amelyek az összefüggő jelentéslehetőséget fenntartják.”<sup>1</sup> Értelmezéseiben alapvetően ezzel a paradigmával állította viszonyba a Krasznahorkai-életmű korai rétegét, és egyben a posztmodern poétikák eszköztárának kiszélesítését javasolta az interpretációkban, éppen a Krasznahorkai-művek olvasataira alapozva. Negyedszázad után visszatekintve, illetve a Krasznahorkai-pálya továbbalakulásának irányait figyelembe véve természetesen még pontosabban látható, hogy ebben a tekintetben a Krasznahorkai-életmű volt következetesebb önmagához: az, amit a modern szenzibilitások továbbélésének is tekinthetünk már a *Sátántangó* táján, vagy az, ami metafizikusnak tűnhetett egy leszűkített posztmodernkép felől, az időközben körvonalazódott új kontextusok felől azt jelenti csupán, hogy Krasznahorkai a pályakezdése idején mintha eleve közmegegyezésen kívül vagy fölötte helyezkedett volna el. Bizonyára nem eltervezetten, inkább saját írói habitusát követve, miközben nagyon is tájékozódott mindarról, ami egyébként a kortárs művészetekben éppen történőben volt. Egy posztmodern paradigma utáni állapotból visszatekintve, aminek még javában keressük a nevét, kétségtelenül inspiráló az, ahogyan Krasznahorkainál a különböző korszakokból, különböző kultúrákból ismerős elemek saját logikájú elrendeződésben mutatkoznak meg, amely rend egyben a mindenkori széthullások törekénységét is hordozza, mint azoknak az angyaloknak a kérlelő tekintete, akikkel Krasznahorkai Nobel-beszédében lehet találkozni.<sup>2</sup>

A kortárs irodalom értelmezhetőségéről, illetve a sokak által érzékelt poszt-posztmodern állapot leírhatóságáról gondolkodva Emmanuel Bouju az *epimodern* terminus teherbírását teszteli egy teljes könyv erejéig.<sup>3</sup> Konceptiójának lényege, hogy a modernnel továbbra is érintkezésben vagyunk valamiképpen, de egy plurális, csomópontok szerint jellemezhető sűrűsödés inkább, ami alapján a kortárs irodalom értéktudata szerveződik, és nem valamiféle utániség vagy korszaktudat tételezése a legjobb opció. Az epimodern értékek Bouju szerint a modernitás örökségéhez való viszonyunkat írják le, miközben az ezekre vonatkozó posztmodern kritikát is figyelembe veszik. Írásom gondolatmenete szempontjából Bouju megközelítése azért is fontos, mert az európai irodalomra vonatkozóan kiemelt szerepet szán a közép-kelet-

<sup>1</sup> ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 7.

<sup>2</sup> KRASZNAHORKAI László, *Nobel-beszéd*, NobelPrize.org, hozzáférés: 2025.12.07, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2025/krasznahorkai/1751702-lecture-hungarian/>.

<sup>3</sup> Emmanuel BOUJU, *Epimodernism: Six Memos for Literature Today*, ford. Reed COOLEY (Cham: Palgrave Macmillan, 2023).

európai irodalmaknak is, így olyan szerzők műveivel is foglalkozik könyvében, mint Franz Kafka, Dubravka Ugrešić, Kertész Imre vagy Krasznahorkai László.

A Bouju-gondolatmenet másik fontos eleme számomra egy valamelyest játékos mozzanat, ez azonban mégis jelentőséget nyer az alábbiakban. Bouju ugyanis a számára, illetve a modernizmus számára fontos szerzők K betűs sorozatára hívja fel a figyelmet, nyilván nem függetlenül attól a jelölési stratégiától, amelyet Kafka úz a K kezdőbetűvel. Íme, ahogy a Bouju által a modernségmániát továbbéltetőnek, inspiratívnak mutató névsor kinéz: Kafka, Kraus, Koestler, Kundera, Kertész, Kofler, Kureishi, Krasznahorkai.<sup>4</sup> Számára ez az egyszerre rejtőzködő, ugyanakkor felszíni jelölőként is működő elem a modern egyfajta folytonosságát, illetve újraéledését jelöli, Krasznahorkaitól pedig a *Háború és háború* című regényt emeli be leginkább gondolatmenetébe.

A jelölési játék számomra most ott válik különösen izgalmassá, ahol Bouju egy alternatív, C kezdőbetűs sorozatot is tételez, ennek szerzői: Canetti, Camus, Calvino és Carver. A két sorozat valamiképpen együtt, egymással dialógusban válik meghatározóvá a 20. század folyamán és utána: „Ez a C/K elkülönöződés egyszerre fejezi ki az irodalom erejét és egy olyan politikai fikció paradox újragondolását, amely nem hagyja maga mögött sem a szó szerinti jelentések erejét, sem az irodalmi írás alluzív utalásrendszerét.”<sup>5</sup> Mint Bouju mondja, a K logikája és a C logikája úgy viszonyul egymáshoz, mint Derridánál a *différence* és *différance*, vagyis a különbség és elkülönöződés kettőse. A C filozofikusságába ugyanúgy belefért Bouju szerint Thomas Mann Hans Castorpjának szólama, mint Mircea Cărtărescu regényeié.

A C kezdőbetűs paradigmába Matei Călinescu prózáját is besorolhatónak vélem. Krasznahorkai László egyik korai irodalmi élménye, mint a vele készült interjúkat összegyűjtő 2012-es könyvben is elárulja, Călinescu szabálytalan regénye, a *Zacharias Lichter élete és nézetei* volt,<sup>6</sup> amelynek fordítása 1971-ben került a kezébe.<sup>7</sup> A mű 1969-es, eredeti megjelenésekor teljességgel szokatlan jellegűnek bizonyult a korszak román irodalmában, de jelentős elismerés és díjak kísérték megjelenését, ez pedig hozzájárult ahhoz, hogy szinte azonnal magyar fordítása is készüljön, mégpedig Szilágyi Domokos munkájaként, aki egyszerre volt érzékeny a mű teoretikus finomságai és költői ereje, nyelvi sodrása iránt.

Călinescu később az Indiana University (Bloomington) komparatista professzoraként vált világszerte ismertté, különösen *Five Faces of Modernity* című alapművé-

<sup>4</sup> Uo., 25–26.

<sup>5</sup> Uo., 34.

<sup>6</sup> Matei CĂLINESCU, *Zacharias Lichter élete és nézetei*, ford. SZILÁGYI Domokos (Bukarest: Kriterion, Kiadó 1971).

<sup>7</sup> KRASZNAHORKAI László, „Én Romániának hívom: Balázs Imre Józseffel”, in KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol*, 174–179 (Budapest: Magvető Kiadó, 2012), 174.

vel.<sup>8</sup> Mi az, ami a gimnazista Krasznahorkait lenyűgözhetette Călinescu művében? A mű rá gyakorolt hatását egy „ismeretlen virág illata”-ként jellemzi. „Besorolhatatlan, különleges, szomorú szépség” – mondja az élményről,<sup>9</sup> amely később, mint mondja, olyan szerzők művei felé is továbbvezette, mint Panait Istrati, Tristan Tzara, Mircea Eliade, Eugène Ionesco vagy Émile Cioran.

Zacharias egyfajta szent őrült a Călinescu-műben, a nézetei felülírnak minden szabályosságot, a megszokott rációt is beleértve. Paradoxonokban létezik, és a róla való dialogikus, egyszerre külső és belső perspektívájú beszédet sajátos ironia itatja át. Lichtert a különleges létállapotok érdeklik, köztük a döbbenet. Rögtön a könyv elején ezzel az idézettel találkozunk: „Kierkegaard híres stádiumait – az esztétikait, etikait és vallásit – Zacharias Lichter a cirkusz-őrület-döbbenet rangsorral helyettesíti. Minden szellemi élet – állítja – szükségszerűen e három létezési kategória egyikében zajlik le.”<sup>10</sup> Úgy gondolom, ezek olyan alapkategóriák, amelyek a későbbi, kibontakozó Krasznahorkai-életműben is jelen vannak. A Călinescu-kiindulópont nem magyarázza ugyan a Krasznahorkai-műveket, de segítségünkre lehet bizonyos Krasznahorkai-motívumok kontextualizálásában. Az abszurd iránti nyitottság, a szabályok és korlátok közül kilépő szereplők iránti fogékonyság, a szürke, sivár környezetben keresett kivétel és csoda lehetősége mindvégig érdekli Krasznahorkait, több évtizeden keresztül kibontakozó életművében. A *Sátántangó* például a marginalitás és kirekesztettség témáit, a prófétikus megnyilatkozások reflexióit folytatja a Zacharias Lichter-világból. Az *ellenállás melankóliája* a cirkuszi elv felnövesztett változatát nyújtja, a Călinescu-műben emlegetett stádiumoknak megfeleltethetően. A *Háború és háború* Korim Györgye ügyetlenségével, de verbális képességeivel is emlékeztet Zacharias Lichterre és a környezetében felbukkanó alakokra.

E rövid cikk nem alkalmas a gondolatmenet bővebb kibontására, de a fentiek alapján meggyőzően érvelhetünk amellett, hogy a Krasznahorkai-életmű kiindulópontja egyfajta, irodalmi műveken is átszűrt Közép-Európa-tapasztalat. Az eredetileg Temesváron kiadott kézikönyv, *A közép-európai regény 20. századi szótára* a *Sátántangó* elemzéséből bontja ki azt a kapcsolathálót, amelybe a Krasznahorkai-művek illeszkednek. Eredetileg egy kelet-európai kolónia, a periféria világa az, amelyben kibontakozhat az az élményanyag, amely a későbbi művekben is meghatározó.<sup>11</sup> Az 1985-ös *Sátántangó*t követő negyven évben aztán Krasznahorkai világpolgárrá vált, és a földgolyó számos pontján vizsgálhatta, mi minden írható le a figyelemnek ugyanazt az intenzitását követve, amely már az első regényben is jelen van – modellértékű a *Seiobo járt odalenn* sokféleséget integrálni tudó szerkezete. A közép-európai

<sup>8</sup> Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987).

<sup>9</sup> KRASZNAHORKAI, „En Romániának hívom...”, 174.

<sup>10</sup> CĂLINESCU, *Zacharias Lichter élete és nézetei*, 10.

<sup>11</sup> Alexandru BUDAC, „Sátántangó”, ford. NAGY Zsuzsanna, in Adriana BABEȚI, szerk., *Regényszótár a 20. századi közép-európai irodalomból*, 529–530 (Budapest: Cser Kiadó, 2025), 530.

romok, a szürke apokalipszis, a bürokrata rendszerre történő visszautalás az ő megközelítésében lefordíthatóvá válik más kultúrák logikájára is.

A *world literature studies*, a világirodalom-kutatás új típusú paradigmájának egyik fontos terminusa a *circulation*, vagyis a közlekedés, az áramlás. Krasznahorkai László egy személyben képes hitelesen megtestesíteni ezt az elvet. Térben és időben nomád szerzőről van szó, aki figyelmesen fogadja be az impulzusokat. Nem bármilyen impulzust, és nem szigorú szelekció nélkül. Krasznahorkai horizontja, ahogy erről már esett szó, sok tekintetben inkább modern, mint posztmodern – Bouju terminusával akár epimodernként is megnevezhetjük. Fragmentált jellegével együtt is nagyszabású mindaz, amit műveiben létrehozott. A Nobel-díj indoklásában elhangzott ez a sokat idézett mondat: „a lenyűgöző és látnoki műveiért, amelyek az apokaliptikus terror közepette mutatják meg a művészet erejét”.<sup>12</sup> A megfogalmazás sok tekintetben pontos: Krasznahorkai újra és újra az ellenállás és kívülállás pozícióit jeleníti meg. A díjosztó testület indoklása mintegy azt is megerősíti ugyanakkor, hogy Közép-Kelet-Európa 20. századi tapasztalatai útmutatóul szolgálhatnak a jelen számára: olyan modellt képeznek, amely a diktatúráknak, illetve a nyers erőnek való ellenállást testesíti meg.

Van egy feszültség a mindenkori avantgárd experimentális jellege, és a periféria iránti vonzódás, a periféria emancipációjára való törekvés között. A 20. század során ennek a paradoxonnak számos változatát tapasztalhatták meg a művészet befogadói. A paradoxon feloldása valószínűleg azzal kapcsolatos, hogy a felhalmozódott tapasztalatok között ott szerepel a következő: mainstreammé válni veszélyes. Bizonyos értelemben a periféria ügyének elárulása is az, amikor a fősodorba kerül. Éppen ezért a Krasznahorkai-életmű is tudatosan szegül ellen a mainstreammé válásnak, azzal a formával, amely elmélyült figyelmet követel meg a befogadótól. Térjünk egy pillanatra vissza a kiindulóponthoz: Zacharias Lichter prófétikus vízióihoz: „a modern civilizációban Lichter az Ostobaság Birodalmának óriási térhódítását fedezi föl. [...] Élősdiként ráfüggeszkedik az értelem tiszta törzsére, kiszívja nedveit, folyton erősödik, tökéletesedik, hatalmas, veszélyes foltként terjed szét az emberiség lelkiismeretén. Mert a butaság gögös (a »hatékonyság« gögje munkál benne), magahitt, földhözragadtan technicista, takarékos, ravaszul és nagyon vadul agresszív.”<sup>13</sup>

A kortárs világ domináns erőit gyakran szokás hasonló terminusokban leírni. Az agresszivitással társuló ostobaság, a cirkuszi jelleg, a pandémiaszerűen terjedő posztigazság olyan jellemzők, amelyek egy teljes korszak közhelyeivé váltak mostanára. Krasznahorkai művei egyszerre reflektálnak erre a világra, és mutatják meg annak stratégiáit, hogyan lehet alternatív világokat építeni. Olyan „szomorú szépség” által jellemezhető világokat, amelyek képesek, mentális szinten legalábbis, kizökkenteni az ostobaság gépies működését.

<sup>12</sup> „The Nobel Prize in Literature 2025”, NobelPrize.org., 2025.10.09, hozzáférés: 2025.12.07. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2025/press-release/>.

<sup>13</sup> CĂLINESCU, *Zacharias Lichter élete és nézetei*, 23–24.

## „NE A TEREKTÉST OLVASD, TE SZERENCSETLEN!”

HORVÁTH CSABA

Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar  
habil. egyetemi docens

E-mail: horvath.csaba@kre.hu

ORCID 0000-0002-6969-5926

“Don’t Read the Creation, You Fool!”

The Nobel Prize jury has characterised László Krasznahorkai as a “master of apocalypse”. However, this apocalypse does not represent a pivotal moment in the transition between history and salvation; rather, it is the everyday experience of being left out of existence. Krasznahorkai is the author of “afterness”, of the post-state, and yet his *Satantango*, written in the postmodern era, cannot be considered merely a postmodern text. The study discusses the novel in terms of authentic sociographic and historical readings, the relationship between space and the self, and the subordinate’s language. Ultimately, the essay explores the potential of “small languages” in world literature from the perspective of apocalyptic depictions. It is submitted that Krasznahorkai’s literary oeuvre, characterised by a Central European image of the end of the world, has the potential to contribute to the transformation of conventional strategies in world literature.

**Keywords:** world literature, *Satantango*, marginalized social groups

## ■ I.

Az „apokalipszis mestere” hangzott a Nobel-díj indoklása Krasznahorkai Lászlóról. Az indoklás egyben a szerző értékelése is volt: „elismerésül meggyőző és jövőképes alkotásaiért, amelyek apokaliptikus terror közepette megerősítik a művészet erejét”.<sup>1</sup> Amikor 1947-ben Thomas Mann *Doktor Faustus*ában a fiktív zeneszerző, Adrian Leverkühn megírta fiktív művét, az *Apocalipsis cum figuris*t, egy korszakot mondott el: azt, hogy mi történt a német szellemmel a regény megírását megelőző harminc évben.

Krasznahorkai apokalipszise a 20. század békeéveinek a végét mutatta fel, mintha az nem csupán a történelem és az üdvtörténet közötti átmenet nagy pillanata lehetne, hanem a létezésből való kimaradás mindennapi tapasztalata is. Nem esemény, hanem állapot, amit éppen azért olyan nehéz szavakba és mondatokba öltetni, mert azt kell kifejezni, amiben benne vagyunk: egy olyan köztes állapotot, amelyről a benne élők azt érzik, hogy a megszokott szabályok érvénytelenek, és nincsen hiteles, új módszer, ami a jelen paradigmáit megfogalmazná. A béke már inkább vihar előtti csend, törekeny politikai helyzet, mint lelkiállapot, a szegénység már nem erény, de a relatív jólét sem teljesítheti ki a személyiséget. Ugyanakkor a vágyakat a már hiányként megjelenő, de metafizikus értékek irányítják.

Krasznahorkai az „utániség”, a *poszt* állapotának az írója, aki a posztmodern idején írt regényével sem posztmodern író. A *Sátántangó*ban nincs ott a posztmodernre jellemző játékoság, az intertextualitás, a bricolage, viszont jelentős benne az etikai szerepvállalás vagy a tragikum emléke. És mivel Krasznahorkai nemzetközi sikere a posztmodern utáni korszakra esett, Susan Sontag, W. G. Sebald véleménye vagy Emmanuel Bouju epimodern tanulmánya már egyértelműen a posztmodern utáni szemszögből vizsgálja Krasznahorkai műveit.

Már Futaki monológiájában ott van az „utániségra” való vágy, amikor passzív módon, retrospektív nézőpontból akar visszatekinteni korábbi életére, amiről egyébként nem tudunk meg túl sokat. Sőt, felejteni akar: „Délre fogok menni – mondta Futaki az esőbe bámulva. – Ott azért rövidebb a tél. Bérbe veszek egy tanyát, közel valamelyik virágzó városhoz, és egész nap lógatom a lábam egy lavór meleg vízbe... [...] Vagy elszegődöm éjjeliőrnek egy csokoládégyárba... esetleg kapusnak egy leánykollegiumba... És megpróbálok mindent elfelejteni, csak egy lavór meleg víz esténként, és nem csinálni semmit, csak nézni, hogy telik a kurva élet...”<sup>2</sup>

Krasznahorkainál már túl vagyunk a megszokott világon, de még nem jött el a következő. Amikor a *Sátántangó*ban Halicsné rászól a férjére, hogy az a *Teremtés* könyve helyett inkább az Apokalipszist olvassa, akkor a *Jelenések könyve* nem a *Teremtés* könyvéhez való átmenet, hanem olyan állapot, amelyben a világ iránt érzett

<sup>1</sup> „in recognition of his compelling and visionary oeuvre that, in the midst of apocalyptic terror, reaffirms the power of art”. Nobel Prize in Literature 2025, hozzáférés: 2026.03.05, NobelPrize.org.

<sup>2</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004), 19.

összes ellenszenv értelmet nyerhet és igazolódhat: „Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen! S gyakorlottan felütötte az Apokalipszisznál.”<sup>3</sup> Ebben a figyelmeztetésben az időt felfüggesztő és az öröklétre kiterjesztő átmeneti jelenik meg: a telep múltja és az Irimiás által megteremtett jövő között vagyunk. A *Sátántangó* apokalipsziszviziója a keresztény gondolkodással szemben nem a boldogsághoz szükséges átmenet vagy próbatétel.

Jürgen Moltmann szerint „a keresztény jövővárás ugyanis nem a végre irányul – ennek az életnek a végére, a történelem vagy a világ végére –, hanem a kezdetre: az igazi élet kezdetére, Isten országa kezdetére és mindenek újjáteremtésének kezdetére, ami majd megadja a dolgok maradandó alakját.”<sup>4</sup> A telepieknek az apokalipszis állapota elsősorban létezőmód, amely saját reménytelen életüknek talán értelmet adhat, Irimiásnak pedig pusztá eszköz, hogy elérje célját. Nyelv, amivel manipulálni képes. A világvége a modernitás irodalmában inkább metafora. Mizser Attila szerint „[a]z apokaliptikus diskurzus különböző vonatkozásaiban érhető tetten az irodalmi beszéd kontextusán belül is, azaz a fogalom egyes dimenziói, rétegei egy-egy megnyilvánulási formát tesznek értelmezhetővé. Az apokalipszis mint motívumrendszer a művek tematikus-metaforikus szintjén manifesztálódik, a klasszikus toposzok (például az apokalipszis lovasai, a harsonák, az angyalok... stb.) éppúgy alkotják ezt a réteget, mint egyéb bibliai allúziók, vonatkozások.”<sup>5</sup> Sőt, Derrida véleménye alapján az apokaliptikus beszédmód azért jött létre, mert „egy történelmi-metafizikai korszak végül is kénytelen nyelvként meghatározni problematikus horizontjának egészét.”<sup>6</sup> Krasznahorkai apokalipszisábrázolása azt a paradoxont akarja megélhetővé tenni, hogy a nyelvben megteremtett apokalipszis több mint nyelv.

Ráadásul ez az apokalipszis nem nagy és fenséges, inkább kisszerű, és hétköznapien otthontalan: nem átmenet, hanem megérkezés. Abban sem lehetünk biztosak, hogy lesz feltámadás, de fel sem adhatjuk teljesen ezt a reményt. Beckett lepukkant, félig csavargó, félig bohóc figuráihoz hasonlóan arra sem lehet számítani, hogy Godot holnap biztosan nem jön el.

<sup>3</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 112.

<sup>4</sup> Jürgen MOLTSMANN, *Minden végben kezdet rejtezik*, ford. GROMON András (Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2005), 6. A Tübingai Egyetem kortárs református teológusa a remény és az Apokalipszis viszonyát vizsgálta, Karl Barth műveiből kiindulva posztbarthiánusnak nevezte magát, hozzáférés: 2026.03.05, <https://postbarthian.com/2018/08/11/jurgen-moltmanns-systematic-contributions-and-original-trinity/>.

<sup>5</sup> Lásd MIZSER Attila, *Apokalipszis poszt. Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában* (Miskolc: Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2012), hozzáférés: 2026.03.05, [http://193.6.1.94:9080/JaDoX\\_Portlets/documents/document\\_13062\\_section\\_5177.pdf](http://193.6.1.94:9080/JaDoX_Portlets/documents/document_13062_section_5177.pdf).

<sup>6</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós (Budapest: Magyar Műhely–Életünk, 1991), 25.

## II.

Amennyiben a szociografikus olvasat szerint a *Sátántangó* világát reális térnek tekintjük, akkor a telep lakóinak a világból való kimaradása, a megkésetttség érzése az időtörés állapotával lenne összekapcsolható. Foucault szerint a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkal.”<sup>7</sup> Ugyanakkor a Gyula környéki major, amely egykor virágzó mezőgazdasági telep lehetett, bizonyos tekintetben kívül is áll az időn, egyedül a kocsmáros köti össze a telepieket az emberi kultúra világával. Jól jelzi ezt a nem kilométerben mérhető távolságot az a bekötőút, amely a Tarr Béla-film egyik legismertebb képévé vált. A természeti idő is inkább kiterjesztett pillanatként és nem folyamatként jelenik meg, miközben az emberi időre több szinten is találunk utalást: egyrészt megjelenik az emberi sorsokat irányító történelmi-politikai idő: a kisvárosi rendőrkapitányság államvédelmi osztályán ott a Kádár-korszak lenyomata. A hétköznapi élet szintjén ott a mozi, és a moziműsor által akár azonosítható naptári év is: „Azt mondd már végre, melyiket vetítik!...” „Hát, azt a hogyishívjákot... Azt a Botrányt a Szohóban.”

A telep foucault-i értelemben olyan „másik hely”,<sup>8</sup> ahol térben eltávolítva a saját életünket látjuk. Tükör, amelyben „ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen.”<sup>9</sup>

Egy másik térkonceptió alapján a telep az Augé-féle nem-helyként is értelmezhető. A szürmodern *nem-helynek* tekint minden reminiscenciát előidézőni képtelen, de használatban lévő teret. A *Sátántangó*ban érződik ugyan a telepiek korábbi énje, de igazából nem tudunk meg semmit a telep élettel teli időszakáról.

Žižek szerint a hiányt a középpontba állító, szerinte posztmodern eljárás „azért tűnhet sokkal felkavaróbbnak, mint egy modernista”, mivel ez utóbbi „azáltal, hogy nem mutatja meg a Tárgyat, nyitva hagyja a lehetőséget, hogy megragadjuk a központi ürességet egy »hiányzó Isten« nézőpontjából, míg a posztmodern kifordítás megmutatja a Dolgot magát, mint megtestesült, materializált ürességet.”<sup>10</sup> Krasznahorkai a kettőt egyszerre érvényesíti. Számára az apokalipszis olyan kimerevített pillanat, amelyben az elveszített múlt, a kilátás nélküli jelen és a felfoghatatlan jövő egyszerre van jelen: „Olyanok ezek, mint régen a kastélyos szolgák, akiknek ura

<sup>7</sup> Michel FOUCAULT, *Más terekről. Heterotópiák* (1967), ford. ERHARDT Miklós, hozzáférés: 2026.03.06, <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Slavoj ŽIŽEK, „A posztmodern obszcén tárgya”, ford. BARTHA Ádám, *Fosszília* 5, 1. sz. (2004): 122–132, 125.

egyszer csak föbe lőtte magát, aztán most ott ténferegnek gyámoltalanul a tetem körül valamennyien.”<sup>11</sup>

### III.

Krasznahorkai a szegénységet nem etikai, hanem ontológiai problémaként látja. Azt vizsgálja, hogyan lehet úgy beszélni a megfosztottság állapotáról, hogy a szegénység és annak képviselői ne az elbeszélés eltávolított tárgyai legyenek mindössze.

A könyvben nem csupán az anyagi szegénységben rejlik a szereplők kisemmizettsége és nyomora. Nincs lehetőség a részvételre, mivel a „karakterek magukat zárják ki a létükből, a történetükből, ezáltal a lelki hajléktalanságban teljesen gyökértelenné válnak.”<sup>12</sup> Amikor életüket újrakezdeni akarva átköltöznek a romos Almássy-majorba, valójában magukkal viszik az egymástól való elszigeteltségüket és magányukat is, mindazt, amitől szabadulni akarnak. Már Balassa Péter kritikája szerint is „a *Sátántangó*t az egyetemes kiszolgáltatottság és megfosztottság felől kell értékelni, anélkül, hogy ez magában foglalná a részvét vagy együttérzés lehetőségét.”<sup>13</sup>

Krasznahorkai maga így különböztette meg a szegénységet és nyomort: „a szegénység kultúra, az emberi létezés egy olyan univerzális tartománya, amelynek megvan a saját világa, a nyomor viszont pusztán azt jelenti, hogy az említett világ helyett egy csupasz tényben létezik az ember, hogy nincs pénze egy olyan rendszerben, ahol másnak van.”<sup>14</sup> A szerzőnek ezzel az értelmező kijelentésével a cselekményt a hatvanas-hetvenes évekbe helyező, 1985-ös *Sátántangó* elszakad a regény keletkezésének a korától, és a könyv jelen idejű olvasata egyszerre veti fel a későszocializmus társadalmi marginalitását és a posztindusztriális kapitalizmus fogyasztási hendikepjét.

Amíg – Augé szavaival szólva – „a szürmodernitás terét a következő ellentmondás jellemzi: kizárólag egyének (vásárlók, utasok, felhasználók, hallgatók) vannak benne”,<sup>15</sup> addig a *Sátántangó* szereplői kiszorulnak a fogyasztásból. Radnóti Sándor kritikája szerint „ez a világ – alakjai által – dúsan tagolt, rétegzett, hierarchizált, a mindennapi cselekvésköröktől az álmokig és fantazmagóriáig, az egyetemes világrendtől az

<sup>11</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 53.

<sup>12</sup> ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 73.

<sup>13</sup> BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája”, in *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor (Budapest: Szépművelő Könyvműhely, 2002), 35–36.

<sup>14</sup> KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2012), 95.

<sup>15</sup> Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012), 64.

élet egyszerű újratermelésén és a társadalmi helyen keresztül az emberi méltóság és méltatlanság ethoszáig.”<sup>16</sup>

Az „élet újratermelése” és a „társadalmi hely” a felszámolt telep kapcsán/alapján az olvasó számára premodern, de egy kortárs, posztindusztriális szegénységkép is kirajzolódhat. A telepiek létének igazi abszurdja az, hogy marginalizált helyzetüket – az 1985-ös, az 1990 utáni, de akár a 2025-ös olvasatok szerint különböző módokon, mégis egyformán – frusztráló miliőben kell megélniük.

#### IV.

Zsadányi Edit szerint a *Sátántangó* „jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet”,<sup>17</sup> ahol a kirekesztettség Spivak szellemében a domináns beszédmódból való kimaradást jelenti, azaz az „alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát reprezentálva nem beszélhet, csupán dadog.”<sup>18</sup> Az anyagi és verbális kettős depriváció nem pusztán a társadalomban elfoglalt helyet jelöli ki, de a szereplők megítélését is meghatározza. A nyelvi megfosztottság felerősíti az anyagi szűkölködést, sőt éppen ezzel nagyítja fel az anyagi szegénységüket.

Arisztotelész szerint a komédia „a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is.”<sup>19</sup> Ez a nevetségesség valamilyen felső nézőpontból tudatosul, amely akár a hatalom, akár a nyelv birtoklása által, a műveltség különbség szempontjából tudatosítja az alul és felül lévők társadalmi különbségét.

Hegel esztétikájában azonban a komikum már „azt a végtelen emberi bizakodást sugallja, hogy felette állunk saját ellentmondásainknak.”<sup>20</sup> Krasznahorkai világában azonban mindenki alatta áll az ellentmondásainak, amelyek a vágyai és a lehetőségei között feszülnek. Krasznahorkai telepe egy valaha teljesnek tűnő élet emlékére épül, a szereplők ezt a letűnt világot akarják újraépíteni; így a kettő közötti feszültség még a regény ironikus pillanataiban is felidézi a tragikum emlékét. Paul de Man szerint az irónia „nyilvánvalóan performatív funkcióval is rendelkezik. Az irónia vigasztal, ígér és felment,”<sup>21</sup> Krasznahorkai világában azonban e három közül egyik sincs meg.

<sup>16</sup> RADNÓTI, Sándor, „Megalázottak és megszomorítottak. Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről” in RADNÓTI Sándor, *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálólatok* (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 16.

<sup>17</sup> ZSADÁNYI, *Krasznahorkai...*, 36.

<sup>18</sup> Uo., 37.

<sup>19</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, hozzáférés: 2026.03.06, <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>.

<sup>20</sup> G. W. F. HEGEL, *Esztétika*, ford. TANDORI Dezső, szerk. ZOLTAI Dénes (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 404.

<sup>21</sup> Paul de MAN, „Az irónia fogalma”, in *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

Az 1985-ös regényben még nem szerepel az a mondat, amit Tarr 1994-es filmjének ötvennegyedik percében a rendőrtiszt mond Irimiásnak és Petrinának: „ne nevezzék a saját életüket tragédiának.” Ha erre a két szereplőre nem is, de a telepiekre érvényes, hogy nyelvi kompetenciájuk nem teszi lehetővé a teljesebb emberi lét vágyának megszokott, patetikus vagy melodramatikus megjelenítését. Nyelvük csak a fentiek parodisztikus kiforgatása lehet, de így képes megőrizni egy olyan elveszített világ emlékét, ami még ismerte a tragédiát.

## V.

Irimiás a beszédképessége segítségével manipulálja és gúny tárgyává teszi a rá hallgató embereket. Beszélni tudásával reményt adhat a telepieknek, ám éppen ezzel foglyul is ejti őket. Bár *A szív segédigéi* Wittgenstein-mottója miatt a magyar irodalom egymás mellé rendeli a beszélni tudást és a reménykedést, az eredeti idézetben a remény és a beszéd képességének összefüggése a gazdáját váró állat függőségi viszonyát említve, valamint kérdésként fogalmazódik meg.<sup>22</sup>

Man kann sich ein Tier zornig, furchtsam, traurig, freudig, erschrocken vorstellen. Aber hoffend? Und warum nicht? Der Hund glaubt, sein Herr sei an der Tür. Aber kann er auch glauben, sein Herr werde übermorgen kommen? – Und was kann er nun nicht? – Wie mache denn ich's? – Was soll ich darauf antworten? Kann nur hoffen, wer sprechen kann? Nur der, der die Verwendung einer Sprache beherrscht.<sup>23</sup>

A beszélni nem tudó állat a gazda hiányát érzi és elszenvedi; de kérdésként jelenik meg, hogy képes-e remélni, hogy a gazdája megérkezik. A *Sátántangó* alá- és fölérendeltségi viszonyaiban a beszélni tudó szélhámos a gazda, míg a helyzetüket verbalizálni nem képes telepiek a gazdára váró állat pozíciójában vannak.

Irimiás beszédképessége segítségével hálózta be a telepieket: manipulálja és gúny tárgyává teszi őket. A Hegyi beszéd-paródiának tekinthető *Irimiás beszéde* a legjobb példa a manipulációra, amikor a (hamis) próféta nem felszabadítja, hanem bűnössé teszi a hallgatóságát; a gúnyra pedig a *Csak a gond meg a baj* fejezet, amelyben a rendőrségi fogalmazók átírják azokat besúgójelentéseket, amelyekben Irimiás a nyelv hatalomgyakorló funkcióját felmutatva gúny tárgyává teszi a telepieket. A rendőr-

<sup>22</sup> Az eredeti idézet és az Esterházy-motó lényegi különbségét Ritz Szilvia konferencia-előadása tematizálta („Can one write about life?” *Putting Together the Pieces in Eigentum and Wackelkontakt* by Wolf Haas, and *Helping Verbs of the Heart* by Péter Esterházy, Origin and Secrecy, Szeged, 2025. november 27–29.)

<sup>23</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen II.*, hozzáférés: 2026.03.06, [http://www.wittgensteinsource.org/BTE/Ms-144\\_n](http://www.wittgensteinsource.org/BTE/Ms-144_n).

ségi fogalmazók átirataikkal viszont megfosztják őket a személyiségüktől, amikor a hivatalos sztenderdet használva aktává alakítják Irimiás szövegeit:

Ám amint a *Schmidtné* jelzésű részhez értek, rögtön a legnagyobb nehézségekkel kerültek szembe, mert mit kezdenek olyan parlagi kifejezésekkel, hogy például *ostoba*, *nagycsöcsű nőtény*, miként adjanak formát – hivatásukhoz hűen – az ilyesfajta slendrián fogalmazásnak úgy, hogy tartalma azért semmiképp ne szenvedjen csorbát?! Hosszas tanakodás után végül „a szellemileg éretlen, főként női mivoltát kidomborító személy” változatot tartották kielégítőnek, de fellélegezni sem maradt idejük, mert máris szemben találták magukat az *ócska kurva szörnyű durvaságával*.<sup>24</sup>

Érdemes megjegyezni, hogy a *Sátántangó* olvasója a fiktív naplóját író orvos, esetleg a rendőrségi fogalmazók helyzetében van: mind műveltségét, mind társadalmi helyzetét tekintve felette áll a szöveg világában a telepieknek.

A jelentések referenciális olvasata a fogalmazó, az esztétikailag reflektált olvasat az orvos helyzetébe kényszeríti a befogadót, ám mindkét nézőpont a szereplőkkel való azonosulás lehetetlenségén alapul. Az olvasók a rendőrségi fogalmazókhoz hasonlóan képesek a világ különböző szintjeit az eltérő stílusértékű szövegek egymásba játszásával összekötni és értelmezni, értelmezik és reflektálnak rá, sőt kulturális fordítást hajtanak végre. Mindkét csoport a nyelv birtokosaként hatalmi pozícióban van, ha nem feltétlenül is állnak a hierarchia tetején.

## VI.

Susan Suleiman szerint a „világirodalom teoretikusai szeretik a térbeli metaforákat, és a »centrum« kontra »periféria« egyik kedvencük. A központban a »domináns« vagy »nagy« nyelvek és irodalmaik találhatók olyan országokban, amelyek politikai és gazdasági jelenléte a világ színpadán együtt jár irodalmi dominanciájukkal. A periférián a »domináns« vagy »kisebb« nyelvek és irodalmak helyezkednek el, gyakran kis országokban, amelyek a legerősebb szomszédok nyelvére való fordítástól függenek ahhoz, hogy nemzeti határaikon kívül is érzékeljék őket.”<sup>25</sup>

<sup>24</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 285.

<sup>25</sup> „Theorists of world literature like spatial metaphors, and ‘centre’ versus ‘periphery’ is a favourite. At the centre are the ‘dominant’ or ‘major’ languages and their literatures, located in countries whose political and economic presence on the world stage goes hand in hand with their literary dominance. At the periphery are the ‘dominated’ or ‘minor’ languages and literatures, often located in small countries, which depend on translation into the languages of their more powerful neighbours in order to be perceived outside their national boundaries. ‘the periphery is aware of (and imitates) the center, which completely ignores it.” Susan Rubin SULEIMAN, „At the Canon’s Edge: Holocaust Literature in Hungarian”, in *The Cambridge History of Holocaust Literature*, szerk. Erin McGLOTHLIN és TABERNER Stuart, megjelenés alatt.

A fenti gondolat szempontjából már a *Sátántangó* mottója is érdekes. Az „[a]kkor inkább úgy vétem el, hogy várom” Kafka-mondat egyszerre idézi fel a modernitást, a magyar irodalomnak a világirodalomba való beágyazottságát és a közép-európai irodalmakat. A német nyelvű prágai író a mindenkori kisebbségek írójaként lett a világirodalom egyik legnagyobb hatású szerzője, és tette általánossá egy Csehországban kisebbségi nyelv, Európában egy kis ország, a világirodalomban pedig egy különössé tett írói univerzum szabályait.

A *Sátántangó* esetében hasonló jelenségek figyelhetők meg. A magyar kultúra egyszerre tartozik bele a számunkra még mindig a világirodalom centrumának gondolt Harold Bloom-féle nyugati kánonba, miközben annak a szélén helyezkedik el. A közepes nagyságú nyelvekhez tartozó magyar irodalom kicsinek látszik az angol francia, német, spanyol, orosz nyelvekhez képest – az arabról, a kínairól, most ne is essen szó –, miközben minden vonatkoztatási pontja a nyugati kultúrkörhöz köti. Jól mutatja ezt a kettősséget Krasznahorkai kulturális utalásrendszere is, amit Bach, a japán művészet, Kafka, Lippi és a többiek alapján olyan kulturális hálót alkot, amely a magyar nyelvű kultúrából kitekintve a magyar kultúra számára fontos referenciapontokat mutatja fel.

A kulturális-politikai-szociológiai háttér miatt a magyar irodalom – közép-európai társaihoz hasonlóan – olyan határhelyzetben van, amely miatt az adott régión kívül egyszerre ismerős és távoli a Krasznahorkai-univerzum. Igaz rá az a kettősség, amit Edward Said az ellenpontoszó olvasattal így definiált: „a metropolisz történetének és azoknak az alávett és elrejtett történeteknek az egyidejű tudatában kell olvasni, amelyekkel szemben az uralkodó diskurzus működik.”<sup>26</sup>

A *Sátántangó* esetében nem csupán az kérdéses, hogyan ábrázolható a szegénység, hanem az is, hogy a társadalmi-anyagi javakban való szűkölködés és a nyelvi képességek hiányával összeadódó ontológiai megfosztottság ugyanazt jelenti-e minden kultúrkörben vagy eltérőek egymástól.

Bár a *Sátántangó*ban számos referenciális utalás lelhető fel, mint Gyulának és környékének földrajzi markerei, vagy a magyar himnusz felidézése – ahogyan ez egyébként az először külföldön nagy sikert arató, franciául író Agota Kristóf *Nagy Füzetében* is megtörténik –, ezek a motívumok nem dominálják, hanem árnyalják az értelmezést.

Ezzel ellene tartanak az Emily Apter-féle „egyvilágúság” (*oneworldness*) gondolatának, amely azt írja le, ahogyan egy nagyobb és befolyásosabb kultúrkör olvasója hogyan értheti félre a más kultúrából érkező szövegeket, ha az „összehasonlító irodalom alapvetően nem összehasonlító modelljére, hanem az egyvilágúság, [...] szűkebb értelemben a rendszerépítés delíriumos esztétikájára utal; a megismerés és

<sup>26</sup> „reading with a simultaneous awareness both of the metropolitan history and of those subjected and concealed histories against which the dominant discourse acts.” Edward W. SAID, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1994), 51.

a globalizmus közötti megfelelésre, amelyet az a paranoid előfeltevés tart a helyén, hogy »minden mindennel összefügg«.<sup>27</sup>

Krasznahorkai könyvei hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a világirodalom megszokott stratégiái is átalakuljanak. Regényeire igaz az, amit Emily Apter így fogalmaz meg: „elválasztani a világirodalmat a komfortzónájából – az azonosulás különbözőséggel szembeni készséges támogatásától, a »világ« és a vérszegény plenáris megközelítés furcsán közömbös kezelésétől – azáltal, hogy filozófiai, teológiai és politikai szempontból azt feszegetem, mi is a világ.”<sup>28</sup>

Krasznahorkai idegen nyelvekre fordított regényeinek kitüntetett szerepe van a magyar irodalom külföldi reprezentációjában. Susan Sontag „az apokalipszis Gogolt és Melville-t idéző magyar mesterének”<sup>29</sup> nevezte a szerzőt, W. G. Sebald szerint „Krasznahorkai víziójának univerzalitása a *Holt lelkeket* író Gogoléval rokon, s a kortárs irodalommal kapcsolatos minden kétségünket eloszlatja.”<sup>30</sup>

Krasznahorkai, hogy egy új kategóriát alkossunk, posztnemzeti írónak tekinthető. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy túllép a nemzeti irodalmon, hanem azt, hogy felkínálja egy olyan olvasat lehetőségét, amely univerzalizálja az olvasatot: a referencialitások metonimikus kapcsolatát megtartva lehetővé teszi a nem valóság-alapú metaforikus értelmezést is.

## VII.

Az apokalipszis kapcsán érdemes megemlíteni azt is, hogy az apokalipszist mindig az olyan, a mainstreamhez képest speciális helyzetben lévő nyelv képes elmondani, mint a görögre fordított héber. A félig központi, félig periférikus helyzetben lévő nyelvek abban az ambivalens helyzetben vannak, hogy az adott kultúrkör problémáit már belülről képesek megjeleníteni, azonban annyira még kívülről, hogy ezt még

<sup>27</sup> „to the homogeneity of culture produced under capitalism; and to an essentially non-comparative model of comparative literature, oneworldedness, as I am defining it, refers more narrowly to a delirious aesthetics of systematicity; to the match between cognition and globalism that is held in place by the paranoid premise that »everything is connected.«” Emily APTER, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (New York: Verso, 2013), hozzáférés: 2026.03.06, [https://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H\\_Emily\\_Apter.pdf](https://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H_Emily_Apter.pdf).

<sup>28</sup> „I have tried to wean World Literature from its comfort zone – its ready promotion of identifying over differing and its curiously impassive treatment of »world« and anemic planetary politics – by pressing on what a world is, philosophically, theologically and politically.” APTER, *Against World Literature*.

<sup>29</sup> „The contemporary Hungarian master of apocalypse who inspires comparison with Gogol and Melville”, idézi: Marta BAUSELLS, „Everything you Need to Know about László Krasznahorkai, Winner of the Man Booker International Prize”, *The Guardian*, 2015. május 20., <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him>.

<sup>30</sup> „The universality of Krasznahorkai’s vision rivals that of Gogol’s *Dead Souls* and far surpasses all the lesser concerns of contemporary writing” – uo.

nem a nagyobb és így ismertebb nyelvek megszokott sémái alapján teszik. Ez a kettősség az oka annak, hogy a megszokott szövegértelmezések nem irányíthatják, és így nem domesztikálhatják az olvasatot. A világvége lényege az ismeretlenség, így a beszédmódok a már idézett derridai értelemben nem domesztikálódhatnak pusztá szöveggé, mert az eltakarná a világvége ontológiai rettenetét. A vallástörténeteszek szerint egyszerre tartozva a centrumhoz és perifériához a *Jelenések könyve* is ebben a kettős helyzetben van: szerzője görögül ír, de héberül gondolkodik.

A *Sátántangó* apokalipszise egyrészt a beválthatatlan vágyak különböző szintjeit mutatja fel. Ezek közül az anyagi jólét ígérete a legalapvetőbb. Ám amikor Futaki kimondja, hogy boldog akar lenni, akkor az életét a szegénység-gazdagság ellentét-párt felülíró boldogság viszonylatában is értelmezi. A *Sátántangó* figuráinak ontológiai szegénységét az emberi élet teljességének a vágya ellenpontozza. Az az illúzió teszi őket becsaphatóvá, hogy az ellentét feloldható. A telepiek azért hiszik el a hamis próféták ígéreteit, mert emberi módon akarnak élni.

Krasznahorkai úgy festi meg a világvégét, hogy a szabad akarat paradigmáját a görög tragikus világlátásra visszautalva a jóra való törekvést teszi meg hübriszé. Profanizál és relativizál: ami a szereplők többségének az elkerülhetetlen és folyamatos bukás, az a manipulációra képes keveseknek a manipuláció pusztá eszköze. És ettől lesz Krasznahorkai apokalipszise a kereszténység jövőre irányuló várokozása helyett a világvége jelen idejű ígérete.

## MENNE IS, MARADNA IS

– Késleltetés és lassítás Krasznahorkainál –

SZOLLÁTH DÁVID

ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet  
tudományos főmunkatárs

E-mail: szollat.david@abtk.hu

ORCID 0000 0002 5554 1299

### Should I Stay or Should I Go? Delay and Slowdown in Krasznahorkai

László Krasznahorkai is said to be “slow”, “hard to read”, “depressing”. But his novels are actually exciting, often impossible to put down. We know that the excitement of the plot is not the factor by which we evaluate serious, canonical works of fiction. Plot-twists, tension-building, cliffhangers – all the narrative tricks used to captivate the audience—mostly belong to the toolkit of pulp fiction and TV series. It is all the more surprising that the above-mentioned devices can also be found in the works of the most prestigious contemporary Hungarian writers. By using the tools of narratology, the paper examines why it is worth paying attention to these undervalued narrative techniques in Krasznahorkai’s novels. Examples will be taken from *Satantango*, *The Melancholy of Resistance* and *War and War*. How do Krasznahorkai’s works keep the reader turning the pages tirelessly, despite the slowness, the long sentences, and the repetitions, as they eagerly await the next chapter? How does he keep the reader interested in his detailed descriptions? Krasznahorkai entices with delay and retains with detail. The reader feels like they want to go and stay at the same time. They are simultaneously interested in the details of the scene they are reading, and would stay and look around, but they are also very curious about the slowly unfolding story. What do these tell us about the joy of reading and the international success of his works?

**Keywords:** László Krasznahorkai, Nikolay Gogol, Gérard Genette, Umberto Eco, delay, slow narration, suspense, deception, long sentence, narratology, description

## ■ *Mi a késleltetés?*

Álljon itt egy kiinduló definíció: információk visszatartásával, részinformációk fokozatos adagolásával, a történetmondás lassításával kíváncsiságot kelteni a befogadóban, hogy az feszülten várja a történet kimenetelét. Az olvasó lenyűgözésének régi módszere, amelyet az elbeszélő művészetek számos ágában, filmben, képregényben, színházban, prózában, alacsony és magas művészeti regiszterben egyaránt használnak. Igaz, a populáris zsánerekben (krimi, kémfilmek, horror stb.) a késleltetés, illetve a *suspense* szinte kötelező technika, hiszen a befogadó egyben vásárló, és ez a bevált hatáskeltő eszköz bizony befolyásolja a produkció vagy a könyv anyagi sikerét.<sup>1</sup> Ehhez hozzájárul a popkultúra elterjedt narratíváinak összefonódása tipikus, olykor csupán blőd, olykor egyenesen káros ideológiai tartalmakkal. Érthető tehát, ha a késleltetést, a *suspense*-t, és a többi hatáskeltő narratív eszközt, mint például a váratlan fordulatot a magaskultúra védői sokszor lenézik.

Meglátásom szerint ezekkel az eszközökkel nincs esztétikai probléma, használatuk nem feltétlen sikerhajhászás. A baj legfeljebb azzal lehet, ha valaki csak ezeknek a hatásában bíz és egyébként sekélyes vagy igénytelen, amit ír. Shakespeare, Molière és még számtalan klasszikus fejlesztette tökélyre ezeket a fogásokat, de a mai magyar próza elitjébe tartozó szerzők is előszeretettel használják az olvasófogó cselekménykliséket. Csakhogy erről a kritika alig beszél, mert nem tartja érdekesnek, és valóban nem az a kritika dolga, hogy évezredes receptek működését regisztrálja, hanem az, hogy egy-egy mű újdonságára rámutasson. Egy korábbi tanulmányban a cselekményfordulatok működését vizsgáltam Esterházy, Nádas, Krasznahorkai és Bodor Ádám művei alapján;<sup>2</sup> most, annak folytatásaként, a késleltetés lesz a középpontban. Ott arra jutottam, hogy a négy vizsgált regényben ugyanolyan közönségesnek tartott fogásokat fedezhetünk fel, mint amilyeneket Alien-filmekben vagy tévésorozatokban látunk.

## *Az ironikus késleltetés*

A *Sátántangó* talán legzseniálisabb dramaturgiai fogása a várakozás végletes felcsigázása. Ahogy a szerzőt annak idején felfedező Balassa Péter meg is jegyezte „Krasznahorkai anyagformálásának egyik döntő vonása a sejtetés, előrevetítés, előkészítés...”<sup>3</sup> A tizenkét fejezetből álló regényben az elsőnek már a címe is az, hogy *A hír*,

<sup>1</sup> Hitchcocki értelemben véve a *suspense* a késleltetésnek az a speciális fajtája, amelyben a néző tudja, a szereplő viszont nem a történet kimenetelét.

<sup>2</sup> SZOLLÁTH Dávid, „Cselekményfordulatok és egyéb narrációs klisék a kortárs magyar prózában (Esterházy, Krasznahorkai, Bodor és Nádas)”, *Helikon* 69, 3. sz. (2023): 416–441.

<sup>3</sup> BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, in BALASSA Péter, *A látvány és a szavak: Esszék, tanulmányok, 1981–1986*, 182–200 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 184.

*hogy jönnek*, de csak a hatodik utolsó mondatában, azaz pontosan a szerkezet felénél érkezik meg Irimiás, akire addig folyamatosan vártak a telep lakói. Az előre beharangozott központi figura *késleltetett felléptetése* közkedvelt cselekményklisé, amelynek kiváló példája a magyar prózatörténetből *A vörös postakocsi*. Krúdy regényének első két fejezetében sokféleképpen emlegetik a híres Alvinczi Eduárdot, a bátár tulajdonosát, azaz a szöveg előkészíti a terepet Alvinczi bombasztikus bemutatásához. Ennél is elnyújtottabb a kezdeti késleltetés a *Tartuffe*-ben, ahol a címszereplő okozta bonyodalom már javában zajlik, mire a harmadik felvonás második jelenetében (ötfelvonásos a darab) Tartuffe végre személyesen is színre lép, és az így felépített belépő komikus hatása persze kirobbanó. Ezt a cselekményklisé vizsi az abszurditásig az abszurd színház, hiszen a címszereplő kopasz énekesnő ugyan „szenzációsan” érdekesnek tűnik a cím alapján (elvégre hogy lehet egy énekesnő kopasz?), ám nem lép színre, épp csak említik Ionesco darabjában, Beckett Godot-ja pedig, mint tudjuk, sosem érkezik meg. Ugyanezt a poént játssza el Hahn-Hahn grófnővel Esterházy is, akiről semmit nem tudunk meg azon túl, hogy félszemű.

A várakozást tehát ellentételező megoldással ki is lehet siklatni. A várakozás tárgya nem jön el, nem *úgy* jön el, nem *ő* jön el. Az utóbbi esetben a késleltetést személycserével („travestimento”) ötvözik, azaz a várt személy helyett *valaki más* érkezik meg. Tipikusan egy imposztor, mint Gogol *A revizor*ának a második felvonásában Hlesztakov, ez a könnyelmű és üresfejű ficsúr, aki okos szolgája segítségével lóvá tudja tenni a kisváros polgárait. Ha Fritz Breithaupt<sup>4</sup> hasonlóan úgy gondoljuk, hogy a narratívák érzelmekkel jutalmaznak, akkor azt mondhatjuk, hogy nem feltétlen baj, ha a késleltetés közben próbára tett olvasó nem azt a jutalmat kapja türelméért, amire esetleg számított, sőt, a meglepetés inkább hozzátesz a jutalomhoz.

Hogy én se késleltessem tovább mások emlegetésével Krasznahorkai tárgyalását, ideje megjegyezni, hogy ezekből a példákból olyan tanulság vonható le, ami nála is fontos. A késleltetés ugyanis akkor is képes az olvasás motiválójaként működni, ha a céltárgyról (vagy célszemélyről) kiderül, hogy nem ő a lényeges. Két első regényében – az utóbbi példákhoz hasonlóan – kiderül, hogy a végletekig felcsigázott várakozás csupán látványos megtévesztés. Irimiás nem megváltó, a bálnacirkusz pedig valami másnak a fedőakciója. A biblikus utalások sokaságából (lásd Irimiás próféta-nevét; az előre bejelentett örömhírt, hogy a halottnak hitt Irimiás újra eljön; a *Feltámadunk* fejezetcímet stb.) világossá válik, hogy a telepiek felfokozott hangulata a messiásvárás paródiája. Az olvasó tudja, hogy Irimiás nem halt meg, így nem is támadhatott fel. Ehhez hozzájárul, hogy az olvasó rögtön a második fejezetben, azaz jóval Irimiás nagybelépője előtt megérti, hogy a telepiek megváltója imposztor, közönséges szélhámos, és át fogja verni őket. Pontosán úgy, ahogyan Gogolnál is a második felvonásban értesül a néző arról, hogy Hlesztakov sem nagyhatalmú revizor.

<sup>4</sup> Fritz BREITHAUPT, *A narratív agy: Miért gondolkodunk történetekben?*, ford. DOBOSI Beáta (Budapest: Typotex Kiadó, 2024), 33.

Az olvasó már ekkor felkészül rá, hogy a pozitív fordulat, amire a telepiek annyira várnak, nagyon is kétséges.

Amire azonban nincs felkészítve az olvasó, és bizonyára váratlan fordulatként éri, az Estike öngyilkossága a *Sátántangó* ötödik fejezetében. Ez a regény első részének *valódi, tragikus* fordulata, az eddigi fanyar, ironikus helyzetekhez képest az elhanyagolt, megalázott kislány patkánymérges öngyilkossága lesújtó, drámai. „Estike, a kislány sorsa igaz passió a regényben.” Írta hajdani kritikájában Györffy Miklós. „Egy ártatlan gyermek szenvedése és halála – a létezés botrányát jelentette ez már Dosztojevszkij és Camus számára is.”<sup>5</sup> Nem véletlen, hogy Irimiás hat fejezetre elnyújtott érkezésével ellentétben ez az esemény rendkívül gyors, egy fejezetben van összesűrítve, a fordulat ugyanis hirtelen tempóváltással jár.

Késleltetés és fordulat szoros összetartozása valószínűleg az időkezelés ellentétségében érzékelhető legjobban, az időhúzás után következő gyors, hirtelen változás olvasóra gyakorolt hatásában. Túlzásnak hat esetleg, mégsem tanulság nélküli Breithaupt felvetése, miszerint a narratíva közepét „egyszerűen a végkifejlet késleltetéseként és várásaként határozzuk meg”.<sup>6</sup> És hozzátehetjük ehhez Eco véleményét, aki Dante *Isteni színjátékát* nevezi „véget nem érő késleltetés”-nek, amelyben a találkozás a több száz szereplővel, a rengeteg eszmecsere politikáról, teológiáról, a szenvedés, a szomorúság és az öröm megannyi jelenete nem más, mint a Kimondhatatlannal való találkozás kulminációs pontjának monumentális előkészítése.<sup>7</sup>

Krasznahorkainál a késleltetés *eltúlzott mértéke* érthető a dramaturgiai eszköz ironikus használataként. Elvégre unásig ismert, elkoptatott narrációs kliséről van szó, amelyet modern, progresszív mű aligha használhat iróniamentesen. Az *ellenállás melankóliája* a *Sátántangó*éhoz hasonló megoldással él. A terjedelem egyharmadánál, a 111. oldalon pillantjuk meg végre (a lelkes-naiv Valuska nézőpontjából) az óriásbábnát. Noha addig már rengeteg előjel csigázta fel az olvasót. A hatalmas, traktor vontatta járgány, az óriás természetű mindenés, a helyesírási hibákkal megszórt bálnaplakát, a mutatóványosok rossz híre, a lassan gyülekező baljós tömeg, az idegenszerű BLAAHVAL felirat stb. Az *urgai fogoly* elején az első két fejezeten át tart a vonatút a Góbi-sivatagon keresztül, ez viszonylag szerénynek mondható, kevesebb mint a terjedelem egynegyedéig tart. A *Háború és háború*ban a 89. oldalon, a regény kétötödénél pillanthatunk bele végre a kéziratba, amiről eddig azt olvastuk számtalanszor, számtalan formában, hogy ez zökkenetette ki Korim életét, emiatt hagyott hátra mindent és indult el, egyébként teljesen készületlenül utolsó útjára Amerikába, hogy a kézirat dolganak elintézése után kioltsa saját életét.

<sup>5</sup> GYÖRFFY Miklós, „Krasznahorkai László: *Sátántangó*; *Kegyelmi viszonyok*”, in GYÖRFFY Miklós, *Új magyar prózaszemle* 204–210 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1992), 207.

<sup>6</sup> BREITHAUPT, *A narratív agy*, 33.

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Hat séta a fikció érdekében*, ford. Gy. HORVÁTH László és SCHÉRY András (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 96.

### *Késleltetés és félrevezetés*

A késleltetés több esetben figyelemelterelés is. A nagyobb terjedelemben, látványosabban bemutatott szereplőknek és történetszálaknak általában félrevezető szerepük van ezekben a regényekben. Lásd a cirkuszi csinnadrattát, nyomában a zendülést, miközben a háttérben Eszterné ügyesen lebonyolítja a hatalomátvételt. A politikai kommunikáció ebben az esetben ugyanazt a jól ismert trükköt használja, amit például a krimik: a *red herringet*. Valami erőteljes jellel, hírrel el kell terelni az olvasó (a választó) figyelmét, hogy ne a lényegre figyeljen (ahogy a házőrző kutyák szaglását meg kell zavarni egy bűdös hallal, amikor lopni megyünk). Bár állattani képtelenség, a bálna is *red herring*.<sup>8</sup> Hasonló logika jellemző a két regényben a szereplők státuszváltozásaira is. A *Sátántangó* első fejezetének helyzetait Futaki „nyeri meg”, övé lesz Schmidtné, övé lesz a pénz, később azonban a telepiek páriája lesz, lenézik, megverik. Az *ellenállás...* első fejezete pedig arra készít fel, hogy Pflaumné lesz a főszereplő. Mindketten hamar álfőszereplőnek bizonyulnak, ami persze kiegészül a kezdetben alul lévő szereplők, pl. Eszterné felemelkedésével. Általában a fókuszban lévő események félrevezetők ezekben a regényekben. Úgy tűnik, Krasznahorkainál a messianisztikus várakozások, apokaliptikus félelmek elvi kritikáját az olvasói várakozások elbeszéléstechnikai kisiklása támasztja alá.

A kiinduló definíciónk ez volt: „Információk visszatartásával, részinformációk fokozatos adagolásával, a történetmondás lassításával kíváncsiságot kelteni a befogadóban, hogy az feszülten várja a történet kimenetelét.” Ha ezt mint általános szabályt narratív eljárásokra akarjuk szétbontani, akkor érdemes a kezelhetőség érdekében azoknak két csoportját megkülönböztetni. Hiszen ha a késleltetés történetrajának alávetett befogadó ellentmondásos helyzetéből indulunk ki, ő valóban minél inkább haladna előre a történetben, illetve szeretne megtudni minél többet a történetről, a szereplőkről, de lassítják, akadályozzák ebben, vagyis az eljárások egy része motiválja, másik része visszatartja az olvasót. Az olvasó fékezésére használt eszközök csoportjába a *hosszúmondat*, a *lassítás*, a *részletezés*, a *leíró szünet*, a *kitérés*, a *cselekményszálváltás*, a *visszaugrás* és az *identikus ismétlés* tartozik, a második csoportba pedig az olvasót ösztökélő, továbbolvasásra csábító eszközök kerülnek, vagyis a különböző *előreutalások*, *előjelek* és *jóslatok*, valamint a *csali*, a *narratív horog* és a *red herring* (a narratológia „horgászati” szakkifejezései), továbbá a *cliffhanger*, és ilyennek tekinthető a *variatív ismétlés* is, azaz ami módosítja vagy kiegészíti a már ismertet. Legalábbis ezek az eszközök tűnnek a korai Krasznahorkai-regények újraolvasása során kiemelten fontosnak, de semmi esetre sem gondolom, hogy a késleltetés eszközeinek inventáriuma ezzel teljesnek volna nevezhető, akárcsak a Krasznahorkai-

<sup>8</sup> Lásd ezzel kapcsolatban azt, amit Szabó Gábor A *Théus-általános értelmezését* követve ír: „A bálna »nem takar el semmit« azaz nem valaminek a szimbóluma, hanem annak a jele, hogy nincs mit szimbolizálni.” SZABÓ Gábor, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024), 79, <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>.

korpuszban, pláne nem azon túl. Ebben a tanulmányban ráadásul csak az eljárások felét van mód áttekinteni, csak a *fékezés* Krasznahorkaira jellemző eszközkészletét.

### *A hosszúmondat*

Krasznahorkainál a sokat tárgyalt hosszúmondat a lassítás fő stilisztikai eszköze. Az újabb és újabb tagmondatok bővítései újabb és újabb információt terhelnek az olvasóra, akinek úgymond egyre nagyobb lesz a rakománya, és a bővítmények, a kiegészítések és a pontosítások súlya alatt lelassul a haladása. Ha a mondatváltás az olvasás ütemjele, akkor a ritkuló mondatvégi írásjelek, és az, hogy a szokásosnál több mondatközi írásjel, vessző, gondolatjel, továbbá idézőjeles beékelés, zárójel, kurzivált szó stb. jut egy-egy pontra, elnyújtott ütemet eredményeznek. Mindehhez hozzájárul a másik fontos tagoló elemnek, a bekezdésnek a megritkulása, illetve eltűnése. Olyan az olvasó helyzete, mint a szinkrontolmácsé, aki nagyon bőbeszédű embert próbál tolmácsolni, és csak ritkán jut neki lélegzetvételnyi szünet az ijesztően sokasodó információ feldolgozására, vagy mint a lépcsőjáróé, aki a szokásos 18–20 lépcsőfok helyett rá van kényszerítve, hogy harmincat lépdeljen fel, mire újra lépcsőfordulóhoz ér. Krasznahorkai későbbi szerkesztője, Szegő János is hasonlathoz folyamodott egyik régebbi kritikájában. Szerinte olyan a hosszúmondat, mint a labirintus, amelyben az olvasó úgy vész el, mint egy bolyongó Krasznahorkai-hős. Szegő jól érzékelteti a lassítás kockázatát: „Mintha minden egyes mondat tétje az lenne, hogy életben marad-e az olvasói lendület, hogy megtud-e történni az olyannyira vágyott és remélt mélyre hatolás.”<sup>9</sup>

A jól megírt hosszúmondatos szövegek persze jutalmazták az ilyesmivel először találkozó olvasó erőfeszítéseit. Örömmel tapasztalja, hogy át tudja venni a nagyobb információterheléshez szükséges tempót, hozzá tud lassulni a szöveghez, voltaképp saját befogadói kapacitásának növekedését ismeri fel, esetleg ráérez, hogy az olvasásnak egy új, intenzívebb (?), immerzívebb (?) szintjére ért. Krasznahorkai szerint ő maga nem tesz mást, csak a természetes beszédhez és gondolkodásához viszi közelebb a szöveget, ami valóban nincs jól formált mondatokba széttörve. Ha a szerző önértelmezését követjük, akkor ez akár érthető úgy is, hogy a kommunikációs célra optimalizált rövidmondat konvenciója alól szabadít fel a hosszúmondatos stílus, vagyis segít visszatérni a nyelv valamiféle intímabb (?), szabadabb (?), mindenestre korlátozatlanabb állapotához.<sup>10</sup> E logika szerint, amit én az imént megterhelésként, hozzáedződésként közelítettem meg, az érthető megkönnyebbülésként,

<sup>9</sup> SZEGŐ János, „Mondat a határon. Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent*, Magvető, 2008”, *Literatura.hu*, 2008. okt. 11., <https://litera.hu/magazin/kritika/mondat-a-hataron.html>.

<sup>10</sup> Richard LEA, „László Krasznahorkai Interview: »This Society is the Result of 10,000 Years?«”, *The Guardian*, 2012. aug. 24., [https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed%3A+theguardian%2F-books%2Frs+%28Books%29&utm\\_content=Google+Reader](https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+theguardian%2F-books%2Frs+%28Books%29&utm_content=Google+Reader).

esetleg felszabadulásként is. Lehetséges, hogy így van. Kérdés persze, hogy mit mondanának azok az (egyébként harcedzett) olvasók, akik igenis ragaszkodnak a mondat és a bekezdés irodalmi konvencióihoz, és nem tudják megszokni Proust, Nádas vagy Krasznahorkai hosszúmondatos prózáját. A kérdés sokkal alaposabb tárgyalást érdemelne, kezdhetnénk rögtön azzal, hogy korántsem egyféle hosszúmondatos stílusa van Krasznahorkainak.<sup>11</sup>

### *A lassítás értelme?*

Mit ér el a szöveg a lassítással, mire jó lassítani az olvasást? Szakirodalmi közhely,<sup>12</sup> hogy Krasznahorkai korai művei az *apokaliptika* és a *messiásvárás* bibliai szöveg hagyományának továbbírásai. Ennek számos aspektusa van, szempontunkból most az a fontos, hogy a szereplők várakozása valamire (ki a végítéletre, ki a feltámadásra, egyesek csak hatalomváltásra) a két első regény fő tárgya, kulcsmotívuma. Forma és tartalom magas szintű adekvációja jellemzi tehát a műveket: a *szereplők* – egyébként ironikusan ábrázolt – várakozását a szöveg az *olvasó* várakoztatásával teszi átélhetővé. Lehet, hogy ironikus távolságtartással tekint Futaki, Schmidtné vagy Eszter úr naiv reményeire, Pflaumné kispolgári felfuvalkodottság jeleivel komikussá tett rettegésére, ám neki is el kell viselnie a lassuló időt. Mintha arra vezetne rá az elbeszélő forma, hogy végső soron az időnek való kiszolgáltatottságtól mi éppúgy nem mentesülünk, mint a regények esendő vagy épp félkegyelmű figurái. Ahogy „hozzálassul” az olvasó a szöveghez, úgy közeledik egyúttal a szereplőkhöz. Krasznahorkai olvasásának gyakori tanulsága, hogy az immerzióban (azaz ahogy elengedjük a saját világunk fogódzóit és képzeletünkkel, érzékelésünkkel a fikció világára „csatlakozunk”) a tempóváltásnak igen nagy szerepe van. Ezzel persze még nem mondtunk sokat, és talán ennél nagyobb tétje is van a lassításnak Krasznahorkainál. Talán arról volna szó, hogy az olvasó felismerve, hogy az idő hatása alól ő sem vonhatja ki magát, szolidárisává válik az előbb még kinevetett szereplővel? Oda kell menni a stockholmi beszéd clochard-jához, őt kell figyelni minuciózusan, unásig, a vele való hasonlóságunkat kellene felismerni? Alázat és compassio? Persze, ez *így* „megfejtve” didaktikus.

Másik értelmezési lehetőség is kínálkozik. Egyetérthetünk azzal, hogy a Krasznahorkai-próza alapvetően szkeptikus az idő célképzetes, okozatiságot feltételező szemléletével szemben,<sup>13</sup> a messianisztikus várakozások kritikája legalábbis határozottan ebbe az irányba mutat. Csakhogy a célképzetességet elutasító próza előszere-

<sup>11</sup> „A *Sátántangó* is hosszú mondatokkal dolgozik, de ezek itt egészen másfajta hosszú mondatok. Ott artisztikus, gyakran emelt retorikával dolgozó, szépre kalapált hosszú mondatokkal találkozunk, itt pedig egy nyelvkeverő hosszúmondat-stratégia működik.” BÁRÁNY Tibor et al., „ÉS-kvartett. Krasznahorkai László *Báró Wenckheim hazatér* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 61, 18. sz. (2017): 20.

<sup>12</sup> SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról*, 10.

<sup>13</sup> Uo., 76.

tettel használja, aktiválja az olvasó célképzetes, kauzalitáson alapuló narratívabefogadási szokásait. Hiszen ilyen felvezetés után az olvasó is kíváncsi a bálnára, Irimiás vagy Eszterné cselszövésére, a telepiek sorsának alakulására, feltehetően Eszter úrral együtt aggódik Valuskáért, továbbá kíváncsi, hogy Korim eléri-e célját, közre tudja-e adni csodálatos kéziratát, és végül valóban megöli-e magát. A cselekményklisék használatának ironiája abban van, ahogy lóvá teszik az olvasót ezek a regények, őt is igyekeznek alávetni a célképzetes időszemléletnek, mielőtt annak hiábavalóságáról meggyőznék. Mindez azonban már a technika *értelmezése*, térjünk vissza a technikához.

### *Izokrónia*

A hosszúmondat a lassítás stilisztikai eszköze, de Krasznahorkai prózájának bőven vannak narrációs eszközei is. *Az ellenállás...* mottóba foglalt időtapasztalatát („Telik, de nem múlik.”) azzal teszi a szöveg az olvasó számára is átélhetővé, hogy megnyújtja az elbeszélésidőt (együttal az olvasásidőt), azaz viszonylag sok oldalnyi elbeszélés jut viszonylag kevés elbeszélte eseményre. Ez persze nagyon relatív („viszonylag sok”, „viszonylag kevés”), de mérések és laborkísérletek híján egy példával talán mégis érdemes érzékeltetni, miről van szó.

Kitört a zendülés, Eszter úr várja Valuskát. Az a terve, hogy ők ketten jól elbarikádozzák magukat a külvilág elől. Az elbeszélés lassít (Eszter úr előbb kínkeservesen, kétbalkezes ügyetlenséggel felszögeli a deszkákat az ablakokra, majd elkeseredett kísérleteket tesz a kalorkályha begyújtására), végül két oldalon keresztül az órát nézi, és 10-15 soronként regisztrálja, mennyit mutat az alig moccanó mutató (EM, 246).<sup>14</sup> Feltehetőleg minden olvasója átérzi a szorongó várakozás közben alig mozduló idő idegőrlő lassúságát, az olvasó mintha *együtt várna* a szereplővel. Genette-től jól tudjuk, hogy az izokrónia az, amikor az elbeszélés ideje és az elbeszélte idő megegyezik. Például a színpadon elhangzó párbeszéd (elvileg) ugyanannyi időt vesz igénybe, mint a fikción kívüli életben.<sup>15</sup> A jelenet egyébként példát ad egyúttal arra az imént tárgyalt fogásra is, amikor nem az érkezik, akit várnak, hiszen a várva várt Valuska helyett Harrerné, Eszter úr kétbalkezes bejárónője toppan be, és újabb hosszas elbeszélésbe kezd (EM, 247).

### *Részletezés, bőbeszédűség*

Azt is lassításnak érzékeljük, ha nem kevés az esemény, hanem sok, de jelentéktelen. Ha eseményeket túlrészletez az elbeszélő vagy valamelyik szereplő. Egy esemény jelentősége és jelentéktelensége persze megint relatív. Krasznahorkai előszeretettel

<sup>14</sup> KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989), a továbbiakban a szövegben: EM.

<sup>15</sup> Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Points 581 (Paris: Seuil, 2007), 82–83.

szerepeltet az olvasónál (az arisztotelészi értelemben) alantasabb karaktereket és ezzel állandóan újratermeli azt a komédiai alaphelyzetet, hogy a *számukra* fontos dolgok az olvasó szemében kisszerűeknek tűnnek, vagyis a regények többé-kevésbé együgyű, mániákus alakjai alkalmat adnak a lassításra. Ami a narráció idővonatkozásában *lassítás*, az a fikció térvonatkozásában *nagyításként* adódik. Az ő ritmusuk bemutatása (Valuska körözése az utcákon, vagy Eszter imént említett megszállott szögelése) a világ kisszerűségének bemutatása nagyításban, részletezett leírásban. Szabó Gábor joggal panaszkodik, hogy a recepció nem figyelt eléggé Krasznahorkai humorára.<sup>16</sup> Nos, a banális felnagyítása igen gyakori komikus hatáselem műveiben. Itt megint érdemes felidézni az abszurd és groteszk irodalmi előzményeket, Valuska, Eszter, a *Sátántangó* doktora és a többiek részletesen kidolgozott magánrítusai Beckett Molloyának kavicsszopogatására vagy Örkény Örnagy urának dobozolására emlékeztetnek.

A kisszerű szereplők, ha szóhoz jutnak, fontoskodnak. Kelemen, a *Sátántangó* kalauza hozza a nagy hírt (valamiféle Keresztelő Szent János-paródiának is tekinthető), de vár a bejelentéssel, amíg elég nagy közönsége lesz hozzá (St, 104).<sup>17</sup> Amikor végre elmeséli, hogyan találkozott Irimiásékkal, kiszínezi a történetet, hogy Irimiás régi cimborájának tüntesse fel magát. A terjengősség mint stílushiba fontos jellemzőjük ezeknek a figuráknak, az olvasó nem a szöveg, hanem a karakter fogyatékoságaként azonosítja, és derül rajtuk. A nemrég idézett *A revizorban* Dobcsinszkij és Bobcsinszkij szószátyár magyarázata kéznél lévő példa arra, hogyan srófolták fel az általuk hozott hír értékét azzal, hogy rengeteget beszélnek, összekapnak jelentéktelen részleteken, mire kibökik a lényegét. Valuska, aki foglalkozását tekintve újságkihordó, azaz ő is hírnök, de ezek ellentéte, őt ugyanis szinte soha nem hagyják szóhoz jutni. Viszont ugyanez a funkciója *Az ellenállás...* előbb említett mellékszereplőjének is, Harrernének, aki szintén hírhozó (ő mondja majd el a város feldúlását és Valuska sorsfordulatát Eszternek) (EM, 248).

### *Deskriptív érdekesség*

Harrerné beszélgetése szórakoztató, nemcsak a szociolektusát jellemző szóhasználat („gyönnék” stb.), hanem az állandó kitérői, beszédének mellékösvenyei miatt. Szószátyársága egyfelől késleltetésnek remek, hiszen nagyon szeretnének megtudni végre az asszony zaklatottságának az okát, másfelől bemutatja Harrerek nyomorúságos életét, és ennek bizony – akármilyen visszás is – deskriptív érdekessége is van. Annak volna információértéke, amitől visszatartja az olvasót Harrerné fecsegése és sopánkodása, de közben ízes beszéde, tipikus szófordulatai, egész alakja kezd érdekessé válni. Az olvasó tehát menne is, maradna is, nagyon várja már a híreket, de

<sup>16</sup> SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról*, 10.

<sup>17</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985), a továbbiakban a szövegben: St.

a szeme előtt lévő figyelemelterelés is önértéket kap. Eszter végül rászól Harrernére, hogy „Próbálja meg az elejétől” (EM, 249), mondja el úgymond „rendesen” a történetet.

Az elbeszélés sikeres lassításának azt tekintem, amikor az olvasó „beadja a derekát” és úgy dönt, „marad” egy ideig. Ennek több oka is lehet. Umberto Eco (Huysmans Des Esseintes-ére hivatkozva) kiemeli a halogatás erotikumát, és valóban, a narratív késleltetés legjobb megközelítése valószínűleg a szexuális előjáték vágyfokozó szerepe lehetne, ha lassítjuk a folyamatot, növeljük az élvezetet. Ám az sem időfecsérlés, írja Eco, ha azért állunk meg, hogy megszemléljünk vagy megfontoljunk valamit. Sőt, nem kell, hogy oka legyen a lassításnak, van, hogy egyszerűen jó elidőzni az erdőben (ti. a fikció Eco-féle erdejében).<sup>18</sup> Krasznahorkaira jellemző a szemlélődő lassítás, egy tárgy alapos közelnézete. Érthető lesz az előbb említett összefüggés, miszerint, amit az olvasás időbeliségében lassításként írhatunk le, az a deskripció térbeli tapasztalatában nagyítás. Az olvasói immerziót is megfigyelhetjük ilyenkor, az olvasó belefeledkezik a látványba, a pillanat élményébe, és ahogy képes felfüggeszteni a könyvön kívüli mindennapi világát, úgy képes zárójelezni is érdeklődése korábbi tárgyát (mire készül Irimiás? mi lehet ez a furcsa bálna? mi történt Valuskával?), és nem zavarja, hogy a cselekmény eközben áll (ez a „leíró szünet”, ahogy Genette mondaná). A történetmondás versus univerzumépítés tengelyen az utóbbi pólus felé mozdulunk el ilyenkor. A deskriptív érdekesség egyébként Krasznahorkai útleíró prózájában különösen hangsúlyos. Ugyanakkor van itt még egy összetevő, amiről Eco nem beszél, de Krasznahorkainak szinte védjegye, amit a látvány, a megfigyelés mániákus elmélyítéseként, egy-egy részlet közel identikus ismételtetéseként lehetne leírni. És ez megint olyasvalami, ami Szegővel szólva kockára teszi az „olvasói lendület”-et. A *Háború és háború* egyik önreflexív részlete foglalja össze legjobban, hogy mire is gondolok. Korim dédelgetett kéziratáról van szó természetesen:

ugyanis a kéziratot csupán egy dolog érdekli igazán: az *örületig körbeírt valóság*, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet *belekarcolása* a képzeletbe, [...] számtalan részletezés és ismétlés és elmélyítés nehezíti az olvasást, miközben amit részletez, amit ismétel és amit elmélyít, az örökre odaég az agyba, *brain*, mindig ugyanazokat a mondatokat használja ezeken a helyeken, de mindig a módosítás és a kiegészítés, a bővítés és a visszavonása, az egyszerűsítés és a sötétítés lehetetlen finom eszközeivel él, ám az embert, látszott tűnődni Korim, furcsa mód ez az ismétlődés és a többi, és a többi nem feszélyezi, nem idegesíti, nem untatja, hanem elbűjátja, nézett föl a mennyezetre tűnődve Korim, belerejti az idézett világba...<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, 71.

<sup>19</sup> KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború: regény*, 3. kiadás (Magvető Kiadó, 1999), 161.

Az „olvasói lendület” próbára tétele valóban nem kockázat nélküli. A sikertelen lassítás tipikus esetének azt tekintem, amikor türelmetlenül átlapozzuk a nem elég érdekesen megírt tájleírásokat. Például azért, mert motiválatlanok, nem sokat tesznek hozzá a leírás nézőpontjának jellemzéséhez. Klasszikus példa az „átlapozós” leírásra, amikor Balzac *Elveszett illúzió*kjában Eve Chardon szerelmet vall David Séchard-nak, és a kissé *nerd* fiatalember pont ezt a pillanatot tartja alkalmasnak arra, hogy ötoldalas kiselőadást tartson a papíripar és a nyomdatechnológia műszaki érdekességeiről, amint ezt egy metalepszisben a szöveg ki is emeli.<sup>20</sup> A kortárs magyar prózában gyakran előfordul, hogy a történelmi regények szerzői nem tudnak lemondani a felidézett múlt minden egyes kikutatott relikviájának „antikvárius érdekldésű” részletezéséről. Melhardt Gergő a jelenséget úgy bírálja szellemesen, hogy szerinte egyes újabb magyar regények „az Arcanum adatbázishoz írt kísérőszövegek”.<sup>21</sup> Walter Benjamin megkülönböztetésével élve ilyenkor a „dologi tartalom” sokasodik meg az „igazságtartalom” rovására.<sup>22</sup> Krasznahorkainál efféle a távol-keleti helyszínű írásaiban találhatunk olykor példákat, amikor a Kelet mássága kínálja a megsokasodott „dologi tartalmat”, amelyet az olvasónak csodálnia illene.

### *Analepszis és történetszálak váltogatása*

Harrerné arra is példa, hogy az analepszisnek kettős szerepe van, késleltet is, de információt is ad. Kiinduló definícióinkban ez szerepelt: „...kíváncsiságot kelteni a befogadóban, hogy az [olvasó] feszülten várja a történet kimenetelét.” Fontos azonban megjegyezni, hogy nem pusztán a *cselekmény* haladásáról, a történet kibontakozásáról van szó, hanem a történet szempontjából releváns információk begyűjtéséről (például a szereplők motivációinak megértéséről), amiből rögtön látszik, hogy az olvasó útja nem azonos a hős útjával. Az *előzményekre* vonatkozó információk visszatartása, elhallgatása, vagy az elbeszélt világ titkai<sup>23</sup> ugyanis éppolyan hatásos olvasásmotiváló eszközök, mint a cselekmény kibontakozásának fékezése. Ha például hősünknek sebhelye van, mint Korimnak a *Háború és háború*ban, amit az elbeszélő az olvasó kíváncsiságára apellálva megemlít, akkor az olvasó sietne előre a *könyvben*, de a *történetben* nem előre, hanem visszafelé akar ilyenkor haladni, hogy

<sup>20</sup> „A fiatal munkásleány kérdésére, aki nem ismerte a pép fogalmát, David hosszas magyarázattal szolgált neki a papírgyártásról. [...] de egy szerelmespár beszélgetésében mindenestre csak előnyére válik ennek a kitérésnek, ha kissé megrövidítjük” Honoré BALZAC, *Elveszett illúziók*, ford. BENEDEK Marcell (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 125.

<sup>21</sup> MELHARDT Gergő, „Tiszteességesen elmesélni – Tompa Andrea *Sokszor nem halunk meg* című regényéről”, *Litera.hu*, 2023. jún. 10., <https://litera.hu/magazin/kritika/tiszteességesen-elmeselni-melhardt-gergo-tompa-andrea-sokszor-nem-halunk-meg-cimu-regenyrol.html>.

<sup>22</sup> Walter BENJAMIN, „Goethe: *Vonzások és választások*”, in Walter BENJAMIN, *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, ford. PAPP Zsolt és BENCE György (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 99–101.

<sup>23</sup> BENYOVSZKY Krisztián, *Kriptománia: Titok és elbeszélés* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008).

megismerje az elbeszélés előidejének azt az epizódját, amikor a hős a sebet szerezte. Krasznahorkainál az analepszis sokszor áll a késleltetés szolgálatában, az elbeszélő az olvasó információéhségét kihasználva egy ideig visszafelé halad a történetben. Ez is amolyan „menne is, maradna is” helyzet, pontosabban ilyenkor előre is menne az olvasó és visszafelé is nézne. Ez a két első regényben számos visszatekintő elbeszélésben megtörténik, de ugyanezt éli át az olvasó akkor is, amikor (többszörre fejezetként) történetiszálát vált az elbeszélés. Például a telepiek nézőpontjából olyat tudunk meg, amit már ismerünk Irimiásék nézőpontjából (előre tudjuk, hogy szegények nagyon be lesznek csapva), vagy ilyen Valuska és Eszter úr, Pflaumné és Eszterné fejezetváltogatása is. A másik nézőpontból újramondott történetek információgazdálkodása a variatív ismétlés fogalmával közelíthető meg. Ami azonos az ismétlésekben, az lassít, és legfeljebb csak kohéziót teremt az olvasói emlékezetben, viszont ami az ismétlésben variáns, az motivál és haladásra készítet.

Eszter úr és Harrerné jelenetének előzményeit bevonva az elemzésbe, ennek a „fejezetváltásos” analepszisnek a lassító szerepe is érzékeltethető. Az *ellenállás...* II/3. fejezetének a legvégén Valuskát elragadja a csöcselék (EM, 221). (Tudjuk, ez nagy fordulat, hiszen az volt előkészítve, hogy Valuska visszatér Eszter úrhoz, sőt már ott is volt, karnyújtásnyira, a háza kapujában őrizte mesterét.) A II/4. fejezet viszont Eszter nézőpontjára vált és visszalép az időben. Valuska sorsfordulata dramaturgiailag *cliffhanger* volt, a fejezet legvégére nagyon felsrófolta az olvasó kíváncsiságát az elbeszélés, akinek most amolyan „vissza az első mezőre” érzése lehet, felcsigázott és csalódott, kérdései vannak, de hiába, most türelmesen vissza kell lassulnia az együgyű zenetudóshoz, végig kell olvasnia, hogyan szerencsétlenkedik (szögelés, kalorkályha, óramutató), aztán végig kell olvasnia a szószátyár Harrerné kitérőkkel tarkított beszámolóját is. És csak ekkor, 38 oldalnyi kényszerű „lassítókör” után térhet vissza végre Valuska nagy sorsfordulatához, de ekkor is jól teszi, ha figyel, mert Valuska nevének kimondását még oldalakon keresztül halogatja Harrerné (EM 257–259).

### *A beleírt olvasó*

Térjünk vissza oda, amikor Eszter úr rászól bejárónőjére meglegelve kitérőit és ismétléseit. Mint látható, Krasznahorkai szövegei nyilvánvalóvá teszik, hogy saját narratív eljárásaik értelmezői, ebben eddig semmi meglepő nincs. Az érdekesebb az, hogy ez a legkevésbé sem csökkenti ugyanezen eljárások hatékonyságát. Mintha akkor is csodálnánk a bűvészt, amikor a szünetben már megmutatta, hová tűnt a nyuszi a kalapból. Eszter úr közbevetését („Próbálja meg az elejétől, Harrerné!”) és a hasonló megszólalásokat nevezhetnék „beleírt olvasó”-nak. Ezek többszörre a késleltetés szempontjából stratégiai pontokon hangzanak el, Eszter úr sürgetése például érthető úgy, hogy a türelmetlen olvasónak ad hangot, hiszen ekkor már túl vagyunk azon, hogy ő hiába várja Valuskát (szögelés, kalorkályha, óramutató) és Valuska helyett Harrerné érkezett, akinek megint meg kell hallgatni a történetét (sőt egy

beágyazott történetben még férjének a történetét is), azaz bizonyára nagyon is számíthat az olvasó egyetértésére Eszter türelmetlen felszólalása.

Ezek a megszólalások időről-időre csatornázzák az olvasó türelmetlenségét. Voltaképpen „lépcsőfordulók”, pillanatnyi fellélegzések, mielőtt az olvasó a késleltetés újabb fásasztó szakaszának aláveti magát. A *Háború és háború* úgyszólván teli van olyan figurával, akik a folyamatosan, bárkinek mesélő Korim alkalmi hallgatói (az őt megverni akaró utcagyerekektől kezdve a magyarul nem, vagy alig értő Marián keresztül a kirakati babáig). Valuska pedig a sokbeszédű narrátor által „leuralt” olvasó megismerésének lehetne, hiszen őt (a naprendszeres műsorszámán kívül) nem nagyon hagyják szóhoz jutni a regényben, szívtelen anyja (Pflaumné), kizsákmányolója (Eszterné), de még pártfogója (Eszter úr) is rendszeresen belefojtja a szót a maga fontosabbnak vélt szolamával. A beleírt olvasó leghumorosabb példája talán mégis az, amikor *Az ellenállás...* végén az alezredes elveszti a türelmét, és amúgy katonásan kiosztja a városlakókat. Ahogy az alezredes mondja, itt mindenki sápítózik, kimódolt szavakkal beszél (maguk nem „bemennek” valahová, hanem „átlépik a küszöbét”, nem „fáznak”, hanem „reszketnek”) aztán így folytatja:

Katasztrófa! Persze! Utolsó ítélet! A lófaszt! Maguk a katasztrófa, és maguk az utolsó ítélet, mert maguknak még a lábuk se ér le a földre, hogy dögölne meg minden alvajáró! [...] Nem hallottam egyetlen normális szót órák óta, mert csak nyivákolni bírnak, meg maguk alá fosni az utolsó ítélettől, ha egy huligán betöri az ablakot, mert gőzös agyalágyult mind, akinek hiába verik bele az orrát a szarba, csak nézi, szimatol, és azt mondja: „Mágia!” [...] állandóan „a világ végzetes kataklizmájáról” vagy mi a picsájáról nyafognak, én meg aztán kóvályoghatok ide-oda Csongrádtól Vésztőig, hogy két század kiképzett katonával megvéddjem ezeket a huligánjaiktól!!!! (EM 340.)

Az alezredes minden szava érthető úgy, hogy *Az ellenállás...* türelmetlen olvasója vagy kritikusa végre hangot adhat felháborodásának. Ilyen értelemben a lassításról (vagy a stílus modorosságairól, az apokaliptikus várakozásról stb.) szóló önreflexió nem töri meg a varázst. Afféle *captatio benevolentiae*-ről van szó, amikor a szónok akceptálja hallgatói feltételezhető ellenvéleményét (ahogyan például Antonius hangsúlyozza, hogy nem dicsérni jött Caesart, azaz megérti, hogy az egybegyűlteknél enyhén szólva nem rajongtak a megölt császáráért), és ezzel az odafordulással biztosítja őket ellenérzéseik jogosságáról, egyúttal finoman elkezd a maga oldalára fordítani a hallgatóságot. De a beleírt olvasó esetében ezt a célt nem parabázissal, metalepszissel vagy az olvasó megszólításával éri el a szöveg, hanem prosopopeiával: a szereplői megszólalás az olvasó megismeréséneként érthető. Egyszerűbben szólva nem az elbeszélő „lép ki” a fikció keretei közül, hanem az olvasó „íródik bele” a szövegbe. (Popkulturális példa ugyanerre a *Muppet Show* két öregje, Statler és Waldorf az oldalpáholyból, akik folyamatosan fumigálják a produkciót.) Ez tehát bár látszólag megtörheti a varázst, csak hogy épp ellenkezőleg, még jobban odaláncolja az olvasót,

az még védtelenebb lesz a késleltetés tortúrájával szemben. Hiszen kapott némi pihenőt, „csatornázták” türelmetlenségét, látja, hogy méltatlankodásának helye van, képviseli őt az egyik vagy másik szereplő (Eszter úr vagy az alezredes), most tehát folytatódhat a csigázás.

### *Zárásképpen*

A továbbiakban a lassítás ellenszereit kellene szemügyre venni. Azt, hogy milyen eszközök használhatók az olvasó motiválására, csábítására, hogy a hosszúmondatok, a kitérők és a visszalépések ellenére folytatni kívánja az olvasást. A prolepszisek, előjelek, jóslatok, csalik és csapdák művészetének elemzésére egy másik tanulmányban lesz mód. Addig is zárásképpen négy pont a vállalkozás értelméről.

Egyrészt van abban némi felszabadító ellentmondás, hogy a Krasznahorkai művészetében elért egzisztenciadiagnózisok, az emberi lét értelmezésének megrázó, tragikus, vagy épp mérhetetlenül depresszív pillanatainak eléréséhez – saját nyelv-művészete mellett – voltaképp nagyon is közönséges, szinte nevetségesen egyszerű eszközöket is használ. Hogyan éri el például, hogy lebilincselve nézzük a *Sátántangó* telepének vagy *Az ellenállás...* kisvárosának reménytelenül nyomorult világát, a voltaképpen taszító, kínos romlását?

Nem szeretnék visszamenni a *laikus olvasóról* folytatott régi vitákhoz, de szerintem az olvasási élmény szakmai alulértékelése félrevezető. Igenis érdemes figyelni az olvasó odaláncolásának eszközeire. Tehát másrészt érdemes rehabilitálni az olvasás-élményt azzal, hogy a legmagasabb szintűnek, legszofisztikáltabbnak tartott – és egészen más szempontokból kanonizált – írók műveiben járunk utána.

Harmadrészt feltételezem, hogy ez az egyik válasz arra a kérdésre is, hogy miért lehet sikeres egy-egy magyar szerző külföldön, más meg nem. Nyilván ott vannak a jól ismert tényezők (fordíthatóság és jó fordítás, aktualitás, menedzsment, kapcsolatok, szerencse stb.) ezeket balgaság volna kétségbe vonni, de a bevált hatáskeltő eszközök mint a késleltetés vagy a fordulatok valószínűleg narrációs és dramaturgiai univerzálék, amelyek sokkal jobban kelnek át határokon, mint a művek nyelvi vagy regionális sajátosságai.

Negyedrészről roppant érdekes, hogy a mesterektől mit lehet tanulni az írás szakmai részéről, azaz nem az *ars*ről, hanem a *techné*ről. Van ennek pedagógiai haszna. Hiszen mért ne olvasnánk a kreatív írásképzés keretében azokat az életműveket, amelyek a kezdő írók szemében sokszor mint csak a Parnasszus távoli, el nem érhető csúcsai tűnnek fel.

## A MESSIANIZMUS KRITIKÁJA

– Krasznahorkai László: *Sátántangó* –

KÁLI ANITA

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet  
tudományos segédmunkatárs

E-mail: [kali.anita@abtk.hu](mailto:kali.anita@abtk.hu)

ORCID 0009 0006 6009 993X

### A Critique of Messianism

– László Krasznahorkai: *Satantango* –

This study examines the narrative manifestations of the critique of messianism in László Krasznahorkai's *Satantango*. It argues that the novel does not merely thematize the discourse of messianism but exposes it through its rhetorical and narrative structures: both Irímias's impostor speech and Estike's sacrifice reveal how misery and hopelessness are continuously reproduced. Irímias's impostor discourse can be interpreted as a distortion of rhetoric and ethics, while Estike's story functions as a counterpoint demonstrating the futility of redemption. The use of biblical parallels and Dostoevsky's Grand Inquisitor highlights a crisis of representational discourse.

**Keywords:** László Krasznahorkai, *Satantango*, rhetoric, ethics, Dostoevsky

*És láttam új eget és új földet, mert az első ég és az első föld elmúlt,  
és a tenger sincs többé.  
(Jel 21,1)*

## ■ 1. Bevezetés

„A *Sátántangó* című regény megjelenése, szerzőjének első köteteként, irodalmunk eseménye.”<sup>1</sup> Balassa Péter a *Sátántangó*ról szóló, 1986-ban megjelent kritikája négy évtizeddel később is megfontolandó állításokat tartalmaz, amely alapvetésévé vagy vitaindítójává vált számos, későbbi elemzésnek is. Többek között azt jelentette ki Balassa, hogy a *Sátántangó* „csak picurkát része a napi akusztikának”, illetve „Krasznahorkai mindenféle messianizmust mint a szegények, a kiszolgáltatottak elleni merényletet és hazugságot mutat be, miközben maga a szegénység sem tehet mást, mint hogy messianisztikus.”<sup>2</sup> A kortárs, a 2000-es évektől újra népszerűvé vált szociografikus regények szempontjából újraértékelendő az a fajta kanonikus kapcsolódás, amit a *Sátántangó*ról szóló kritika az 1980-as évek műveinek egymáshoz fűződő viszonyáról állít, valamint a szegénység és messianisztikusság paradoxonára épülő poétikai eszközkészlet. Ez a tanulmány megállapításának szűkebb elemzésére vonatkozik, ez pedig a messianizmus kritikája, ami az a fajta, a narrációban is megjelenő beállítódás, miszerint a Krasznahorkai által ábrázolt nyomorúságból nem létezik kilépés, ennek alátámasztására pedig a regény két részletét, Irimiás beszédét és vele szembeállítva Estike narrációját elemzem.

A megváltatlanság irodalomban értelmezett kérdéséről a *Sátántangó* esetében aligha beszélhetünk anélkül, hogy a bibliai párhuzamokra legalább említés szintjén röviden ki ne térnénk. A *Sátántangó* és a biblikus hagyomány kapcsolatáról számos elemzés született,<sup>3</sup> a szöveg egyértelműen felkínálja ezt az olvasatot, bibliai metaforáktól hemzseg a regény (Estike, Irimiás, vándorlás a pusztában stb.), de itt csak abból a szempontból érintem, hogy a másokról szóló beszédet mint messianizmust megkérdőjelezem. A bibliai szöveghely idézése a regény narratív szerkezetét érintő

<sup>1</sup> BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, *Jelenkor* 29, 2. sz. (1986): 177–184, 177.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> A messianisztikusságot értelmező tanulmányok: SZÖLLŐSI Mátyás, „A megváltás felé – egy beszéd territóriuma. Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, *Bárka online*, 2009. márc. 17., <http://www.barkaaonline.hu/kritika/919-a-megvfel/>; ZSADÁNYI Edit, „A Másik hangja – Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, *Irodalomtörténet* 80, 2. sz. (1999): 280–297; ANGYALOSI Gergely, „Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza”, *Kalligram* 3, 11. sz. (1994): 12–19; MIZSER Attila, *Apokalipszis most: Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában*, doktori értekezés, hozzáférés: 2025.05.01, [http://193.6.1.94:9080/JaDoX\\_Portlets/documents/document\\_13062\\_section\\_5177.pdf](http://193.6.1.94:9080/JaDoX_Portlets/documents/document_13062_section_5177.pdf); MAYER Lisa, „»Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen«: Az apokaliptikus beszédmód vizsgálata Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényében”, in *Pannon Tanulmányok VI*, Veszprém, 2019, [https://tdk.htk.uni-pannon.hu/images/Pannon\\_Tanulm%C3%A1nyok\\_VI\\_007-090.pdf](https://tdk.htk.uni-pannon.hu/images/Pannon_Tanulm%C3%A1nyok_VI_007-090.pdf).

kérdésekben sem véletlen. A *Biblia* utolsó könyvének, a *Jelenések könyvének* (Apo-kalipszis) elbeszélője és a látomás lejegyzője János, aki száműzöttként élt Patmosz szigetén, látomásában kapta feladatként a prófétai szöveg és a gyülekezeteknek szóló levelek megírását. A szöveg látomásainak felépítése a Károli Biblia magyarázó jegyzetekkel ellátott revideált kiadása szerint a következő:

1. Az egyház a földön (1–3).
2. A Bárány és a hét pecsét (4–7).
3. Hét angyal trombitákkal (8–11).
4. A Sátán és a Fenevad az egyházat üldözi (12–14).
5. Isten haragjának hét pohara (15–16).
6. Babilon ítélete (17,1–19,10).
7. Az utolsó ítélet és a végső győzelem (19,11-től végig).<sup>4</sup>

A teljes szöveg elemzése nélkül három dolgot emelnék ki a *Jelenések könyve* és a *Sátántangó* hasonló szerkezetéből: a paralel helyzetet, amelyben két elbeszélő más-valaki(k) szavainak lejegyzőjeként írja meg a történetet, a dolgok pusztulását, illetve hogy mindkét szöveg szerkezetében visszatér saját kezdetéhez, a *Biblia* a visszkapott Édenhez,<sup>5</sup> a *Sátántangó* pedig a regény első lapjaihoz. A fontos különbség az, hogy a *Jelenések könyve* utolsó szakasza az újjászületés lehetőségét állítja, a *Sátántangó* pedig ennek éppen az ellenkezőjét, a megválthatatlan pusztulást, az örök kárhozatot idézi meg. A pusztulás-pusztítás és halál mint szegénység csapdájából történő szabadulás nem egészen példa nélküli a magyar irodalomban (például az *Árvácskában* a tanya felgyújtása), ugyanakkor a *Sátántangó* narratív szerkezete és elbeszélői struktúrája hangsúlyozottan reflektál a megváltás-szabadulás lehetetlenségére.

## 2. a) *Vir malus bene (?) dicere*

Irimiás jól megírt imposztoralak, beszéde pedig a másokért szólás és a messianizmus beszédmódjának ironizálása. Irimiás beszéde – és valamelyest általában a szegénységről, megnyomorítottságról szóló művek – kapcsán felmerül, hogy mennyiben választható szét a *Sátántangó*ban a retorika és az etika, hogyan alakítja a regényt e két terület érintkezése, miképpen változtatja meg egyrészt a regény egészének értelmezését a fejezet, másrészt pedig a szegényekért és szegénységről való beszéd etikai, valamint prózatörténeti változásait érintő későbbi premisszáit.

A szövegrész elemzése a szónoki erények és a *vir bonus* kérdése köré épül, hiszen Irimiás a telep lakói között jól beszélőnek és *derék férfinak* tűnik, noha valójában nem más, mint hordószónok, aki az elesettek utolsó pénzét is ellopja. Ezáltal a feje-

<sup>4</sup> *Magyarázatos Biblia*, jegyz. Philip YANCEY és Tim STAFFORD, jegyzeteket ford. CSISZÁR István et al. (Budapest: Harmat Kiadó, 2014), 1453.

<sup>5</sup> Vö. „Alfa és Omega, az első és utolsó, a kezdet és a vég.” Jel 22, 12. *Magyarázatos Biblia*, 1475.

zet a regény olyan központi része, ami a retorika és etika, a képviselési szólás kifordítását mutatja be egy olyan műben, amelynek poétikai és etikai alapkérdése, hogy miképpen lehet egyáltalán erről a világról beszélni. Irimiás a retorikai és az etikai beszéd torz tükréként jelenik meg – a további elemzésben is így tekintek rá –, különösképpen annak tudatában, hogy a regény fiktív világa az államszocializmus egalitárius és társadalomalakító szólamait is idézi. A *vir bonus* a modernség irodalmában már korántsem központi kérdés, de Irimiás elemzéséhez és e fogalom mintájára a „derék elbeszélő” megváltozásának felvázolásához azonban elengedhetetlen:

A retorikai diszciplína felől tekintve a „*vir bonus*” hagyományos követelménye testesítette meg ezt az érintkezési pontot és adott alkalmat olyan általános erkölcsi kíváncsalmak felölelésére, amelyeknek a szónokban meg kell testesülniük részint ahhoz, hogy szavainak meggyőző erejét optimalizálhassa, részint ahhoz, hogy valóban a köz javát szolgáló indítványokat alakíthasson ki.<sup>6</sup>

A *vir bonus dicendi peritus* mint a szónok eszménye<sup>7</sup> Irimiásra egyáltalán nem illik, sőt, kifejezetten annak a kifordítása, hiszen sem nem erkölcsös, derék férfi, sem nem jártas a(z elvart) beszédben, erre pedig rámutat a regénybeli hivatalnokok reakciója Irimiás irományaira. E fogalomhoz kapcsolódva, a későbbi *vir bene dicendi peritus*<sup>8</sup> kíváncsalmaknak sem felel meg, mert ugyan lehetne egy erkölcstelen ember

<sup>6</sup> KECSKEMÉTI Gábor, „A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás”: A magyarországi retorikai gondolkodás a 16–17. század fordulóján (Budapest: Universitas Kiadó, 2008), 162.

<sup>7</sup> Quintilianus így fogalmaz a *Szónoklattan* tizenkettedik könyvében: „Számunkra tehát a szónok, akit nevelünk, és akit Cato így határoz meg, »derék és a beszédben jártas férfi«, mindenképpen legyen az, amit ő első helyen említ, és ami természettől fogva fontosabb és jelentősebb: derék férfi. [It ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur *vir bonus dicendi peritus*, verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique *vir bonus*.] Nemcsak azért, mert ha a szólás erejével a gonosztságot vétezzük fel, semmi sem veszélyesebb köz- és magánügyekben az ékesszólásnál [...]. Nemcsak azt mondom ugyanis, hogy annak, aki szónok lesz, derék férfinak kell lennie, de azt is, hogy nem lehet másból szónok, csak derék férfiből. [...] Semmi sem annyira megszállott, annyira sokarcú, annyira ellentétes indulatoktól zaklatott és kínzott, mint a romlott lélek. Mert amikor áskálódik, a remény, a gond és a kínlódás emészt, amikor pedig már elkövette a bűnt, a nyugtalanság, a bűnbánat és a várható büntetések rémisztik. Hogyan jut hely közöttük a tudománynak vagy bármiféle más, hasznos művészetnek. Herkulesre, nem jobban, mint a gyümölcsfáknak a tövisbokrokkal és vadszederral elborított földön.” Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, szerk., ford. ADAMIK Tamás et al. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2009), 774–775.

<sup>8</sup> Vö. „A »*vir bonus*« eszmény – noha vannak korábbi előzményei – Quintilianusnak köszönhetette széles körű elfogadottságát, [...]. Ezt a sarokpontot a 16. század közepén komoly támadás érte: Ramus a »*vir bonus dicendi peritus*« kíváncsalmát »*vir bene dicendi peritus*«-ra módosította, ami csak az elokúciós és pronuciációs képességeket öleli fel, összhangban azzal a tudomány-rendszerrel, amely elvvel, hogy a tudományos meghatározásokat az egyes arsok sajátosságok specifikumainak megfelelően kell elvégezni. A retorika erény ugyan, de az elméé, hasonlóan az összes szabad művészethez, amelynek művelői a legerkölcstelenebb emberek is lehetnek.” KECSKEMÉTI, „A böcsületre...”, 162.

igazán jó és hatásos szónok is, azonban Irimiás beszéde csak a telep kontextusában tűnik valódi szónoki beszédnek. Ez a gondolat biztat arra, hogy megvizsgáljuk, mennyiben állja meg a helyét a „derék férfi” mint elbeszélő/szónok eszménye a művek etikai kontextusa felől, és ez mennyiben fordítja ki a szegénységről szóló beszéd korábbi messianizmusát, képviseleti pozícióját. Igaz lehet-e az, hogy a *Sátántangó* Irimiás és a doktor szerepeltetésével mintegy kifordítja az addigi retorikai-etikai kontextust, úgymond megváltoztatja a művek retorikai alaphelyzetét, ahol már nem lesz feltétel, hogy az elbeszélő, ha nem is feddhetetlen, de legalábbis a társadalom üdvét számításba vevő, a szegénységről író, azt dokumentáló, a szegénység elbeszélhetőségére és csapdahelyzetére utaló beszélő legyen?

Irimiás beszéde *genus iudiciale* és a *genus deliberativum* jellemzői között változik. A tanácsadó beszéd<sup>9</sup> fajához annyi kötődik, hogy a szereplők a jövő kérdéseiben Irimiáshoz fordulnak, a jövőről döntenek, a telep lakóit Irimiás látszólag a költözésre, az új életre akarja rábeszélni, azonban az olvasó tudja, hogy valójában alattomos kifosztási kísérletről van szó. Quintilianus a *Szónoklattan*ban fejtette ki a tanácsadó beszédet tárgyaló nyolcadik részben, hogy a tanácsadó beszédnek nem pusztán a hasznosság, hanem a tisztesség felől is megfelelőnek kell(ene) lennie, hogy tanácsadó beszédnek lehessen nevezni, ugyanakkor: „Sokan elhiszik ugyan valamiről, hogy tisztességes, de nem tartják egyúttal eléggé hasznosnak is, a hasznosság látszatától vezetve pedig olyasmit is elfogadnak, aminek a gyalázatosága felől nem lehet kétségünk [...]. Aki azt várja, hogy mindenki hitelt adjon a véleményének a hasznosság és a tisztesség dolgában, az számítsa igen tisztánlátó és becsületes embernek – és legyen is az.”<sup>10</sup> A fejezet későbbi részében (VIII, 42) utal előre Quintilianus a tizenkettedik fejezetre, ahol a szónoki erényekről, köztük a már említett *vir bonus*-ról értekezik.

Irimiás beszédében ugyanakkor a *genus iudiciale* jellemzőit is megtaláljuk, beszéde egyes elemei a vádbeszédet idézik. Ha elfogadjuk azt, hogy a jövőre vonatkozó tanácsadó beszéd mellett a szöveg vádbeszéd is – annak hangsúlyozásával, hogy a szöveg valójában egy imposztor monológja –, akkor feltehetjük a kérdést: kiket vádol a beszéd, hogyan használja a retorikai fogásokat? Ennek megválaszolására és messianizmus kritikájának bemutatására *A Karamazov testvérek* nagy inkvizítorának Jézushoz intézett beszédét hívom segítségül összehasonlításként. A két beszédben az egyik vádló, az inkvizítor, a közösség nevében, a másik csak látszólag a közösség nevében, valójában önmagát szolgálva beszél: az inkvizítor és az imposztor.

<sup>9</sup> Vö. „Nevét onnan kapta, hogy fontos döntések meghozatalára összehívták a népgyűlést, s a gyűlekezet előtt mondta el a szónok a jövőt érintő, döntést kívánó politikai beszédét. A szónoknak azt kell bizonyítania, hogy az általa bemutatott tárgy hasznos-e vagy káros; első esetben feladata a rábeszélés (protropé, latinul: suasio); a második esetben pedig a lebeszélés (apotropé, latinul: dissuasio).” SZABÓ G. Zoltán és SZÖRÉNYI László, *Kis magyar retorika*, <https://real.mtak.hu/43137/1/Kis%20Magyar%20Retorika.pdf>.

<sup>10</sup> QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, VIII, 3;13. (251, 254.)

## 2. b) Irimiás és a Nagy Inkvizítor

A *Nagy Inkvizítor* és az *Irimiás beszédet mond* című részek vádbeszédek a megváltásról, az inkvizítor beszéde azonban a regény teljes egészét tekintve nem kérdőjelezi meg a megváltást. Irimiás esetében ennek a hitnek és képviseletnek kifordítását láthatjuk. Elsőként arra a kérdésre keressük a választ, hogy ki is a vádló, és ki is a vádlott, azaz a *divinatio/status* aktusát hajtjuk végre, majd pedig azt, hogyan funkcionál a vádbeszéd a két szövegben, s hogy az *Irimiás beszédet mond* című fejezet miképpen fordítja ki a *genus iudiciale* hagyományát. Az inkvizítor poémájában az elsődleges vádló maga az inkvizítor, aki Jézust vádolja, ugyanakkor a poéma elbeszélője, Ivan Karamazov szintén vádlóvá lesz, ezáltal metaleptikus szerkezetet hoz létre. Irimiás beszédében a vádló elsősorban Irimiás, arra azonban majd a későbbiekben érdemes kitérni, hogy egyes mondataiban mások lehetnek a vádlottak.

Az összehasonlítást az a figyelemre méltó hasonlóság is indokolja, hogy mindkét beszéd ugyanabból indul ki, a gyermekek szenvedésének igazságtalanságából. Ivan Karamazov egyértelműen elutasítja a gyermekek áldozatát és büntetését:

És ha a gyermekek szenvedései annak a szenvedéssummának a kikerekítésére kellenek, amely nélkülözhetetlenül szükséges az igazság megszerzéséhez, akkor én jó előre határozottan kijelentem, hogy az egész igazság sem ér meg ilyen árat. [...] Mondd meg nekem nyíltan, felszólítalak – válaszolj: képzeld el, hogy te vagy az, aki az emberi sors épületét emeli, azzal a céllal, hogy a végén boldoggá tegye az embereket, végre békét és nyugalmat adjon nekik, de ehhez elkerülhetetlenül, okvetlenül meg kellene kínoznia egy, csupáncsak egyetlenegy kis teremtetést [...].<sup>11</sup>

Irimiás pedig Estike halálát követően így szól:

Mégis... Tudom... erőt kell vennem magamon, de biztos vagyok benne, meg fogják érteni, ha ebben a percben még nem tudok mást mondani, mint hogy osztozom, mélyen osztozom... egy szerencsétlen anya fájdalmában, egy anya sosem csillapuló, mindörökre eleven gyászában... [...] És most már nem tétozunk többé, mert értjük, hogy Estike halála büntetés és figyelmeztetés volt, és áldozat értünk, áldozat a maguk igazságosabb jövőjéért, hölgyeim és uraim...<sup>12</sup>

A kiindulópont azonos, az áldozatra és az igazságra utaló kérdés, valamint az abból kiinduló vádbeszéd szintén, a *narratiók* ügye azonban egészen más. A *Karamazov testvérek*ben a gyermekhalálból indulva Aljosa válaszai („Megfeledkeztél róla,

<sup>11</sup> Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *A Karamazov testvérek*, ford. MAKAI Imre, 2 köt. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 1:320–321.

<sup>12</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 159–160.

pedig őrajta alapszik az az épület, és őneki fogják kiáltani: »Igazságos vagy Te, Urunk, mert megmutattad a Te utaidat!«<sup>13</sup>) után kezdi meg Ivan az inkvizítorról szóló történetet, amelynek ügye a hit és a szabadság, s szűkebben a jézusi tanítás, az út követésének lehetőségessége. Nem véletlenül *Pro és contra* a fejezet a címe. Az inkvizítor és Jézus történetének elmesélése során Ivan és Aljosa párbeszédet folytat egymással, Aljosa folytonosan megkérdőjelezi Ivan nézeteit, gondolatait és a jézusi megváltással érvel. A fejezet szerkezete, a benne lévő négy szereplővel (s négy páros: Ivan – Aljosa, Ivan – inkvizítor, Ivan – Jézus, Aljosa – Jézus) és a két elbeszéléssel a következőképpen épül fel: Ivan és Aljosa párbeszédes formában vitázik, disputál a szabadság, a vallás, hit stb. témájáról. Ezt követően Ivan példabeszédként elmondja az inkvizítor vádbeszédét, amelyben a másik szereplő, Jézus azonban néma marad, s csak a történet végén egy csókkal, szeretetgesztussal kommunikál.<sup>14</sup> A nagy inkvizítor beszéde tehát egyszerre Ivan vádját és az inkvizítorét is tartalmazza, amelyben az ügy, a vád megfogalmazása, hogy Jézus a szabadságot hiába adta az embereknek, boldogtalanná tette s megnyomorította őket.

Amennyiben az inkvizítor első megszólalásától vizsgáljuk,<sup>15</sup> akkor bevezetesként az első rövid szakaszt értelmezzük, ami az első máglyahalál-fenyegetéssel zárul („paraszat kotorjon a máglyádhhoz, tudod ezt?”<sup>16</sup>), amelynek lezáró motívuma – bűnössége bizonyításának megfelelője – szintén máglyahalál: „Mert ha volt, aki megérdemelte a máglyánkat, akkor az te vagy. Holnap elégetlek. Dixi.”<sup>17</sup> Bár a szövegrészletből hiányoznak a megszokott *exordium*ban használatos elemek, mégis megszakított bevezetesként értelmezem, amely alakzatokat is használ. Dosztojevszkij e szövegrészlete kérdéssel indít: „Te vagy az, te? – de mivel nem kap feleletet, gyorsan hozzáteszi: – Ne válaszolj, hallgass! És hát mit is tudnál mondani?”<sup>18</sup> Quintilianus *Szónoklattana* részletesen foglalkozik a kérdések retorikai hatásával, azt állítja, hogy egy kérdés képes nemcsak érdeklődést, hanem támadást is kifejezni, s ez esetben alakzatként működik (9, 2, 7). Az inkvizítor nyilván nem Jézus személyazonosságára kíváncsi, hanem már a beazonosítással is vádolja a jelenlévőt, megtagadja tőle a szólás lehetőségét, miszerint már mindent elmondott. A következő részben az inkvizítor következetesen és világosan fejti ki mondandóját, melynek az a célkitűzése, *propositiója*, hogy paradox módon bebizonyítsa Jézus bűnösségét, s azt, hogy ártott a világnak a szabadságról szőtt beszédeivel és cselekedeteivel. Az *argumentatio* során részletesen elemzi a bűnöket – mint például a kevélységet, miszerint nem

<sup>13</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, 1:322.

<sup>14</sup> Lásd ehhez SZARKA Judit, „Balassa Péter Biblia- és felvilágosodás-értelmezése”, *Jelenkor* 60, 7–8. sz. (2017): 859–865.

<sup>15</sup> Tehetnénk ezt Ivan irodalmi szövegekről szóló bevezetésével is, de jelen esetben csak az inkvizítor szólását vizsgáljuk.

<sup>16</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, 1:329.

<sup>17</sup> Uo., 341–342.

<sup>18</sup> Uo., 328.

hallgatott a figyelmeztetésekre –, illetve érvként hozza fel Jézus megkísértéseit. A beszéd végén Jézus, a vádlott, nem tiltakozik, hanem a megbocsátás és szeretet gesztusával vet véget a jelenetnek, ily módon megkérdőjelezve az ellene felhozott érveket, a vád igazságát. Ez több szempontból tanulságos. Egyrészt az inkvizítor szinte vágyik a vitára, vagy valamiféle védekezésre, disputára: „amikor az inkvizítor elhallgat, egy ideig várja, hogy válaszoljon a foglya. Nyomasztja a némasága. [...] Az öreg azt szeretné, ha mondana neki valamit, még ha keserűt, iszonyút is.”<sup>19</sup> A beszéd részletes elemzésére nincs itt mód, ennyiből is kitűnik azonban, hogy érvelése világos, s célkitűzése is jóval egyértelműbb, mint a Irimiásé, illetve Jézus csókja bizonytalanná teszi az inkvizítor érvelését, s ez a gesztus a megbocsátás és a megváltás felé tereli az elbeszélést.

Irimiás beszéde ezzel szemben Estike halálát eszközként használja céljai eléréséhez, s mint állítja, a kislány áldozata az igazságosabb jövőért történt. Az antik retorikákat tekintve, akár Cicerót, akár pedig a már említett Quintilianust, mind nagy figyelmet szentelnek a jó szónok jellemzésének: ismerje és alkalmazza a nyelvi szerkezeteket, alakzatokat a megfelelő helyen, ugyanakkor legyen feddhetetlen. „A beszéd által nyújtott bizonyítékoknak három fajtája létezik: az első a szónok jellemében van, a második a hallgatóságra tett hatásában, a harmadik pedig magában a beszédben, mely bizonyít vagy úgy látszik, hogy bizonyít.”<sup>20</sup> Ebben az értelemben, Irimiás, kis túlzással, már azelőtt rossz szónokká vált volna, mielőtt megszólalt, ugyanis a regény korábbi részeiből ismerjük cselekedeteit s valamelyest a jellemét is.

Irimiás beszédének bevezetésében gyászbeszédből vádbeszédbe és tanácsadó beszédbe is fordul. A beszéd *exordium* része Estike haláláról szól, de valójában kettős funkcióban áll: az érzelmekre hat, büntudatot kelt. A *captatio benevolentiae* megtalálható a beszéd bevezetésében („Barátaim! Bevallom, nehéz helyzetbe kerültem”,<sup>21</sup> „bennem is csupa zűrzavar van”,<sup>22</sup> többes szám, első személyű igeidők, stb.), de annak felépítése és sajátosságai nem a szónok alázatosságát és szerénységét dicsérik, hanem sokkal inkább a szónok jellemének és a telep lakóinak közösségére utalnak, ugyanakkor a gyászbeszéd/vallási beszéd (vö. Irimiás mint Mester) szokatlan elegye mutatkozik meg. Az *exordium*ban hangzik el a vádbeszéd legfontosabb része, a beszéd tárgyát képező tétel: „Nem vádolok tehát személy szerint senki, de... mégis, hadd tegyem fel maguknak a kérdést: *nem vagyunk-e mindannyian bűnösök?* Nem lenne-e tisztességesebb, ha olcsó védekezés helyett már most bevallanánk, hogy igenis vádolhatóak vagyunk?”<sup>23</sup> Az *exordium* tulajdonképpen eköré a mondat köré épül, ezzel hívja fel a hallgatóság – és az olvasók figyelmét (*attentio*).

<sup>19</sup> Uo., 344.

<sup>20</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Retorika*, ford. ADAMIK Tamás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 11.

<sup>21</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 159.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo., 161, kiemelés tőlem – K. A.

S bár Irimiás beszédének egészéből kiderül, hogy a beszéd ügye teljesen más, tudniillik hasznot húzni az emberek tudatlanságából, kiszolgáltatottságából, ellopni a pénzt és hálózatot kialakítani, ugyanakkor mégis figyelmet érdemel egy gondolatalakzat a vádbeszéd értelmezése szempontjából. Adamik Tamás jegyzi meg, hogy „a költői kérdés a klasszikus retorika szerint gondolatalakzat (*figura sententiarum*, σχῆμα διανοίας), és hatalmas energiákat szabadít fel a hallgatók lelkében, mind szellemieket, mind érzelmieket”.<sup>24</sup> Ahogyan már Quintilianus *Szónoklattana* nyomán említettük, a kérdés támadásként is értékelendő, itt pedig a bűnösség bizonyítására tett kísérlet indító alakzata. A kitérő szintén ennek a bizonyításnak a megalapozását mélyíti el, amellyel a telep lakóit bűnösséggel vádolja meg: „maguk, barátaim, még mindig itt... tengődnek... tiltakozzanak, ha erősnek találják a kifejezést!”,<sup>25</sup> „Nem tagadom, kissé kellemetlen nekem ez az idővesztés”<sup>26</sup>). Legjellemzőbb, hogy a bevezetésben is számos színlelésen alapuló alakzat szerepel, például kétkedés, tanakodás stb.

A *narratio* esetében szintén elgondolkodtató, hogy mi is az elbeszélés valódi ügye? Az Estike haláláért történő felelősségre vonás vagy a tehetetlenség, lustaság, tétlenség vádolása, esetleg ebből kitekintve az olvasó/társadalom vádolása a szegénységért, illetve azért, hogy az Irimiás-félék csalóként működhetnek és a szabadságtól, tudásától megfosztott tömeget saját céljaikra használhatják fel? Azt mondanám, hogy a szöveg valódi irimiási *narratiója* rejtetten működik, a telepiek számára nem hallható, ugyanakkor az olvasó számára érzékelhető – ami nem más, mint a lopás terve, az, hogy megfossza őket pénzüktől és a szabadságuktól.

Meglehetősen nehéz tehát eldönteni, hogy Irimiás beszéde tulajdonképpen kiket is vádol. A szereplőket, a szegényeket, a tudatlanokat, akik könnyen megtéveszthetők, esetleg az olvasót? Vagy Irimiás, a szereplő annyira nagyszerű szónok lenne, hogy az olvasót is megtéveszti? Aligha erről van szó. Irimiás beszéde ironikus-szatirikus tükröként tárja fel a szegénységről és szabadságról szóló beszédmódokat, akár a szegénységet *másiknak* nevező diskurzusban – legalábbis annak egy fajtájában, akár a szegénységből hasznot húzó csaló politikai beszédekben, ugyanakkor a szereplő csalárdsága, impostsorsága éppen a retorika felől érhető tetten.

### *Estike: „A nagy fényességbe, az égbe”*

Irimiás beszédének ellenpontja és a megváltás lehetőségének cáfolata Estike hiába-való áldozata. Estike fejezete tökéletesen megfeleltethető annak, amit a marginalitás, szegénység, kirekesztettség elbeszélhetetlenségének tekintünk: a saját családjában kirekesztettként, megvetettként élő telepi kislány, aki az őt körülvevő többi szereplő

<sup>24</sup> ADAMIK Tamás, „Cicero *Catilina* elleni első beszédének struktúrája”, *Antik Tanulmányok* 62 (2018): 129–150, 131.

<sup>25</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 164.

<sup>26</sup> Uo., 165.

szerint „agyalágyult”. A családjában betöltött helyzete az abszolút páriáé, hiszen kiderül, hogy nem törődnek vele, sőt, szégyellik, a bátyja pedig bántja: „végül is sohasem keresték; sőt: inkább szigorúan ráparancsoltak, maradjon távol, különösen akkor – s ez gyakran megtörtént –, ha vendég volt a házban. A senki földjére került, mert egyik utasításnak sem tudott eleget tenni: sem az ajtó közelében nem maradhatott, mint ahogy azt sem tehette meg, hogy messzire elkóborol, hiszen tudta, bármikor szólíthatják”<sup>27</sup> Kiderül az is, hogy a kislány kisegítő iskolába járt, valamint hogy félelme miatt a háztartási munkákban ügyetlen, ezért szintén családja rosszalását kapja, és még inkább kívülreked.

A megváltástörténethez kapcsolódva fontos szempont mind a narráció jellemzői, mind pedig az elmondott történet – a magány, remény, egy ígéret megszegése, fájdalom, öngyilkosság – ívében az, hogy Estike fejezetében a nézőpont egyértelműen alulnézeti, azaz a csoportbeli alárendeltségét az elbeszélői perspektíva is tükrözi. A szöveg jól bánik a térbeli-családbeli helyzettel, a folyamattal, ahogyan a szereplő kiszorul a család közösnek nevezhető tereiből, például a konyhából. A fejezet elején Estike a padlásra mászik fel, a galambok egykori helyére, a kislány itt érzi jól és biztonságban magát, „egyszemélyes birodalomban, melynek titkát egyes-egyedül ő maga ismerte csupán,”<sup>28</sup> „itt nem kellett játszani, itt nem volt ajtó, amin »be lehet jönni« (még apja szögezte be, egy most már mindörökre homályban maradó terv első lépéseként), nem volt ablak, amin »be lehet nézni«.”<sup>29</sup> Az a megjegyzés, hogy „leparancsolnák” innen, nem pusztán a padlás térbeli elhelyezkedésére vonatkozik, hanem feltételezhetően arra a képletes helyre is, amit a családjában betölt. A szereplő narrációját uralja ez a kívülrekedtség, alantas pozíció és a végletes kitaszítottságtól való félelem, azaz a gyermek egyszerre fél attól, hogy családjával legyen és attól, hogy elveszíti őket: „márpedig egyetlen elmulasztott alkalom, és végérvényesen eltávolítanak a házból.”<sup>30</sup> A konyhát, mint a családi élet egyik kitüntetett helyszínét ebből a lenti-kinti pozícióból figyelni, szintén perifériális helyzetből, például a csűr mögül vagy az eresz alól, ahol a családja nem láthatja őt, ugyanakkor mégis figyelheti a többieket. A fejezet eleje irányítja a tekintetet, reflektál a helyzetre, a kislány gondolatain keresztül a padlásról, mint biztonságos helyről, kívülre kerülünk, ezt követően a tekintete szinte kizárólag a konyhaajtóra fókuszál. Az ajtó mint stabil, de teljesítményre kényszerítő pont részletes, túlfókuszált leírása, a perceptuális beszűkülés után a hirtelen mozgás álomszerű, elhomályosodott folyamatát, a tárgyak és az állapot disszociatív hatást bemutató leírását követően cezúraként mutatja a szöveg a gyermek helyét:

<sup>27</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 108–109.

<sup>28</sup> Uo., 107.

<sup>29</sup> Uo., 110.

<sup>30</sup> Uo.

Az a pillanat, míg lesütötte a szemét, elegendő volt arra, hogy felismerje őket, hiszen nem is volt szüksége másra, mert ettől kezdve sokáig még szinte odaszegeződött a kalimpáló tárgyakkal teli térbe anyja vagy nővére homályos alakja, vaklátással érzékelte,  
 hogy *ott vannak s ő ott van*  
 velük szemben  
 lent,  
 mint ahogy azt is tudta, akkora erővel magasodnak fölé, hogy ha egyszer mégis megtenné és fölnézne rájuk, talán szét is pattanna a kép, mert tűrhetetlen joguk a fölmagasodáshoz olyan nyilvánvaló, hogy a benne támadó látvány ezt már fölrobbantaná.<sup>31</sup>

A csúrtól az ajtóig, a készenléttől a lentiség tudatáig tartó folyamat ciklikus („közben visszafutott a csúrhöz, vagy az eresz alá, hogy betöltse helyét a megkönnyebülés, mert aminek csaknem vége lett, most újból folytatódhat”<sup>32</sup>), más szóval csapdaszerűen, kilátástalanul ismétlődő. Estike már a „pénzfa” testvérevel közös élménye és reménye – amely mint kilépés lehetősége és a szeretetközösség jelenik meg – előtt is az öngyilkosságot tervezte:

Amikor pedig évekkal ezelőtt apja temetésén megértette, hogy a halál, mely „az egyetlen út az angyalok közé”, nemcsak az Isten akaratából történhet meg, hanem választható is, s ő akkor elhatározta, föltétlenül megtudja, hogyan is kell ezt csinálni, akkor is bátyja világosította föl. [...] És akkor tegnap hajnalban, ébredés után, amikor végre legyőzte félelmét, és elhatározta, nem halogatja tovább, mert nemcsak elképzelni, igazán érezni is akarta, ahogy felemelkedik a magosba, [...] akkor is Sanyi volt az, aki a pénzfa titkával visszarántotta őt e varázslatos, de félelmes röpüléstől, és aztán alkonyatkor már együtt – együtt! – indultak el.<sup>33</sup>

Az öngyilkosság mint a fájdalomtól történő megszabadulás, ugyanakkor a megváltás megkérdőjelezése. Estike története Móricz Zsigmond Árvácskájának sorsához közelít, több azonosság is van közöttük (virágnév, testi és szellemi bántalmazás, családon belüli helyzet), azonban a két lány életének vége a legszorosabb egyezés, hiszen mindketten öngyilkosok lesznek, és vágnak „a nagy fényességbe az égbe”/ „a magosba”. Különbőség az, hogy míg Árvácska halála az őt bántalmazók megsemmisülésével is együtt jár, mintegy tisztítótűzként, megváltásként jelenik meg a ház és az udvar elégetése, Estike halála hiábavaló és tragikusságával együtt a regényben

<sup>31</sup> Uo., 109, kiemelés az eredetiben.

<sup>32</sup> Uo.

<sup>33</sup> Uo., 112.

profánnak ábrázolt, a regény ugyanúgy folytatódik és Irimiás ürügyként használja, hogy elérje céljait.

A *Sátántangó* egyéb elbeszélői szövegei, a narráció egésze, a szereplők életének további pusztulása, a hely vízióként elterjedő pusztulása, az önmagába fordulás is alátámasztja a messianizmus kritikájának állítását. A regényt (sokszor évtizedekkel) követő hasonló poétikájú és témájú irodalomban a megváltás és kilépés lehetőségének tagadása a szegénységről szóló irodalmi beszéd narratív jellemzőit módosítja, a szóra bírhatóság paradoxonának, az önmagába záródásnak, a közösség és az egyén működésképtelenségének beemelásával.

# KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ ALKOTÁSAINAK FOGADTATÁSA OROSZORSZÁGBAN

– A Nobel-díj előtt és után –

OKSANA IAKIMENKO

ELTE BTK Fordító és Tolmácsképző Tanszék

Higher School of Economics (St. Petersburg)

oktató, független kutató

E-mail: [oxana.yakimenko@gmail.com](mailto:oxana.yakimenko@gmail.com)

ORCID 0000 0002 6012 959X

The Reception of László Krasznahorkai's Works in Russia

– Before and after the Nobel Prize –

The article examines the reception of László Krasznahorkai's work in Russia from the late 2000s to the mid-2020s, focusing on the asymmetry between cinematic and literary modes of reception. For a long time, Russian engagement with Krasznahorkai was mediated primarily through Béla Tarr's film adaptations, especially *Sátántangó*, which shaped a perception of the author as a visual and atmospheric phenomenon rather than a stylistically complex prose writer. The situation began to change with the appearance of systematic Russian translations of his works and the emergence of critical responses attentive to syntax, narrative structure, and philosophical ambition. The article analyzes reviews, essays, and critical debates in Russian literary journals, cultural media, and online platforms, demonstrating how Krasznahorkai's prose was increasingly interpreted as an autonomous literary project rooted in European modernism and post-Kafkaesque metaphysics. Special attention is paid to the politicization of his reception after international recognition, including ideologically charged reactions in mass media and blogs, where literary analysis is often replaced by accusatory rhetoric. The study argues that Russian reception of Krasznahorkai reveals broader tensions between aesthetic evaluation and ideological discourse in contemporary literary criticism, highlighting the fragility of autonomous literary judgment under conditions of political polarization.

**Keywords:** Russian reception, contemporary Hungarian literature, László Krasznahorkai, Russian literature, Nobel Prize in Literature

Literatura 52 (2026) 1

DOI: 10.57227/Liter.2026.1.13

■ Bevezetésként érdemes megjegyezni, hogy egy magyar szerző recepciója orosz nyelvterületen (ahogy bármely más befogadó nyelvterületen is) mindig több tényező függvényében alakul. Krasznahorkai László esetében az a folyamat, amelynek során a szövegei a műfordítási kánon részévé váltak, három szakaszra, azokon belül pedig egyidejűleg több diszkurzív térre osztható. Utóbbiak mindegyike adott kulturális szféra sajátja. Ilyen szféra a recepció kiindulópontjaként szolgáló filmek világa, amelyekben az író közreműködőként, társszerzőként volt jelen, a szövegei mintegy a műalkotás magját, alapját képezték. Ugyanakkor ilyen diszkurzív térnek bizonyulnak a műveket értelmező ideológiai irányzatok is, amelyek nem feltétlenül és nem csupán a politikum világából közelítik meg ezeket a műalkotásokat. Különböző ideologikus értelmezési kísérletek érkeznek az irodalomkritika világából is, éppen a kritika értékítéletre törekvő természetével összefüggésben.

Kertész Imre életművével ellentétben, akinek munkássága Oroszországban csak 2002-ben, a Nobel-díj után vált ismertté,<sup>1</sup> Krasznahorkai egy novellája már 2007-ben napvilágot látott az *Inosztrannaja lityeratura* című folyóirat lapjain. A *Sötétlő erdők* című elbeszéléshez (*Az urgai fogoly*, 1992)<sup>2</sup> fűzött előszavában Jurij Guszev így fogalmazott:

Krasznahorkai [...] távol áll attól a felfogástól, hogy az irodalom az élet tanítója lenne, de nem tekinti azt pusztán játéknak sem. Prózája a valóság felé fordul, mégis teljes egészében áthatja egyfajta csodálkozás a valóság, az élet jelensége iránt [...]. Krasznahorkainál nem a lét leple alá való behatolás kísérletei állnak az első helyen – hiszen ezek eleve hiábavalóknak tekintendők –, hanem maga a lét mint titok iránti viszony, az a mámorító / részegítő tudat, hogy az ember homályosan, mégis valóságosan részesül – részvétel, amelyet a költészet, a szó, a szó mágia ad.

Ez az elbeszélést bevezető néhány mondat tekinthető a Krasznahorkai-próza egyik első orosz nyelvű értelmezésének.

Bár három évvel később a belorusz *Nyeman* folyóiratban újabb Krasznahorkai-novella jelent meg orosz nyelven, *Fenn az Akropoliszon* Tatyjana Voronkina fordításában,<sup>3</sup> e publikációk iránti érdeklődés, beleértve a kritikáét is, csupán 2015 után következett be, amikor a szerző megkapta a Booker-díjat.

\* Köszönjük Kalavszky Zsófia segítségét a szerkesztésben – A szerk.

<sup>1</sup> Előtte csak *Az angol lobogó* című, három novellát tartalmazó gyűjtemény jelent meg orosz nyelven. Имре КЕРТЕС, *Английский флаг*, ford. Юрия ГУСЕВА (Москва: Текст, 2001).

<sup>2</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, „В тёмном лесу”, ford. Юрия ГУСЕВА, *Иностранная литература* 12. sz. (2007): 12–29.

<sup>3</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, „На вершине Акрополя”, ford. Татьяны ВОРОНКИНОЙ, *Nyeman*, 3. sz. (2010): 137–145.

### *A filmekén keresztül az irodalomhoz*

Miközben a fent említett Krasznahorkai-kiadványok szélesebb körben nem keltettek visszhangot, Tarr Béla *A torinói ló* című filmjének köszönhetően elindul egy meglehetősen szűk körű érdeklődés a szövegei iránt. Az író nevét, akinek rövid novellája kiindulópontként szolgált a filmben elmesélt történethez, szinte minden fontosabb filmkritikai kiadványban megjelent recenzióban megemlégtették valamilyen formában.<sup>4</sup> A sajtóban a filmmel kapcsolatban gyakran emlegetett Krasznahorkai név miatt jelent meg a *Legkésőbb Torinóban* című esszé is.<sup>5</sup> A filmről szóló beszélgetéssel kezdődik Krasznahorkai egyetlen folyóirat-interjúja is, amelyben elhangzik a magyar írótól ma Oroszországban a leggyakrabban idézett mondat: „Ha van nyelv, amelyre érdemes lefordítani a műveimet, akkor az az orosz. Ha nem lenne orosz irodalom, soha nem kezdtem volna el írni.”<sup>6</sup> Az interjúval együtt jelent meg *A gyilkos születik* című novella is, amelyet a szerző maga javasolt orosz kiadásra a *Seiobo járt odalent* című könyve részleteként. Az, hogy Krasznahorkai a rá legnagyobb hatást gyakorolt írók között – Kafka mellett – Dosztojevszkij és Tolsztoj nevét említette, valamint hogy orosz fordításra kiválasztott novellájában megjelenik Andrej Rubljov Szentháromság-ikonjának másolata, meghatározó szerepet játszik abban, hogy műveit az interjút és a novellafordítás megjelenését követően a műfordításkanon természetes részeként fogadja be az orosz közönség.

Az előbbi jelenségekkel egyidőben az angol nyelven tájékozódó értelmiség tagjai között, illetve írói és kritikus körökben kialakult egyfajta kultusz, amely a „furcsa magyar író” övezi. Erre utal a híres irodalomkritikus és író, Dmitrij Bavliskij interjújának részlete, amelyet az észt–orosz íróval, Andrej Ivanovval készített.<sup>7</sup> Ivanov Krasznahorkait „zseniális írónak” nevezi, és a *Sátántangó* angol fordítását kísérő olvasmányélményéről vallott beszámolójában elragadtatással beszél arról, hogy „a szerző a saját kis magyar vidékét az univerzum és a világirodalom központjává tud-

<sup>4</sup> Vö. például Anton Dolin lelkesült szövegét (Антон Долин, „История (не о) лошади. »Туринская лошадь«, режиссер Бела Тарр”, *Искусство кино*, 3. sz. (2011), amelyben említésre kerül Tarr és Krasznahorkai műveinek kapcsolata Dosztojevszkijel. Meg kell említeni továbbá Borisz Nyelepo kritikusabb hangvételű cikkét is (Борис НЕЛЕПО, „Табуретка и колокол. Как я разлюбил кино Бела Тарра”, *Сеанс*, 4. sz. [2012], <https://seance.ru/articles/taburetka-i-kolokol/>). A kritikus nyomon követi Krasznahorkai hatását Tarr alkotói módszerére, ami szerinte Tarrnál a példázatos filmművészet felé forduláshoz vezetett.

<sup>5</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, „Самое позднее – в Турине”, ford. Оксаны ЯКИМЕНКО, *Сеанс* 45, 46. sz. (2012), <https://seance.ru/articles/horse/>.

<sup>6</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, „Если и есть язык, на который стоит меня переводить, так это русский»; Рождение убийцы. Рассказ”. ford., тап. Оксаны ЯКИМЕНКО, *Иностранная литература*, 5. sz. (2023): 77–115, <https://magazines.gorky.media/inostran/2013/5/esli-i-est-yazyk-na-kotoryj-stoit-menya-perevodit-tak-eto-russkij-rozhdenie-ubijczy-rasskaz.html>.

<sup>7</sup> Andrej IVANOV, *Из интервью Андрея Иванова*, hozzáférés: 2026.04.25, <https://sibkron.livejournal.com/319641.html>.

ta tenni”, majd kiemeli a szöveg egyediségét is: „mint a víz, úgy folyik, patakok kanyarognak benne, összefutnak, majd szétválnak”. Jellemző azonban, hogy 2014-ben Bavlilskij Krasznahorkai nevének említésére még mindig így reagált: „Tarr Béla filmjeinek társszerzőjeként ismerem.” 2015-ben Andrej Ivanov esszét ír Krasznahorkairól, amelyben a *Sátántangó* szövegéből származó idézeteket – ekkor még az orosz fordítás nem jelent meg – angolul közli. Krasznahorkai művészetét az „apokaliptikus egzisztencializmus” mintaképeként jellemzi, az írónak, a „magyar apokalipszis mesterének” módszerét pedig úgy elemzi, mint amely a lehető legmélyebb betekintést engedi az események szerkezetébe, ezt a szöveg fokozatos bonyolítása kíséri, egészen addig „amíg a megírtakhoz már nincs mit hozzátenni”. Sok kritikushoz hasonlóan Ivanov is kiemeli Krasznahorkainak Kafkával, Beckett-tel és Dosztojevszkijjal való rokonságát, ugyanakkor a magyar szerzőt egy olyan szélesebb európai regénykontextusban is elhelyezi, amelynek ívét Petronius *Satyricon*jától Salman Rushdie *Sátáni versek* című regényéig húzza meg, majd kifejezi azt a vágyát is, hogy olvashassa a magyar író regényeit orosz fordításban, mégpedig azért, „hogy meg tudja ragadni valahol a fordítások között felvillanó zene visszhangját”.<sup>8</sup>

Példaként emelhetünk ki egy másik művelt olvasót, a krasznajarszki bloggert, Szergej Alekszandrovicsot (ő a sibkron álnév alatt blogol a *livejournal* nevű platformon), aki 2013-tól ír rendszeresen Krasznahorkairól úgy, hogy angol nyelvű fordításokból idézi a magyar szerzőt.<sup>9</sup>

### *A nemzetközi díjak varázsa és a nagy regény mágiája*

2015-ben Krasznahorkai elnyerte a Booker-díjat, ami a fordítók aktív munkájának köszönhetően is elősegítette a *Sátántangó* orosz nyelvű kiadását.<sup>10</sup> A közönség azonban először nem a hivatalos változatot, hanem Maxim Leonov kalózfordítását ismerhette meg.<sup>11</sup> A kalózfordítások megjelenése az író elismerésének jele volt, ugyanakkor a nem professzionális fordító számára Krasznahorkai szövegeinek strukturális és jelentésbeli bonyolultsága túl nagy falatnak bizonyult. Ennek eredményeként a szerzőről szóló számos cikkben, kommentárban és bejegyzésben fogalmazzák meg az

<sup>8</sup> Андрей ИВАНОВ, „Ласло Крснахоркаи: мастер апокалипсиса. Эссе”, *Новые облака*, 1–2. sz. (2015): 71–72, <https://www.oblaka.ee/journal-new-clouds/1-2-2015/андрей-иванов-ласло-краснахоркаи-мас/>.

<sup>9</sup> SIBKRON, „Из интервью Андрея Иванова...”, *livejournal*, 2014. ápr. 11., <https://sibkron.livejournal.com/319641.html>.

<sup>10</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, *Сатанинское танго*. ford. Вячеслава СЕРЕДЫ (Москва: Corpus, 2018), 352.

<sup>11</sup> A cikk szerzője 2015-ben személyesen tárgyalt a kalózzal adminisztrátorával és az (akkori) jogtulajdonosokkal a Krasznahorkai-könyvek fordításainak kiadásáról, amelynek eredményeként a fordítást eltávolították a platformról, majd később újra feltöltötték különböző más nyílt hozzáférésű platformokra, természetesen anélkül, hogy a jogokat megvásárolták volna.

olvasók hiányérzetüket, panaszkodnak a fordítások hiányosságaira, továbbá sürgetik a hivatalos kiadás(ok) megjelenését.

Krasznahorkai nemzetközi Booker-díja alkalmat adott a kulturális hierarchiáról szóló beszélgetésre is, mégpedig A. A. Lefevere elmélete alapján, amely a fordítások szempontjából láttatja a nemzeti kultúrák közti hierarchikus viszonyokat. Jelena Koljagyina író nő megfigyelése szerint „a magyar írónak odaítélt díjra való reakciók azt mutatják, hogy bizonyos arroganciával viszonyulunk az általunk nem ismert írókhoz és irodalmakhoz”.<sup>12</sup> Számos kritikus a díj átadását a politikai és ennek következtében a kulturális konjunktúra kontextusában vitatta meg. Konsztantyin Milcsin 2015-ben Krasznahorkairól szóló számos publikációjában azt hangsúlyozta, hogy a díj odaítélése „a brit értelmiséget magával ragadó magyarmánia” eredménye, amelynek célja „nem annyira egy konkrét író jutalmazása, mint inkább a kiadói és olvasói közönség figyelmének felkeltése egy konkrét irodalom iránt”.<sup>13</sup> Hasonlóan vélekednek Krasznahorkairól más szerzők is. Vagyis olyan körülmények, mint a szövegeinek orosz nyelven való elérhetetlensége, továbbá a más nyelvekre készült fordítások elégtelen ismerete, korlátozza a befogadóközösségben a szövegek elemzésének lehetőségeit, a szerző recepcióját pedig általános jellegű érvelésekre redukálja. Ide sorolhatók például azok a megjegyzések, amelyek a nyugati értelmiség körében kultikusként kezelt Krasznahorkai-jelenséget emlegetik az „európai periféria irodalmának másodlagosságáról” szóló előítélet elleni küzdelem kontextusában. Ezt láthatjuk például Kirill Kobrin írásában.<sup>14</sup> Összefoglalóan: a 2018-as *Sátántangó* megjelenéséig Krasznahorkai műveit csak töredékesen publikálták oroszul,<sup>15</sup> és ezek a publikációk nem váltottak ki különösebb reakciót az olvasókból.

A *Sátántangó* fordításának 2018-as megjelenése lehetőséget adott arra, hogy Krasznahorkai szövegeiről tárgyilagosabban beszéljünk. 2018–2020-ban a fogadtatása lelkesnek mondható, de főként egy szűk értelmiségi és kritikus körben. A regény befogadását ebben az időszakban jellemző értékelésként olvashatjuk Szergej Sziryin kritikus szövegét: „A *Sátántangó* egy nagyon kísérletező mű, amely türelmet igényel olvasójától. Hogy hol játszódik a cselekménye, nem lehet tudni, de azt sem, hogy kik a szereplők, ráadásul a könyv fő üzenete sem túl optimista, lényegében arra

<sup>12</sup> Александра ЖАРКОВА-ДЖОРДЖЕВИЧ, *Кому бы ни дали Букера, всегда раздаются голоса, что дали не тому Назван лауреат Международной Букеровской премии*, Radio „Ъ FM”, 2015. máj. 20., <https://www.kommersant.ru/doc/2730304>.

<sup>13</sup> Lásd például a *Magyarmánia fogságába esett Booker* című írását. Константин Мильчин, „»Букер« в плену у венгромагии», *Стиль*, 2015. márc. 20., <https://style.rbc.ru/impressions/571638df9a79472acd34e53>.

<sup>14</sup> „Послание написанное мне. Опрос критиков”, *Прочтение*, 2018. aug. 29., <https://prochtenie.org/geo/29510>.

<sup>15</sup> A már említett fordításokon kívül ezek a publikációk jelentek meg az *Inosztannaja lityeratura* folyóiratban: Ласло КРАСНАХОРКАИ, „Кто-то стучит в мою дверь”, ford. Оксаны ЯКИМЕНКО, *Иностранная литература* 12. sz. (2015): 176–182. Ласло КРАСНАХОРКАИ, „Мир идет: Фрагменты книги”, ford. Вячеслава СЕРЕДЫ, *Иностранная литература*, 5. sz. (2017): 188–252.

vezethető vissza, hogy a romlás és a bomlás végül mindent legyőz. Ennek ellenére Krasznahorkai szövege a szó igazi ünnepe. Ez a könyv az orosz olvasónak számos szerzőt idézhet fel, Gogoltól Platonovig.<sup>16</sup> Érdeemes megjegyezni, hogy az orosz kritikusok kezdetben törekedtek arra, hogy Krasznahorkai művészetét az orosz és a világirodalom kontextusába helyezzék. A magyar író neve mellett leggyakrabban Gogolt említették – kiemelve a groteszk és a bomlás leírását, hasonlóan ahhoz, amit a *Holt lelkekben* és *A köpönyegben* láthatunk. Említik még Dosztojevszkijt (a magyar író „keményebb, mint orosz prototípusa”, írják),<sup>17</sup> és ritkábban, de előfordul Mihail Bulgakov is (a gogoli prózahagyományok folytatása okán, valamint prózájának mágikus realista és szatirikus elemei miatt). Véleményünk szerint az Andrej Platonov-életmű felőli olvasat produktív kontextust jelenthetne Krasznahorkai műveinek elemzéséhez, de ilyen jellegű, összevető elemzés ezidáig nem született.

Nemcsak kritikák és recenziók jelentek meg, hanem irodalomtudományi esszék is. Példaként említhetjük Olga Szerebrjanaja szövegét (aki később Krasznahorkai fordítója is lett, jelenleg a *Báró Wenckheim hazatér* című regény fordításán dolgozik), a *Nyolc lépés a sátántangóbant* (2017)<sup>18</sup> – amelyben a regényt „az ideális regény megközelítésének kísérleteként” értelmezi, rámutat Krasznahorkai szövegeinek többféle értelmezési lehetőségére, és tágítja az orosz nyelvű szerzők által korábban javasolt értelmezési kereteket. Javasolja, hogy a magyar szerző műveit ne „komor apokaliptikus esztétikának” és ne Tarr Béla filmjeinek kiegészítő elemeként, hanem önálló, átgondolt irodalmi-filozófiai projektként értelmezzék. Szerebrjanaja – ellentétben Krasznahorkai számos későbbi kritikával – ragaszkodik ahhoz, hogy nem szabad az író szövegeit kizárólag a posztoszocialista Kelet-Európa társadalmi kritikájára redukálni. A kritikus elemzésében fontosnak tűnnek a sajátos utasítások is, amelyeket a magyar szerző olvasóinak ad arra vonatkozólag, hogy könyveit lassan olvassák, ne várjanak cselekményt, koncentráljanak a szintaxisra és a ritmusra, valamint legyenek készek a frusztrációra és a befejezetlenségre, vagyis egyfajta „intellektuális próbatételre”. Krasznahorkait a nyelv, a történelem és az emberi megértés határának írójaként értelmezi, és nem a hanyatlás krónikásként vagy a sötétség esztétizálójaként.

Azok közül, akik 2018-at követően következetesen és részletesen írtak Krasznahorkairól, meg kell említeni Olga Balla kritikust is, akinek a szerző munkásságáról szóló értékelését a magyar olvasók a *Jelenkorban* megjelent szövegből ismerhetik

<sup>16</sup> Сергей СИРОТИН, „Рисунки разложения. Ласло Краснахоркаи. Сатанинское танго”, *noblit.ru*, 2017. dec. 4., <https://noblit.ru/node/3522>.

<sup>17</sup> Ольга БАЛЛА, „Достоевский бы на это не отваялся”, *Новая Газета*, 2025. okt. 13., <https://novayagazeta.ru/articles/2025/10/13/dostoevskii-by-na-eto-ne-otvazhilsia>.

<sup>18</sup> Ольга СЕРЕБРЯНАЯ, „Восемь шагов сатанинского танго”, *Радио Свобода*, 2017. dec. 17., <https://www.svoboda.org/a/28910957.html>. Lásd még a szerző korábbi szövegeit, amelyekben Krasznahorkai is szerepel: Ольга СЕРЕБРЯНАЯ, „Почему имеет смысл кое-что знать о венгерской литературе. Ольга Серебряная о книге «История венгерской литературы в портретах»”, *Colta.ru*, 2016. máj. 31., <https://www.colta.ru/articles/literature/11253-pochemu-imeet-smysl-koe-chto-znat-o-vengerskoy-literature>.

(2024 [2018]).<sup>19</sup> Balla szerint Krasznahorkai szövegei „nemcsak élők, hanem gyönyörűek is”, nyelvének bonyolult felépítése „erős érv a létezés mellett”. A sort természetesen Vjacseszlav Szeredával kell folytatnunk, a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* fordítójával, lásd például esszéjét a *Prochtenie* magazin 2018-as számában. Szereda az orosz recepciót korlátozottnak, későinek és paradoxnak írja le. Mindezt azzal magyarázza, hogy az író iránti érdeklődés már azelőtt megjelent, hogy kulcsfontosságú szövegei oroszul olvashatók lettek volna. A *Sátántangó* fordítója szerint az áttörés egyrészt annak a „kiadói bizalmatlanságnak és tehetetlenségnek” a leküzdése révén vált lehetővé, amely az „európai peremvidékek” irodalmával szemben tapasztalható, másrészt a Corpus Kiadó szerkesztőségének, hiszen kitartó lelkesedésüknek köszönhetően láthatott napvilágot a *Sátántangó* orosz nyelven. Krasznahorkai prózáját a „tapinthatóság, képszerűség és zeneiség” jellemzi.<sup>20</sup>

A regény bonyolultsága elriasztotta a szélesebb közönséget. A legnagyobb irodalmi portálokon és könyvértékesítő weboldalakon olvasható olvasói vélemények erősen megosztottak: a „mocsárként elnyelő próza” típusú megjegyzésektől kezdve a szerző zsenialitásáért lelkesedő kommenteken át a Krasznahorkai-próza fárasztó jellegére panaszkodó véleményekig sokféle reflexiót találunk, olyanokat is, amelyek valamiféle összeesküvést sejtettek a díjazott személyének kiválasztásában. Összességében a könyv megerősítette Krasznahorkai niche státuszát Oroszországban, a „nehezen érthető” európai vizionáriusát, akinek hírneve messze meghaladja szövegei hozzáférhetőségét.<sup>21</sup> A befogadás eme kettősségét, vagyis amikor egy könyv jelentésként pozicionálódik, ugyanakkor befogadhatósága jelentős erőfeszítést igényel, jól illusztrálja egy „laikus olvasó” véleménye, amely 2017-ben a LiveLib portálra került fel: „Bizonyos könyvek utolsó oldalának elolvasása után vissza kell térni gondolatban a könyv elejére [...], hogy megértsük és teljes mértékben értékeljük a történetet. Ez a könyv is ezt kívánja olvasójától, de nem megy. Mintha követelné, hogy térjünk vissza az elejére, de a hangulata annyira komor, nyomasztó és romlott, hogy megrémültem, becsuktam és megpróbáltam elfelejteni.”<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Olga BALLA, „A pokol részletes fiziológiája”, ford. SOPRONI András, *Jelenkor* 67, 1. sz. (2024): 15–18.

<sup>20</sup> Оксана ЯКИМЕНКО, „География: Венгрия, Прочтение”, *Литературно-критический журнал*, hozzáférés: 2026.03.23, [http://prochtenie\\_geography\\_hungary.tilda.ws/](http://prochtenie_geography_hungary.tilda.ws/).

<sup>21</sup> Vö. például: „Отзывы о книге *Сатанинское танго*”, *livelib.ru*, 2026. márc. 23., <https://www.livelib.ru/book/1002566927/reviews-sataninskoe-tango-laslo-krasnahorkai>, vagy „Ласло Краснахоркай”, *Лабиринт*, hozzáférés: 2026.04.02, <https://www.labirint.ru/books/616783/>.

<sup>22</sup> 2025-ben az online piacterek a könyvpiac legnagyobb értékesítési csatornájává váltak (a könyvek eladási száma olyan platformokon, mint OZON és Wildberries, milliókban mérhető), ahol a vásárlók elég aktívan fejtik ki véleményüket a különböző termékekről, azonban a könyvekről gyakorlatilag vagy nem írnak véleményt, vagy csak csillagozzák őket. Vö. pl. hozzászólások *Az ellenállás melankóliájához*, hozzáférés: 2026.03.23, <https://www.ozon.ru/product/melanholiya-soprotivleniya-krasnahorkai-laslo-3164663259/?at=46tR5YMpyi40yLwjfg3o36RsXXW5P1TYmYq4vF4GPkBK&sh=vsPNA6h7mw>. A leghosszabb vélemény öt rövid mondatból áll.

Az ellenállás melankóliáját (orosz nyelvű kiadása: 2019)<sup>23</sup> az író rajongói kiemelkedő disztópiaként és az „apokalipszis komédiájaként” fogadták. A kritikusok a virtuóz stilisztikai megoldásokat és a filozófiai mélységet dicsérték. A széles közönség azonban, amelyet ekkor már nem izgatott a disztópikus irodalom, a regényt még fárasztóbbnak és bonyolultabbnak találta, mint a *Sátántangót*. Az ellenállásról írt kritikai szövegek száma lényegesen alacsonyabb a *Sátántangó*énál. (Meg kell említenünk Szerebrjanaja esszéjét, amelyben a kritikus széles filozófiai kontextusban mutatja be a regényt, továbbá kiemeli, hogy megjelenésének időpontja ideálisan esett egybe a Covid-karantén valóságával.)<sup>24</sup> Mindazonáltal a recepció szempontjából fontos, hogy egyre gyakrabban említik Krasznahorkai nevét, és utalnak alkotói módszerére, valamint prózájának sajátosságaira. Kijelenthető, hogy 2018–2025 között (vagyis a Nobel-díj átadásáig) a magyar író szövegei bekerültek az orosz irodalom diszkurzív terébe, életébe, hivatkozási ponttá váltak. Számos példát lehet hozni. Charles Ferdinand Ramuz trilógiájának fordításáról szóló recenziójában a *Gorky.media* portálon Anatolij Rjasov kritikus 2018-ban például így ír: „Ramuz stílusa valóban lenyűgöző, a klasszikus történetmesélésbe itt furcsa, szakadozott szintaxis szövődik bele. Ugyanez a sötétség veszi körül Krasznahorkai László hőseit is.”<sup>25</sup>

Egy kis szünet után, közvetlenül a Krasznahorkai László iránti érdeklődés harmadik csúcspontja előtt, a Polandria Kiadó megjelentette a *Mindig Homérosznak* című kötetet.<sup>26</sup> A regény orosz fordításának kritikái fogadtatása főként a szöveg műfaji és stilisztikai sajátosságaira korlátozódik. Andrej Mjagkov kritikus a *God literatury* (‘Az irodalom éve’) folyóiratban a könyvet „hosszú filozófiai thrillerként” jellemzi, amely szomnambulikus, dezorientáló stílusú, továbbá szörnyen hosszú mondatokkal és ontológiai mélységgel rendelkezik.<sup>27</sup> Különös érdeklődést keltett a könyv szokatlan formátuma, a benne lévő illusztrációkkal és kísértőzenéssel. A regény fordítója, Jurij Guszev részletesen jellemzi Krasznahorkai műveinek hőseit: „Általában olyan emberek, akik valami furcsa ötlet megszállottjai, vagy üldözési mániában szenvednek [...], akik valahova rohannak, valamit keresnek, de nem találják azt meg – és véletlenül és értelmetlenül meghalnak, vagy feloldódnak az arctalanságban és a névtelenségben.”<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, *Меланхолия сопротивления*, ford. Вячеслава СЕРЕДЫ (Москва: Corpus, 2020).

<sup>24</sup> Ольга СЕРЕБРЯНАЯ, „Мадьярская меланхолия. Чучело кита на городской площади”, *Радио Свобода*, 2020. máj. 18., <https://www.svoboda.org/a/ellenallas-melankoliaja/30612360.html>.

<sup>25</sup> Анатолий РЯСОВ, „Завораживающий сумрак: Анатолий Рясков о романной трилогии Шарля Фердинана Рамю”, *Gorky*, 2018. aug. 6, <https://gorky.media/reviews/zavorazhivayushhiy-sumrak>.

<sup>26</sup> Ласло КРАСНАХОРКАИ, *Гомер навсегда*, ford. Юрия ГУСЕВА (Санкт-Петербург: Polyandria NoAge, 2025), 96.

<sup>27</sup> Андрей МЯГКОВ, „»Гомер навсегда« Ласло Каснахоркаи”, *Год литературы*, 2024. nov. 14., [https://godliteratury.ru/articles/2024/11/14/gomer-navsegda-laslo-krasnahorkai?utm\\_source=chatgpt.com](https://godliteratury.ru/articles/2024/11/14/gomer-navsegda-laslo-krasnahorkai?utm_source=chatgpt.com).

<sup>28</sup> Юрий ГУСЕВ, „Переводчик Каснахоркаи: »Герой его произведений – человек, который чего-то ищет, но не находит«”, *Год литературы*, 2025. okt. 15., <https://godliteratury.ru/articles>

Oroszországban egy író recepciója nem korlátozódik kizárólag a hírportálok és a szaklapok szerzőinek véleményére. A mai Oroszországban az irodalomról szóló információk fő forrásai elsősorban a podcastok és az internetes csatornák, különösen a Telegram-csatornák. Közönségük nagysága gyakran meghaladja a konzervatívabb médiumok befogadóinak a számát. A hagyományos irodalomkritika a nyomtatott vagy online médiában jelenik meg, itt kapnak publicitást a szokásos könyvismertetőik és az újdonságokat szemlésző, rövidebb terjedelmű véleménycikkek. Ez a mediális tér az idősebb generációk képviselőit vonzza. Az új generációk olvasói inkább alternatív információforrásokhoz fordulnak: a kulturális témájú podcastok szerzői többnyire hivatásos filológusok, könyvesbolt-tulajdonosok és bölcsészhallgatók. E mediális térben a kritikai elemzés és a könyvvel kapcsolatos közvetlen személyes reakció kombinációja „hozza össze” a laikus és a szakmabeli olvasót, továbbá lehetőséget ad arra, hogy a laikusok reagáljanak a podcast szerzőjének véleményére, egyetértsenek vagy vitatkozzanak vele. Így például 2019-ben a Moszkvai Állami Egyetem filológusainak csapata által létrehozott podcast a 2018-ban megjelent *Sátántangó* fordításának nyomán egy rövid elemzést adott ki a regényről, amelyben a mű egy olyan narratívaként jelent meg, mint amely „az illúziók, a szimulákrumok és a hamis messiási várakozások leleplezését kínálja egy romló társadalomban”. A legnagyobb podcastok és Telegram-csatornák azonban, csakúgy, mint a hagyományos média, nem fordítottak Krasznahorkai műveire akkora figyelmet, mint amilyet az író 2025 októberében, a Nobel-díj átadását követően kapott.

### *Nobel-díj – az irodalomtól a politikáig*

Az irodalmi Nobel-díj hirtelen reflektorfénybe állította a korábban főként az intellektuális irodalom fogyasztói számára fontos írókat, továbbá magára vonta a politikai média széles spektrumának figyelmét. A irodalomnak szentelt, ismert online források és a komoly kiadványok (*Forbes*, *Vedomosztyi* stb.) hasábjaira főként olyan szerzők írtak a díj odaítélése kapcsán, akik valamilyen módon ismerték Krasznahorkait, olvasták szövegeit (néhány esetben már írtak is róla korábban), továbbá rendelkeznek olyan szakmai készségekkel, mint utánanézni az íróval kapcsolatos anyagoknak, kiszűrni a megbízható forrásokat, konzultálni a szakértőivel (jelen esetben fordítókkal) és a magyar irodalmat kutató irodalomtörténészekkel. A magyar íróra azonban a díj odaítélését követően a napi-, sőt a bulvárlapok is felfigyeltek. A közvetlenül a díj hírére adott, első reakciók – ekkor már oroszul is álltak rendelkezésre művei – még a propagandasajtóban is meglehetősen semlegesek volt, később azonban ez a helyzet megváltozott. A Krasznahorkairól szóló cikkek hangvétele egyre élesebbé vált, a cikkek szerzői örült propagandába csúsztak át, szinte goebbelsi retorikával hamisították meg a tényeket.

/2025/10/15/perevodchik-krasnahorkai-geroj-ego-proizvedenij-chelovek-kotoryj-chego-to-ishchet-no-ne-nahodit.

A recepciónak ebben a szakaszában a szerző munkásságát megítélő, éles polarizációról beszélhetünk. Egyrészt a komoly kiadványok Krasznahorkairól még lelkesebben írnak, mint a díj átadása előtt. Jellemző a *ForbesLife* magazinban megjelent cikk, amelyben Natalja Lomyikina Krasznahorkait „nagy epikus írónak”, „az apokalipszis mesterének” nevezi, kiemeli prózájának prófétai jellegét, nyelvét „nyúlós-nak, hibátlanul gyönyörűnek, szinte matematikailag pontosnak” írja le, amely „a tengeri dagály hipnotikus erejével” rendelkezik.<sup>29</sup> Ehhez csatlakozik a *Mindig Homérosznak* kiadója, Darina Jakunyina is: „Bárki, aki Krasznahorkait olvassa, tisztában van azzal, hogy egy hihetetlenül eredeti szerzővel van dolga, aki a groteszktól sem riadva hozza napvilágra az emberi természet khthonikus szörnyetegeit. Krasznahorkai jogainak megszerzése a kiadó számára természetesen szerencse.” Vlagyimir Makszakov a *Történelmi regény a kortalan korszakból* című cikkében<sup>30</sup> más értelmezést kínál, amikor Krasznahorkai regényeit a virtuális múlt történelmi disztópiáiként értelmezi, amelyek a 1956-os elnyomott forradalom tapasztalatait, a szocialista utópia bukását tükrözik. Makszakov Krasznahorkait az egyik legműveltebb kortárs írónak nevezi, azt állítja, hogy a művei kritikai teret kínálnak a képzeletnek, és lehetővé teszik a szocialista rezsimek múltjának reflektálását. Humorát – Bahtyin nyomán – karneváli jellegűnek értékeli, és hangsúlyozza annak kapcsolatát az orosz irodalmi hagyománnyal. A kritikusok e csoportja egyöntetűen magasra értékeli az író, és nem bírálja a Nobel-díj bizottság döntését. Kivételt csak az egyik legnépszerűbb könyvkritikus, Galina Juzefovics véleménye jelent, aki Krasznahorkait „tiszteletre méltó klasszikusnak” nevezte, a Nobel-bizottság döntését viszont unalmasnak, konzervatívnak és kiszámíthatónak.<sup>31</sup>

A tömegmédiában megjelenő vélemények sokkal radikálisabban térnek el egymástól. A *Komszomolszkaja Pravda*-ban megjelent cikkek példáján nyomon követhető, hogyan formálódik az íróról alkotott kép. 2025. október 9-én, az újság honlapján három (!) cikk jelent meg Krasznahorkai Lászlóval kapcsolatban. Arina Szerova egy rövid hírcikkben<sup>32</sup> a díj átadásáról tudósít, anélkül, hogy felsorolná a már létező orosz fordításokat; a szövegből ítélve a újságíró egyszerűen fordítóprogramot használt, mivel egyes címek (például a *Seiobo járt odalent*) magyarul maradtak benne a szövegben, fordítás nélkül, ami nem felel meg az orosz nyelvű újságcikkírás szabályainak. A cikkből az a következtetés vonható le, hogy Krasznahorkai kizárólag keleti motívumaival lett híres,

<sup>29</sup> Наталья Ломыкина, „Летописец апокалипсиса: за что Ласло Краснахоркаи получил Нобелевскую премию”, *ForbesLife*, 2025. okt. 10., <https://www.forbes.ru/forbeslife/547558-letopisec-apokalipsisa-za-cto-laslo-krasnahorkai-polucil-nobelevskuu-premiu>.

<sup>30</sup> Владимир МАКСАКОВ, „Исторический роман эпохи безвременья”, *Gorky*, 2025. okt. 28., <https://gorky.media/context/istoricheskii-roman-epoxi-bezvremeniya>.

<sup>31</sup> Галина ЮЗЕФОВИЧ, „Рыба Лоцман”, *Telegram-csatorna*, 2025. okt. 9., [https://t.me/ryba\\_lotsman/2740](https://t.me/ryba_lotsman/2740).

<sup>32</sup> Арина СЕРОВА, „Стало известно имя лауреата Нобелевской премии по литературе 2025 года: кто стал обладателем международной награды”, *Комсомольская правда*, 2025. okt. 9., <https://www.kp.ru/online/news/6611544/>.

főbb regényeit nem említi. Ugyanazon a napon az újság honlapján, a *Sztárok* rovatban megjelent Antonyina Vetkina cikke; a cikk sokkal kritikusabb, gúnyosabb hangvételű, a szerző színes szóhasználatot választ: „Egyszóval, ez a Krasznahorkai egy komor ember. De meg lehet érteni: íróként a kommunista Kelet-Európa romjain nőtt fel. Sokat szenvedett, sokat látott, kiábrándult [...]. De ha a depresszió, a kilátástalanság és az egzisztenciális végzetesség az, ami annyira hiányzik önnek, a nagy orosz irodalom ellenére, akkor feltétlenül vegye meg a könyvét.”<sup>33</sup>

Végül a *Nagyvilág* rovatban megjelent Dmitrij Sztjesin, a politikai rovat különleges tudósítójának cikke *A Nobel-díjat az ukrán hadsereg dicsőítéséért és Orbán gyűlöletéért ítélték oda: Krasznahorkai László letette a ruszofóbia vizsgát* címmel. A szerző a mai orosz propagandasajtó tipikus eszközeit alkalmazza. Krasznahorkait nem íróként, hanem Oroszország ideológiai ellenségeként ábrázolja: Nobel-díjának odaítélését „Oroszország és Orbán Viktor elleni politikai álláspontjának” eredményeként írja le, nem pedig az író irodalmi tehetségének jeleként értékeli. Az író az „Orbán iránti gyűlölet” és „a VszU (ukrán hadsereg) dicsőítése” vádjával illetik, szövegeit pedig silánynak és Oroszország-ellenesnek ábrázolják. A szövegben propagandisztikus klisék szerepelnek: „washingtoni/brüsszeli obkom”, „világ háttérszereplői”, „rusz-szofóbia vizsga”, „ukrán”, valamint olyan vádak, mint például, hogy „gyűlöli az oroszokat”, de szerepelnek szubjektív értékelések művészi alkotásainak állítólagos sikertelenségéről is, bizonyos tények érzelmi minősítésével.<sup>34</sup>

Sztjesinhez hasonlóan beszél Krasznahorkairól Alekszandr Ivanov, a *Zavtra* kiadvány szerzője. Ismétli és kiegészíti az előbbi cikk kliséit (*politikai díj, baloldali liberálisok tevékenységének eredménye*). A szerző Krasznahorkait „állandó ellenzéki-államellenesnek” nevezi, aki arról álmodozik, hogy „Putyint a Marsra küldi”, Sorossal összeesküszik, az író zsidó gyökereit pedig egyértelműen antiszemita kontextusban említi. A hangnem itt még durvább és gúnyosabb, káromkodásokkal és homofób inszINUÁCIÓKKAL tarkított, stilisztikailag a szöveg a *vojenkorok* (orosz háborús tudósítók) nyelvhasználatára utal.<sup>35</sup> Hasonló tartalmú és hangvételű cikkek jelentek meg a *Segodnya.ru*, *Argumeniy i Fakti*, *Rosszija Segodnya* portálokon.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Антонина Веткина, „Достоевский есть у них в Будапеште! Что надо знать о писателе Ласло Краснахоркаи, получившем Нобелевку”, *Комсомольская правда*, 2025. okt. 9, <https://www.kp.ru/daily/27727/5154541/>.

<sup>34</sup> Дмитрий Стешин, „Нобеля по литературе присудили за воспевание ВСУ и ненависть к Орбану: Ласло Краснохоркаи сдал экзамен на русофобию”, *Комсомольская правда*, 2025. okt. 9, <https://www.kp.ru/daily/27727/5154617/>. Sztjesin kijelentése, hogy „gyorsan elolvastam ezt a novellát”, komoly kétségeket ébreszt: Krasznahorkai László *Angyal szállt el felettünk* című novellájának, amely a *Jelenkor* 2024. januári számában jelent meg, ekkor még nem volt orosz fordítása.

<sup>35</sup> Алексей Иванов, „За что Нобелевку по литературе присудили венгерскому еврею »с дикой фамилией Краснахоркаи«”, *Завтра* 2025. okt. 10, [https://zavtra.ru/events/za\\_cho\\_imenno\\_nobelevku\\_po\\_literature\\_prisudili\\_personazhu\\_s\\_dikoj\\_familiej\\_krasnahorkai](https://zavtra.ru/events/za_cho_imenno_nobelevku_po_literature_prisudili_personazhu_s_dikoj_familiej_krasnahorkai).

<sup>36</sup> A kampány következményeként orosz ultrakonzervatív aktivisták (Szorok Szorokov szervezet) követelte az író könyveinek betiltását, mert az *Angyal szállt el felettünk* című elbeszélésben „orkoknak”

Az ellenzéki orosz nyelvű médiában Krasznahorkai műveinek politikai elemei szintén felülkerekednek az irodalmi jelentőségén: *The Insider* (újságírói nyomozások, tényellenőrzés és politikai elemzések lapja) című kiadványban a katonai újságírók által annyira elutasított *Angyal szállt el felettünk* című novella inkább pozitív megvilágításban szerepel.

A meglévő fordítások, Krasznahorkai László nem tömeges, de biztos népszerűsége, és a Nobel-díj elnyerése utáni széles körű ismertsége ellenére elenyészően kevés azon irodalomtudományi munkák száma, amelyekben legalább megemlítik Krasznahorkai László nevét. Az író munkássága nem került be számottevően a tudományos diszkurzusba. Így a 2023-ban, Novoszibirszkben megjelent kollektív monográfiában, *Az idegenen keresztül a saját felé* című kötetrészen találunk egy cikket, amely Krasznahorkairól és Dosztojevszkijről szól, de azt magyar szerző, S. Horváth Géza jegyzi.<sup>37</sup> Ha az orosz irodalomtudósok megemlítik a író nevét, akkor inkább más szerzőkkel kapcsolatban, mint pl. Anna Szolonovics cikkében Miller *Akhilleusz dala* című regényéről, ahol a *Sátántangó*t példaként hozza fel a tánc mint a cselekmény felépítésének eszközére, mégpedig a lépések sémája értelmében.<sup>38</sup> Így azt láthatjuk, hogy az orosz irodalomtudomány számára Krasznahorkai alkotói munkássága továbbra is ismeretlen terület, egzotikus jelenség, amely nem illeszkedik teljesen a világirodalom kontextusába (ez az állítás azonban kiterjeszthető sok más magyar íróra is – így Krasznahorkai kortársaira, és még inkább a fiatalabb generációk képviselőire).

Összefoglalva: megállapítható, hogy Krasznahorkai László műveinek fogadtatása Oroszországban a 2025-ös Nobel-díjig meglehetősen szűk körű és niche jellegű maradt: főként a közép- és kelet-európai modernség kedvelői, Tarr Béla rajongói és a vastag irodalmi folyóiratok olvasói ismerték. Főbb regényei (*Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*) nagy késéssel és viszonylag kis példányszámban jelentek meg, egyidejűleg kiváltva a hipnotikus, apokaliptikus-groteszk próza iránti lelkesedést és azokat a panaszokat is, amelyek a próza túlzott bonyolultságával, az olvasó iránti „barátságtalanságával” és a narratív lendület szinte teljes hiányával érvelnek. A Nobel-díj odaítélése után az érdeklődés hirtelen megnőtt, de azonnal

---

nevezi az orosz katonákat, és proukrán álláspontot képvisel. A tiltás a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* és a *Wenckheim báró hazatér* című műveket érintené, mivel „elfogadhatatlanok” az orosz olvasók számára. A magyar sajtóban is megjelent a hír az *Index.hu*-n: DZSUBÁK Tamás, „Betiltanak Krasznahorkai László könyveit Oroszországban”, *index.hu*, 2025. okt. 28., <https://index.hu/kultur/2025/10/28/krasznahorkai-laszlo-irodalmi-nobel-dij-oroszorszag-betiltas-konyv-magveto-kiado-alfoldy-mari-olga-szerebrjanaja/>.

<sup>37</sup> S. HORVÁTH Géza, „Поэтика апокалипсиса в романах «Бесы» Ф. М. Достоевского и «Меланхолия сопротивления» Л. Краснахоркаи”, in *Россия и Венгрия: диалог культур в пространстве художественного текста*, szerk. M. A. ЛАППО és B. В. МАРОШИ, 147–173 (Новосибирск: НГПУ, 2023).

<sup>38</sup> А. О. СОЛОНОВИЧ, „Интерпретация ритуальных плясок в романе М. Миллер «Песни Ахилла»”, *Russian Linguistic Bulletin*, 6. sz. (2023): 1–4.

erős ideológiai elutasítással is találkozott: a „patrióta” irányzatú publicisták egy része az író ukránbarát álláspontja és éles kijelentései miatt ruszofóbnak bélyegezte, ami rendkívül polarizáló figurává tette azon a spektrumon, amely a kultikus „világvége énekesétől” a szinte betiltott íróig terül el.

## EGYETEMES MINTÁZATOK

– A szimmetria univerzalizmusa az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* és a *Távoli felhatalmazás* című elbeszélésekben –

SZILÁK FLÓRA

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola

doktorandusz

E-mail: szilak.flora@gmail.com

ORCID 0009 0000 6358 5649

### Ubiquitous patterns

– The universalism of symmetry in the stories *A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East* and *Distant Mandate* –

László Krasznahorkai's prose exhibits significant transformations following his travels to Eastern Asia after the opening of the Hungarian border. These are inseparable both from the historical traditions of travel literature and from the cultural, political and economic reconfigurations of post-socialist Hungary. A central aspect of this shift is a growing preoccupation with the nature of art. He elaborates an universal conception of art, grounded in a notion of transcendence (also understood as universal): an artwork functions as a place where the transcendent becomes accessible to human experience. Closely related to this development is the prominent incorporation of universal scientific knowledge into his prose. Through a comparative analysis of the short stories "A Mountain to the North...", and "Distant Mandate" from „Seiobo There Below”, this essay demonstrates how these two tendencies are interconnected in Krasznahorkai's writing, and how they can be traced back to the specifically local transformations affecting Hungary after the fall of communism.

**Keywords:** universality, locality, hard science, travel literature

- 2025. október 9-én Krasznahorkai Lászlót értesítette a Svéd Királyi Akadémia: elnyerte az irodalmi Nobel-díjat. Erről a fejleményről egy héttel korábban, október 2-án még nem tudhattunk, amikor a jelen tanulmány alapjául szolgáló előadás elhangzott a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumban, a *Minduntalan. Krasznahorkai László prózavilága* című kiállítás kísérőkonferenciáján (a kiállítás kurátora és a konferencia főszervezője: Szilágyi Zsófia Júlia).

Az indoklás szerint a Nobel-díjat Krasznahorkai „a lenyűgöző és látnoki műveiért” kapta, „amelyek az apokaliptikus terror közepette megmutatják a művészet erejét”. Krasznahorkai prózavilágának a leginkább ezt az olvasatot alátámasztani látszó darabja a *Seiobo járt odalent* című novellagyűjtemény, amely maga is deklaráltan a művészet mibenlétét kutatja – nem lehet véletlen, hogy a december 7-i ceremónián Krasznahorkai beszédét követően elhangzott a kötet *Kamovadász* című írása is. A *Seiobo*-kötetből érthető meg leginkább Krasznahorkai művészetfelfogása: olyan világi létezőkként írja le a műalkotásokat, amelyeknek a befogadása révén bizonyos kegyelmi pillanatokban a véges ember valamit megtapasztalhat a végtelen emberen túliból, a transzcendensből. E kegyelmi pillanat megvalósulásának körülményeit kutatja szövegről szövegre, az ógörög épületektől az itáliai reneszánsz festményeken át a kortárs román szobrászatig vizsgálva a műalkotásokkal való találkozás lehetőségfeltételeit. Krasznahorkai számára a művészet tehát valóban a *remény* tartománya, ahogyan a december 10-én elhangzott laudáció<sup>1</sup> is kiemeli: remény, nála elsősorban arra nézvést, hogy létezik olyan tartomány, amely túlmutat az emberin. Erről azonban semmilyen biztos tudás nem szerezhető, a műalkotás nem istenbizonyíték: aki annak tekint, az vagy látnok, vagy őrült – mindenestre a (szent) bolond valamely alakváltozata.

A *Seiobo járt odalent* ilyen értelemben transzcendens művészetfelfogásáról, amely értelmezésem szerint a díj laudációjában is visszaköszön, egy másik tanulmányban írtam bővebben.<sup>2</sup> Jelen tanulmány keretei között (az ott megkezdett munkát folytatva) ennek a művészetfelfogásnak és tágabban világlátásnak egy másik aspektusát szeretném kifejteni, az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című elbeszélés és a *Seiobo*-kötet *Távoli felhatalmazás* című novellájának az összehasonlításával. A két szöveg párhuzamos olvasásával, az *Északról hegyben* leírt japán klostorkert és a *Távoli felhatalmazás*ban bemutatott granadai erőd ábrázolásának összevetésével ugyanis közelebb kerülhetünk ahhoz, hogy megértsük a természet-

<sup>1</sup> A nyitóbeszédet idézve, amelyet a Nobel-díj átadásának ceremóniáján mondott Astrid Söderbergh Widding: „As the world is at its darkest here in the Northern hemisphere, the Nobel lights illuminate not only the city, but also the world. Through knowledge, integrity and excellence, through creativity and inspiration, the laureates offer hope. They remind us that it is possible, through different paths, to address and come to terms with the many global challenges we face today.” Astrid Söderbergh WIDDING, *Opening address – Nobel Prize award ceremony 2025*, hozzáférés: 2026.01.19, <https://www.nobelprize.org/ceremonies/opening-address-2025/>.

<sup>2</sup> SZILÁK Flóra, „A Krasznahorkai-modell színeváltozása. A művészet univerzalisztikus transzcendenciája a *Seiobo járt odalentben*” (munkácím), megjelenés alatt.

tudományok Krasznahorkai prózavilágán belüli hangsúlyos jelenlétének okait. Egyben tovább árnyalódhat a képünk erről az ars poeticáról, amely végső soron Nobel-díjat ért, és egy olyan ceremóniáig vezetett, amely során Krasznahorkai íróként ülhetett tizenkét *hard science* (fizikai, kémiai, orvosi és közgazdasági) területen elismert Nobel-díjas között...

Az *Északról hegy*... 2003-ban, a *Távoli felhatalmazás* pedig 2008-ban, a *Seiobo járt odalent* című novelláskötet darabjaként jelent meg.<sup>3</sup> Mindkettő létrejöttét és publikálását egy politikai változás előzte meg: Magyarország a rendszerváltás után bekapcsolódott a modern, globalizálódó kapitalista gazdasági és társadalmi rendbe. A sokrétű változás egyik aspektusa, hogy az utazásnak és a kultúra finanszírozásának új lehetőségei nyíltak meg: az utazás gyorsabbá és könnyebbé vált a keleti blokkon kívülre is, és új külföldi írói ösztöndíjak váltak elérhetővé. Ahogy Balajthy Ágnes rámutat, ennek a változásnak köszönhető, hogy a korábbi utazási korlátozások jelentette nehézségek után egyre több utazási irodalom jelenhetett meg Magyarországon.<sup>4</sup> Krasznahorkai vonatkozó szövegei is ennek köszönhetően készülhettek el. A rendszerváltás és az azt követő közéleti, gazdasági és társadalmi változások azonban egyben a kultúra átalakulását is magukkal hozták: azokat a művészi kérdéseket, amelyek a nehezen mozdíthatónak látszó államszocialista diktatúra lehetőségfeltételei mellett érvényesek voltak, a rendszerváltás után újra kellett gondolni. Ha nincs a diktatúra, és az elhallgattatás gesztusai nem definiálják, hogy miről kell a művészet rejtjelezése révén beszélni (vagy épp mitől kell a művészet általános érvényébe vetett hitre támaszkodva, tüntetőleg elfordulni), akkor mi a művészet szerepe? És hogyan változik a művészettelfogás akkor, ha az ember utazik, és szembesül a sajátjától radikálisan eltérő kultúrákkal – amelyekben azonban ugyanazok az italaautomaták és mesefigurás játszótérek, valamint sok tekintetben hasonló problémák köszönnek vissza, mint Magyarországon...? Hogyan lehet a globalizálódó világban megőrizni egy *saját* hagyományrendszert anélkül, hogy az zárvánnyá, múzeumná válna; és hogyan lehet megőrizni azt a *relevanciájában* egy változó világ közepette? Mi az, ami összeköt egymástól jelentősen eltérőnek látszó kultúrákat: létezik-e valóban *univerzális* tudás, és ha igen, az milyen jellegű tudás? Értelmezésem szerint e kérdések

<sup>3</sup> A tanulmányban mindkét szöveg esetében a Digitális Irodalmi Akadémia által készített elektronikus változatból származnak az idézetek: KRASZNAHORKAI László, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia, 2011), hozzáférés: 2026.01.19, [https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai\\_Laszlo-Eszakrol-hegy\\_Delrol\\_to\\_Nyugatrol-utak\\_Keletről\\_folyo-939](https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai_Laszlo-Eszakrol-hegy_Delrol_to_Nyugatrol-utak_Keletről_folyo-939). KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia, 2011), hozzáférés: 2026.01.19, [https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai\\_Laszlo-Seiobo\\_jart\\_odalent-7365](https://reader.dia.hu/document/Krasznahorkai_Laszlo-Seiobo_jart_odalent-7365).

<sup>4</sup> BALAJTHY Ágnes, „Egy eredendő Másból”: Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019), 48–52.

felől közelítve nyílik fel az a korpusz, amely Szirák Péter szavaival<sup>5</sup> élve az „urgai fordulat”-ot követte, így az általam elemzett két szöveg is.

Mindkét könyv olyan kulturális örökségeket állít a középpontba, amelyeket az elbeszélő perspektíva értékesnek ítél, és amelyekre műalkotásként tekint. A dilemma abban áll, hogy érvényesek-e még ezek a műalkotások. Érvényes alatt mindkét kötet azt érti, hogy kapcsolatban állnak-e valamiféle transzcendenciával; része-e segítségükkel az élet mindennapi gyakorlatainak a transzcendens. Érvénytelennek azokat az alkotásokat mutatja, amelyeknek nincs kapcsolata a transzcendenciával, tehát tömegtermékek; vagy amelyek körül megszűnt az az alkotó- és befogadókör, ami ezt a kapcsolatot képes volna megélni, és aminek az életét áthatná ez a tudás. Ahogy arra Radnóti Sándor rámutat a *Seibo járt odalent* című kötetről írt kritikájában: az, hogy ez az alkalmatlanság történeti vagy antropológiai tulajdonság, eldöntetlen vagy legalábbis ingadozó az egyes szövegekben.<sup>6</sup> A bevezetőben megfogalmazott kérdések tehát másik horizonton is feltehetőek: a *modern, nyugati* ember vesztette el a kapcsolatát a transzcendenciával, vagy pedig az *ember eredendő véges-ségéből* fakad, hogy a végtelen istenit képtelen megtapasztalni? És mi köti össze azokat az alkotásokat, amelyek viszont *érvényesek*, vagyis valódi műalkotások?

A fenti érdeklődésből fakad, hogy az idegen kultúrával való találkozás élményét elbeszélő Krasznahorkai-szövegekben jelentősen megnő az adott kultúrát bemutató szövegrészek mennyisége: vizsgálják, van-e különbség a transzcendens művészet létrejöttének és befogadásának tekintetében az egyes kultúrák között. Az *Északról hegy...* Zsadányi Edit meglátása szerint a kolostor bejárásával a japán kultúrába is beavatja a magyar olvasókat,<sup>8</sup> míg a *Seiobo járt odalent* Radnóti Sándor és Margócsy István egyenesen bédekkerhez<sup>9</sup> hasonlítja. Ezen értelmezések rámutatnak arra

<sup>5</sup> SZIRÁK Péter, „Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László prózájáról”, *Alföld* 44, 7. sz. (1993): 44–51, 45.

<sup>6</sup> „Fölfigyelhetünk arra a két, egymásnak ellentmondó tézisre, amellyel az író küszködik. Az egyik az ember antropológiai alkalmatlansága a transzcendenciára, a másik a mai ember történelmi alkalmatlansága ugyanerre. De ez korántsem Kelet és Nyugat ellentéte.” RADNÓTI Sándor, „A világjukat vesztett istenekről: Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*”, *Holmi*, 2009. november, 1554–1561, 1561, hozzáférés: 2026.01.19. <https://www.holmi.org/2009/11/radnoti-sandor-a-vilagjuk-vesztett-istenekrol-krasznahorkai-laszlo-seiobo-jart-odalent>

<sup>7</sup> E kérdés érvényességét támasztja alá Krasznahorkai 2001-es esszéje is, amely épp ebben a kontextusban méltatja a japán kultúrát, amelyben még magától értetődőnek, életközelinek, érvényesnek látja a művészetet: KRASZNAHORKAI László, „Megőrülni a Paradicsomban (Szomorú himnusz a kultúrához)”, 2000 13, 7–8. sz. (2001): 92–100. Későbbi szövegeiben, az *Északról hegy...* mellett legplasztikusabban a *Rombolás és bánat az Ég alatt* címűben a keleti kultúrába vetett hit reményre szelídül.

<sup>8</sup> ZSADÁNYI Edit, „Terek játéka”, *Alföld* 55, 7. sz. (2004): 94–98.

<sup>9</sup> „De ugyanez a folyamat, amelyben joggal láthatjuk együtt a fent említett műalkotásokat, nem fosztotta-e meg őket, ha nem is szakrális tartalmuktól, de szakrális hatalmuktól – mintegy átirányítva ama tartalmakat a (magas)kulturális ismeret, a műveltség, a tájékozottság, a történelem területére? A kérdés, amelyre választ keresünk, hogy Krasznahorkai könyve valójában nem ennek a szekuláris

is, hogy a két kötet a fikciós státuszú utazási irodalmaknál jelentősebb mértékben kötődik az utazási irodalom történeti gyökereihez: az utazásélményt elbeszélő dokumentarista önéletírásokhoz, amelyek a hazai olvasóközönséggel egy számukra ismeretlen kultúrát és tájat ismertetnek meg.<sup>10</sup> Az *Északról* hegyben így ismerjük meg, például, hogy hogyan és miért épp úgy épül fel a kolostor, amelyben a főszereplő, Genji herceg unokája bolyong; vagy épp milyen könyvek, iratok, tekercsek találhatók benne és miért. A *Távoli felhatalmazás* ugyanígy elbeszéli a granadai Alhambra felépítését és egyes tereinek funkcióit. Vagyis az egyik tendencia, amely az utazás tapasztalata révén létrejövő irodalmi alkotásokra jellemző Krasznahorkai pályáján, a *kultúrákról szóló faktuális tudás* felhalmozása és részletező közreadása.

Ezzel szorosan összekapcsolódik a velük kapcsolatos *történeti tudás* ugyanilyen hangsúlyos bemutatása is. Nemcsak a bejárt tereket és a hozzájuk kötődő kulturális gyakorlatokat, tudást ismerjük meg, hanem azok múltjáról is beszélnek a szövegek. Számot adnak arról, hogy a távolról egyneműnek tételezhető (japán, spanyol s a többi; a jelző megválasztása eleve nagy ívű kategorizáció) kultúra *eleve* sokszínű – ez értelmezhető az univerzális művészetielfogást megerősítő gesztusként is. A kolostor esetében mind az épület, mind a kert felépítése több kultúra esszenciáját mutatja: az építőanyagul szolgáló fák Japánból valók, ám a technika kínai eredetű, s a kiegészítő szobrokat hagyományosan koreai fafaragómestereknek kell elkészítenie. Sokszínű az épület kulturális öröksége is: a kolostor melletti ginkgófán shinto szalag áll, maga az épület shingon buddhista templomnak készült, ma, az elbeszélés idejében pedig a japán buddhizmus dzsúdo ágához tartozó templom. A hagyományosan benne őrzött szent iratok mind technikájukban, mind tartalmukban tükrözik ezt a sokféleséget. Egy példát említve: a kínai eredetű papírt kék selyemmel borított kartondobozba tették, s ez adta a „hagyományos japán könyv jól ismert formáját”. A könyvtárban minden fontos kulturális hatás testet ölt: a japán udvari arisztokrata irodalomtól a kínai közvetítéssel átvett, indiai eredetű buddhizmus különféle szövegeiig mindent megtalálhatunk benne. Az a kolostorkert, amely a szöveg fókuszában áll (minthogy Genji herceg unokája ezt keresi), maga is leképezi ezt a sokszínűséget: a földet fedő moha eredetileg Dél-Indiából származik; a kertben álló nyolc hinokiciprus egy, a kínai Shadong tartományban álló anyanövénytől származik; s a japán kertművészet hagyományait követve hagyták meg ezt a kertet a maga

---

kultúrának a nosztalgikus útikönyve-e, amolyan magasrendű személyes és művészi bédekker [...]?” RADNÓTI, „A világjukat vesztett...” „Míntha minden elbeszélésben, függetlenül attól, hogy a főszereplő nagy művész-e vagy csak egy jelentéktelen akárki, azt tapasztalnánk, ahogy az emberiség mint ontológiai értelemben vett turista, végigjárja a világ nagy múzeumsorát, s vagy kellő áhítattal vagy igazi turista módjára, révülten fényképező fitymálással, továbblépne a következő kötelező Baedeker-helyszínre, hogy ugyanolyan sóvár kiábrándultsággal vonja meg a vállát.” MARGÓCSY István, „Krasznahorkai László / Seiobo járt ideleinn”, 2000 21, 3. sz. (2009): 50–58, 58, hozzáférés: 2026.01.19. <https://ketezer.hu/2009/03/krasznahorkai-laszlo-seiobo-jart-ideleinn/>.

<sup>10</sup> BALAJTHY, „Egy eredendő Máshol”..., 27–34.

természetességében.<sup>11</sup> Az Alhambra esetében hasonló sokszínűséget figyelhetünk meg: arabok építhették, de bizonytalan, hogy melyik uralkodó és milyen célból, s még korábbi zsidó hatás is feltételezhető; ezután spanyol Katolikus Királyok vették át felette az irányítást, s alakították a belső tereit, tárgyait; az építészet mintázatában felfedezhető geometria pedig szintén több kultúrát fog össze: „a görög és a hindu és a kínai és a perzsa kultúrán át” „az arab szellem használ[ja]” ezt a geometriát. Mindez arról árulkodik, hogy a két könyv a kultúra bizonyos aspektusainak univerzalitása mellett érvel.

A történeti tudást közreadó szakaszok másik fontos jellemzője, hogy e tudás esetlegességét, megbízhatatlanságát és (minthogy narratív, így szükségképp) fikciós jellegét is leleplezik. Az Alhambra esetében ez már eleve a név és az épület funkciója körüli bizonytalanságokban, a párhuzamos eredettörténetek leírásában is tetten érhető. Emellett a szöveg rendre felidéz különböző történeti munkákat, amelyek egymásnak is sokszor ellentmondanak; közöttük ugyan időnként egy elbeszélői tudat (akit leginkább egy turistával azonosíthatunk) tételez különbséget a megbízhatóság tekintetében, ám értékítéleteit rendre vissza is vonja. Mindezt azért is teszi, mert a hivatkozott történészek egy olyan beszámolóra utalnak vissza, amelynek információi megkérdőjelezhetők, s amelyet az említett szaktekintélyek nem is olvastak:

talán így is történt az Alhambra regényes története, de lehet, hogy nem, hiszen a leírás egy olyan beszámolóból származik, amelyik [...] teljességgel megbízhatatlan, én példának okáért, írja egy közeli barátjához írt levelében Ernest J. Grube, soha nem láttam ezt a beszámolót.

A kolostorkert esetében a történeti tudással szembeni gyanakvás két módon mutatkozik meg. Egyrészt: a kolostorkertről szóló beszámoló egy kiadványra vezethető vissza, a *Száz szép kert* című könyvre, amelyben a legutolsó kerttel azonosítja a szöveg a kolostor kertjét. Ez a kiadvány azonban évszázadok óta nincs meg; csak a főszereplő, Genji herceg unokájának emlékezetében létezik, aki ezt a kertet kutatja a cselekmény szerint, és akire fokalizált az elbeszélés jelentős része. Genji herceg unokája azonban rosszul létezett küzd, el is ájul, tudata így nem teljesen megbízható. Továbbá az elbeszélés jelenetezési technikája azt is megkérdőjelezhetővé teszi, létezik-e egyáltalán: az elsőként szereplő, kettessel számozott fejezetben valaki megérkezéséről olvasunk a Kiotó külvárosában lévő vonatállomásra; a következő fejezetben Genji herceg unokájának belső fokalizációjú nézőpontját követhetjük végig a megérkezéséről; az elbeszélés utolsó, 50. fejezetében azonban egy külső nézőpontú narrátor azt írja le, hogy senki nem érkezik meg a vonatállomásra, leszálló nincs. Gen-

<sup>11</sup> Az *Északról hegy...* fizikai és társadalmi tereinek felépítéséről bővebben a következő tanulmányban írtam: SZILÁK Flóra, „»Egy felkínált szellemi elmélyedés javaslata« (Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*)”, *Helikon* 71, 3. sz. (2025): 496–524.

ji herceg unokájáról ráadásul ugyanez a külső narrátor elárulja az elbeszélés közepén, hogy a legkésőbb a Heian-kor óta él:

Kisgyermekkor óta úgynevezett »rendkívüli érzékenységekben« szenvedett, amint a tudós doktorok fogalmaztak még a Heian-kor vége felé, olyan érzékenységekben, mely szoros kapcsolatban állt Genji herceg unokájának összes előző életével, ahogy akkoriban kifejezték.

Hihetünk-e Genji herceg unokájának, ennek az évszázadok óta itt lévő, rosszul-létekel küzdő szellemnek, hogy a kert létezik, s amit lát maga körül, az valóság? Ráadásul Genji herceg unokája *elvéti* a kertkaput – így még csak nem is az ő elbeszéléséből, hanem a külső nézőpontú narrátor révén ismerjük meg a kertet, az ő szava szavatol csak a kert létezéséért. Egy könyv narrátorától ismerjük meg tehát a kertet: épp úgy, ahogyan Genji herceg unokája tudomást szerzett róla a *Száz szép kertben*.

Hogyan érthető ez a zavar Genji herceg unokájának karaktere körül? Úgy tűnik, ő a Heian-kor leszármazottja, a klasszikus értékrend továbbvivője, aki ma is tradicionális japán arisztokrata viseletet hord, és pontosan tudja, milyen szútrának hol a helye a templomban. Ez a tudás és életmód az, ami az elbeszélés idejére alig-alig létezik ebben a világban; sőt, ami mára maga is elvéti a legfontosabb értékeket. Rajta kívül azonban nincs más, aki hinne a kert létezésében, az elbeszélés többi szereplője nem is tud róla. Az Alhambra esetében hasonlóképpen a mára elveszett múltba van utalva a műalkotás megértésére és értékelésére való képesség:

ha egyáltalán valaki, úgy őt csak az arabok érthették, az arabok viszont örökre eltűntek innen, [...] nem maradt senki, aki az értelméhez ettől fogva hozzáférhetett volna, [...] az Alhambra ott áll céltalanul és értelmetlenül, és senki nem érti ma sem, mire fel áll ott, [...] nem az interpretációk hiányoznak, hanem az értelmes kód, mellyel megfeythető volna.

Mára, jelzi az *Északról hegy...*, az Eikandó nem része az életnek: egy templom, amelynek kapuit bedöntötték, szent könyveit felforgatták, a rendfőnök egykori szobájában otthagytak amerikai filmplakátok és viszkis üvegek vannak. Mára, jelzi a *Távoli felhatalmazás*, az Alhambra nem része az életnek: egy spanyol turistalátványosság, amelyre jegyet kell venni a nyaralás hőségében.

Ha tehát egyfelől nem tudhatjuk, milyen történeti tudásra támaszkodhatunk a műalkotás megértésekor; másfelől nem érthetjük meg, „értelmes kód” híján, mi a jelentése és jelentősége ezeknek a műalkotásoknak; harmadrészt pedig mindennapi használatukból is kikerültek: akkor mit tudhatunk róluk?

A kert: létezik, állítja az *Északról hegy...* narrátora. „Mert igazság van. Hisz van Alhambra. Ez az igazság” – állítja a *Távoli felhatalmazás* zárszava. S ami a pusztas létezésükből ránézésre, a történeti, kulturális, életgyakorlatbeli távolságokat figye-

lembe véve is látszik, az nem más, mint maga a forma. Az *Északról hegy...* elbeszélőjének kertleírása a növényzet kialakulásának története után még mélyebb rétegekbe hatol: a földet alkotó szilikát kristályszerkezetének létrejöttéig vezeti vissza a kert történetének fonalát. A *Távoli felhatalmazás* elbeszélője pedig az Alhambra összes díszítőelemében, s eleve az egész épület geometrikus megszerkesztettségében fedezi fel a kvázikristály-szerkezet törvényszerűségét. A két elbeszélés logikája szerint ez a geometrikus szerkezet a két műalkotás legfontosabb jelzése, amely a transzcendenciához vezető utat megmutatja. De mi köze a matematikának a transzcendenshez?

Az *Északról hegy...* elbeszélője a kert „mélyét kutatva” a következő kérdést fogalmazza meg: „miféle erő, az isteni véletlen miféle kifejezhetetlenül bonyolult s felmérhetetlenül komoly játéka hozta létre a szilárd anyagot, [...] miféle isteni értelem teremthette meg magát a rendet, minden rend alapját, egy kristály szerkezetét”? A kristályszerkezet tehát a világ *létrejöttének* isteni *eredetére* utal vissza. Ezzel szemben a *Távoli felhatalmazás* rámutat, hogy a kvázikristály-szerkezet öt formájából „kirakható bármely síkfelszín, mégpedig hiánytalanul kirakható, azaz rés nélkül lefedhető [...], és ennek mértanát, valamint az ehhez a mértanhoz tartozó matematikának a tudását találjuk meg [...] az Alhambra minden díszített felszínén”. Vagyis a kvázikristály-szerkezet a *létrejött* formák *összességét fedi le*. Mindkét geometriai forma elméletileg a végtelenségig folytatható; az e geometriára visszavezethető műalkotások tehát „a tekintetünket a végtelennel szegezi szembe, a végtelenhez nem szokott tekintetünket kényszeríti, hogy ebbe a végtelenbe belenézzen”. A véges, világi, létező forma tehát a végtelen, transzcendens, létezőn túlira utal: a létező világ reményt ad arra, hogy létezik rajta túli világ is. A műalkotások kegyelmi pillanatokban épp ezzel a perspektívával szembesítenek.

Ha ez a megpillantás nem sikerül, mert a kertkaput elvétí az azt kereső arisztokrata leszármazott, s az arabok tudásával már nem rendelkezik az Alhambrára tekintő turista – az vajon az istenitől éppen eltávolodott kultúrák embereinek történeti, esetleges hiányosságát mutatja? Vagy a véges ember eredendő alkalmatlanságát a végtelen befogadására? Aki hisz a végtelen, vagyis a transzcendens létezésében, és hisz abban, hogy a műalkotások ablakot nyitnak a transzcendensre, az vajon konzervatív örült vagy a hőségtől megbolondult turista, vagy az él igazán autentikus életet, amelyben egyértelmű és a mindennapokban a művészet révén megélhető a transzcendenssel való viszony?

Ezekre a kérdésekre nem ad egyértelmű választ Krasznahorkai: a művészet adta reményt értelmezésem szerint épp annyiszor aláássa a korábbiakban elemzett elbizonytalanító gesztusokkal, mint ahányszor megerősíti (jól megfigyelhető ez a Nobel-díj körüli megnyilvánulásaiban is).<sup>12</sup> Az viszont megállapítható, hogy a rendszervál-

<sup>12</sup> A december 7-i Nobel-beszédből idézve: „Az irodalmi Nobel-díj kapcsán eredetileg a reményről kívántam megosztani önökkel a gondolataimat, de a remény nálam éppen *végleg* kifogyott, így most az angyalokról fogok beszélni.” KRASZNAHORKAI László, *Nobel-beszéd*, 2025.12.07, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2025/krasznahorkai/1751702-lecture-hungarian/>. A befogadókkal

tás után írói érdeklődése egyetemes mintázatok felé fordult: a művészet univerzális transzcendencia felőli megközelítése, és ettől nem elválaszthatóan a természettudományok univerzális törvényszerűségei felé. Ez azonban egyáltalán nem független a saját történeti helyzetétől: pályájának ez az „urgai” fordulata a korszakban szokatlan válasz a rendszerváltás következtében kialakult új helyzetre. Krasznahorkai éppen azért ír egyetemes(nek vélt) kérdésekről, mert saját lokális, történeti helyzete erre vezeti: a globalizálódó világba bekapcsolódó magyar kultúra igen hasonló folyamatokon megy keresztül és hasonló kihívásokkal szembesül, mint a Nyugat felé nyitó Japán, vagy épp az egyre inkább a turizmusra támaszkodó Spanyolország. Úgy gondolom, Krasznahorkai válasza erre a helyzetre – Genji herceg unokájához hasonlóan – épp a saját célját véti el. Ez az egyetemesnek tételezett, a transzcendenciához való viszonyra alapozott művészetfogalom, amelyet végső soron a kulturális kontextustól független természettudományos tudásra vezet vissza, ugyanis éppen a kultúra szükségszerű lokalitását hagyja figyelmen kívül. Azt a gyakorlatot tehát, amelyben a művészet az élet evidens részeként, saját, megélt hagyományként működhet. Az is látható ugyanakkor, hogy ez a változás kinyitotta a Krasznahorkai-prózáat más olvasóközösségek számára: ahogy Krasznahorkai az Eikandóra vagy az Alhambrára tekint, úgy tekint a Nobel-bizottság a Krasznahorkai-prózára, saját kérdései felől közelítve az alkotásokhoz.

---

kapcsolatos reményt tükrözi azonban a Nobel Prize Facebook-oldal január 10-i bejegyzésében olvasható idézet: „I’m deeply touched. It was fantastic to hear your opinions – I enjoyed it very much. What can I say about hope? You are the hope, not texts or prizes. You are the hope”, hozzáférés: 2026.01.19, <https://www.facebook.com/nobelprize/posts/pfbid02bUnueNJDqetfuGtnFzoSiRbnZ4nBBRTgKgtRwLDSqiNcD35YyPCSGjm3AaTJd2Pnl>.

# ÁLLATI JELENLÉT KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ PRÓZÁJÁBAN

SELYEM ZSUZSA

Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Intézet (Kolozsvár)  
habilitált egyetemi docens

E-mail: zsuzsa.selyem@ubbcluj.ro

ORCID 0009 0004 5053 5545

## Animal Presence in László Krasznahorkai's Prose

Animals play a significant role in László Krasznahorkai's prose: Micur from *Satantango*, the whale in *The Melancholy of Resistance*, the wolves in *The Last Wolf* and *Herscht 07769* or different birds and butterflies making their appearance in his (more or less) short stories. In this paper I analyze the role of animals in Krasznahorkai's fiction, how and why they are the result of a shift from the anthropocentric point of view, and what kind of narration techniques become possible through the articulation of the different sensory system of animals. Jan Alber characterized the non-human animal narrators of postmodern novels as those ones that share a lot of common traits with human animals. That is the case with Krasznahorkai's prose, too, the difference being that his fiction always deals with some kind of reality, where the lost connection between people, and the separation of knowledge and experience leads to war, climate crisis with the extinction of vulnerable human and non-human animals.

**Keywords:** non-human animal, focalization, animal narrator, defamiliarization, empathy

■ A *Sátántangó* (1985) világában először a pókokkal találkozunk mint az emberi szem számára láthatatlanul pici lényekkel, akik ellen hiába küzd a kocsmáros, hálóiakkal átalakítják a teret. A regény materiális aktorai ők, szerepük messze nem szimbolikus, ténykedésük számára az emberi világ nem viszonyítási pont és nem cél, pusztán színtér. Két fejezetcímbe is megjelennek, „A pók dolga I. (Elfektetett nyolcas)” és „A pók dolga II. (Ördögcséc, sátántangó)”. A regény korántsem idillikus (az ember számára kellemessé egyszerűsített) természeti jelenségei közé tartoznak, a humanitás iránt közönyös jelenségekhez, az esőhöz, sárhoz, sötéthez, hideghez, penészgombákhoz. Ami emberi perspektívából sivárság és pusztulás, az a természet felől pozitív vagy negatív előjel nélküli élet, ozmózis, terjeszkedés, átalakulás. Krasznahorkai regénye mindkét perspektívát tartalmazza, anélkül, hogy versenyeztetné őket: emberi és természeti nem ellentétes itt, hanem mélységesen összefügg. Egy és ugyanazon világ. Ha csak humán perspektívából láttatná a dolgokat, a nosztalgia klisés szentimentalizmusát kapnánk: valaha volt egy jól működő téész, egy szépen szóló harang, egy embereket gyógyító doktor. Az állatok perspektívája kimozdít, defamiliarizál, elidegenít: nem a végső soron megismerhetetlen, folyamatosan változó valóságtól, mert ahhoz közelebb visz, hanem a róla való beszéd üres szófordulataitól, a konvenciók működtette észrevétlen ráfogásoktól idegenít el, s mint ilyen, nem engedi meg, hogy beleéljük magunkat a jól bejáratott, otthonos siránkozásba, hogy jaj, elvesztettük csodálatos privilégiumainkat, mert valaki másfélék elvették, vagy becsaptak minket stb. Krasznahorkainál, mint más regények esetén is látni fogjuk, a természeti jelenségekkel együtt megjelenő, az olvasás folyamatát tekintve elidegenítő hatású világban nincs fent és lent, még az ártatlan lélek is valahogy minduntalan belekeveredik a gyilkosságba.

A *Sátántangó* angol megjelenésének évében, 2012-ben a *The Guardian*on megjelent egy interjú Krasznahorkaival,<sup>1</sup> ahol a kérdező reflektál is a beszédsszituációra, az író „rozoga” („ramshackle”) angoljára. Ezen a rozoga nyelven mondja el, hogy a regényt egy malacherelési tapasztalat indította el, neki kellett tartania az állatokat, míg a környéken hírhedt Irimiás kasztrálta őket. „I suffered very much because of the suffering of the piglets ...”, mondta Krasznahorkai. Olyan egyszerű mondat, amit magyarul, az anyanyelvén az ember nem mond ki. A köztes terében van helye az ilyen elementáris összefüggéseknek, ahol nem vagyunk otthon, és nem vagyunk teljesen kint sem, ahol nem ismerünk mindent, következésképpen felismerjük az idegent. A malac szenvedését mint saját szenvedésemet.

<sup>1</sup> Richard LEA, „László Krasznahorkai Interview: »This Society is the Result of 10.000 Years?«”, *The Guardian*, 2012. aug. 24., [https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed%3A+theguardian%2F-books%2Frss+%28Books%29&utm\\_content=Google+Reader](https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+theguardian%2F-books%2Frss+%28Books%29&utm_content=Google+Reader).

A jelenet, amelyben a hét év körüli kislány, Estike a padlástérben megöli macskáját, Micurt, Donald Wesling szerint az irodalom egyik legszörnyűsebb jelenete.<sup>2</sup> Elemzésében Estike hempergése Micurral az egyik saroktól a másikig, miközben ujjával a macska nyakát szorítja, a regény címét megidéző „sátántangó”, a kocsmai sátántangónak az előrejelzése. Az elhagyatott telepen valahogy ott maradt, a szegénységbe beletörődött, a változást csak valamiféle megváltótól váró emberek arra a hírre, hogy közeledik a messiásuk, akiről nyilván nem tudhatják, hogy az őket cserbenhagyó állam titkosügynöke, a hirtelen rájuk tört nagy reménységben súlyosan leisszák magukat, és valamiféle idétlen tangóba kezdenek. Wesling az esszéjében nem fejt ki, hogy a feledés miatt sátáni, csupán a „sátáni feledés” szókapcsolattal írja le a becsapott, szerencsétlen emberek elmerülését a szexualitás örvényében; Estike és Micur jelenetét egy „másfajta rossz” megnyilvánulásának nevezi.<sup>3</sup>

Estike a bátyja, Sanyi elképzelt elvárásainak próbál megfelelni, amikor eldönti, hogy Micurt megöli. A kislány a kisemmizett, tehetetlen, helyzetükbe beletörődött felnőttektől önkéntelenül átvett kegyetlenséggel és sunyisággal kapja el a macskát, majd viszi fel a padlásra. Oda, ahol annak idején édesapja, aki őt a szokványos Erzsébet helyett Estikének szólította, szóval ahol az ő édesapja felakasztotta magát.

„Véged van – suttogetta Estike, s Micur barátságosan dorombolni kezdett.”<sup>4</sup> A macska felőli fokalizáció<sup>5</sup> nyilvánvalóvá teszi a mozdulatok és a szavak közötti diszkrepanciát, s hogy a gyilkos szó, amit az áldozat barátságosnak vél, megelőzi a gyilkosságot. Estike, mint később oly sok ártatlan figura Krasznahorkainál, meghasonlik, és mások (ugyanakkor: saját) életére tör. A macska az állati időérzékelése révén mindaddig meg sem próbál védekezni, amíg a kislány őt fojtogatva el nem kezd vele vadul hemperegni, akkor viszont menekül, felborzolja a szőrét, ugrásra készen figyel Estikét, aki módszeres ijesztegetésbe fog. „Micur egyre kétségbeesettebben, egyre féktelenebbül dobja át magát egy védettebb sarokba, mit sem törődve azzal, hogy testét felsértik a gerendákból kiálló ácskapcsok, szögek...”<sup>6</sup> Humán nézőpontból nyilván nincsen védettebb sarok, itt egy pánikba esett állat ösztönös mozgásának perspektívájáról van szó. De vajon a „kétségbeesett” jelző nem antropomorfizmus-e?

<sup>2</sup> Donald WESLING, „On Companion Animals in Krasznahorkai”, *Hungarian Review*, 2014. nov. 5., <https://hungarianreview.com/article/on-companion-animals-in-krasznahorkai/>.

<sup>3</sup> „There is a tango of Satanic forgetfulness, later in the novel when the adults are dancing to the accordion at the saloon, surrounded by night and rain, abandoned to rhythm in a swirl of desire; but the sub-plot tango of Esti and Micur prepares for that with a different kind of evil” (Uo.)

<sup>4</sup> KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1993), 140.

<sup>5</sup> A genette-i terminus abban különbözik a nézőponttól, perspektívától (angolul POV, point of view), hogy nem a látás az elsődleges, hanem a nyelv, amely kifejezi az adott nézőpont szerinti jelenséget. Gérard GENETTE, *Narrative Discourse*, ford. Jane E. LEVIN (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983), 189–194.

<sup>6</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 141.

A sokszor idézett 1974-es Thomas Nagel-dolgozat<sup>7</sup> mellett érvel, hogy az emberi képzelet és tapasztalat határoltsága miatt nem tudhatjuk, hogy másféle létezők másféle érzékszerveikkel hogyan érzékelik a világot. Donald Redfield Griffin, egyike azoknak a kutatóknak, akik felfedezték, hogy a denevérek echolokációval tájékozódnak, egész életművével cáfolja a szerinte bénítóan perfekcionista Nagel-tézist.<sup>8</sup> Másfelől, a kritikai antropomorfizmus, amely az állati és emberi létezést nem dichotomikusan, hanem egy kontinuum mentén fogja fel, antropotagadásnak mondja az állati érzékelés megismerhetősége iránti szkepszist, és mellett érvel, hogy nem lényegesen különbözik a törekvés az állatok megértésére attól, hogy másféle (kor, rassz, nem, gazdasági, egészségi vagy mentális állapot stb. szerint tőlünk különböző) embereket próbáljunk megérteni.<sup>9</sup>

Krasznahorkai az egész jelenet során Micurról, és nem macskáról ír: neve van, tehát nem pusztán fajtájának egy példánya. Valaki. Elsősorban persze Estike számára valaki. Azáltal, hogy Micurt közről követheti az olvasó, hiábavaló menekülési kísérleteivel, végső halálfélelmével, majd mint élettelen testet, materializálódik az ember hatalmi mámorának következménye. Estikét egyre inkább öröm és büszkeség önti el, hogy bármit megtehet a macskával. De még ekkor sem tárgy, hanem partner Micur, „Akármit, de akármit csinálhatok veled...”<sup>10</sup> – neki mondja Estike, és nem róla. Az akármi a hatalom logikája számára semmi más, mint a pusztítás. (Amit a messiásváró, kismizmizett emberek mindaddig nem hajlandók tudomásul venni, míg meg nem tapasztalják, és még akkor is próbálják a helyzetet valahogy kimagyarázni.) A végkimenetel ennyire egyenlőtlen erőviszonyok esetén nem kétséges. A Krasznahorkai-narráció itt úgy épül fel, hogy az olvasó együttérzése mind az elkövetővel (Estikével) mind az áldozattal (Micurral) lehetségessé váljék. Estike ugyanazzal a patkányméreggel öli meg magát, mint amellyel Micurt is megölte, haláluk, azáltal, ahogy részletesen le van írva, Estike hogyan rendezi el a végső szcénát jobbján Micurral, balján a patkányméreggel, tudván, hogy nonhumán lények (angyalai) érte jönnek, szóval haláluk leírása a mindennapi erőszakból kivezet az emberiség elfeledett közös imagináriusának világába, amelyet a regény ügynök-messiása a szónoklatában jól fel is használ manipulatív céljaira.

Irimiás a regény többi szereplője számára titokzatos jelenség, akiről minden kétely nélkül el tudják képzelni, hogy meghalt és feltámadt, de ugyanez a figura a titkoszolgálat bürokratái előtt meghunyászkodik, az általa is megvetett rendszernek en-

<sup>7</sup> Thomas NAGEL, „What is it Like to Be a Bat?“, *The Philosophical Review*, 83, 4. sz. (1974): 435–450, [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Nagel\\_Bat.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Nagel_Bat.pdf) - utolsó elérés 2025.

<sup>8</sup> Idézi Tessa LAIRD, *Bat* (London: Reaktion Books, 2018).

<sup>9</sup> Jesus RIVAS and Gordon M. BURGHARDT, „Crotalomorphism: A Metaphor for Understanding Anthropomorphism by Omission“, in Marc BEKOFF, Colin ALLEN és Gordon M. BURGHARDT, szerk., *The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition*, 9–17 (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2011).

<sup>10</sup> KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 141.

gedelmesen jelent. Az állatokra fókuszált olvasás során feltűnik, hogy Irimiás egyszerűen nem érzékeli az állatok jelenlétét, akár a temetési szónoklatára gondolunk, melyben az Estike jobbán lévő macskáról egy szava sincs, akár arra a jelenetre, amikor betér két kísérőjével a városi kocsmába, megkérdezi, mi újság, mire Weisz, a kocsmáros annyit mond, hogy elszabadultak a lovak a vágóhídról. Meg se rezzen a hírré, megrendeli a két kevertet és a deci fröccsöt. Amellett, hogy lehet ez egy szép kapcsolódás Mészöly Miklós *A stiglic* című elbeszéléséhez is, ahol gyerekek szövetkeznek, hogy a vágóhidat megszüntessék, múzeummá alakítsák, a lovaknak pedig egy rétet is kinéznek, ahol békésen élhetnek, a másfajta élőlények iránt közönyös ember, a teremtés különféle hatalmak között lavírozó koronája is megmutatkozik, mint akinek semmi köze sem lovakhoz, sem vágóhídhhoz. Az antropocentrikus gondolkodás hierarchikussága működik itt, mely nem érzékeli a sajátjától eltérő létezési formákat, mert az érzékelését eltörölte a hatalmi kényszer.

A *Herman, a vadőr* című elbeszélés azt a folyamatot írja le, amelynek során egy ember lassan rájön, hogy legjobb szaktudásával végzett munkájának eredménye ártatlan állatok kínhalála. Hiába alkalmazta a „vadászerkölcs íratlan törvényeinek” megfelelő gyilkosság mesterfogásait, álmában megjelent a dögakna, amit ő ásott a csapdával elejtett nyesteknek, rókáknak, macskáknak, kutyáknak. Ahogy a valóságban, abban az álombeli dögaknában is már csak egy remegő, kocsonyás húshalom volt a sok állat, és Herman, a vadőr már nappalra is képtelenné vált a csapdájában vergődő kutyán „kegyelmezni”. Az álom, a nem otthonos mentális színtér teszi Hermant képessé arra, hogy érzékelje a szenvedést, amit a legjobb indulattal ő okoz az állatoknak, és innen már könnyen ráébred arra, hogy „életét a legmélyebb tudatlanságban élte le, amikor hagyta magát az orránál fogva vezetni, és hitt benne, hogy isteni rendelésnek engedelmeskedik, midőn a világot kártékonyra és hasznosra osztja fel”.<sup>11</sup> A bináris rend lepleződik le Herman számára, amely folyamatos gyilkossággá tette addigi életét, de nem teszi meg többé, felszedi az összes csapdát, betemeti a dögaknát, és egyre alaposabban figyeli meg az éjszakai állatok vadászatát, egészen addig a felismerésig, hogy „már közékük tartozik”.<sup>12</sup> Csapdáival még tesz egy kohlaasi kitérőt, mielőtt végképp osztozna az állatok halálában. Az állatok megismerésének folyamata ráébreszti Hermant, hogy az antropocentrikus világ az önzés dogmájára épül, miszerint külön kell választani azt, ami jó nekem, attól ami nem, és a vadőr feladata, hogy ezt a kettéosztott világot gyilkosságokkal fenntartsa. Amint elkezd az állatokat megismerni, közösséget érez velük.<sup>13</sup>

Az *ellenállás melankóliájában* (1989) egy kitömött bálnát húz be egy hatalmas, igen lassú jármű a városka főterére, a kis trupp, a Direktor és a Mindenés a tetemet

<sup>11</sup> KRASZNAHORKAI László, *Kegyelmi viszonyok* (Szeged: QED, 1997), 46.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> Az ilyen helyzetről írja Wesling: „Thinking about animals we are drawn to de-center ourselves, because in their presence we can hardly any longer deny our evolutionary animal-inside”. (Donald WESLING, *Animal Perception and Literary Language* [Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019] ix.)

mint cirkuszi látványosságot ajánlja fel a lakosságnak beléptidőjében. A plakáton, amelynek nyelvi állapota passzol a cirkusz lerobbantságához, „a világ legnagyobb óriásbátnája” mellett „a természet egyéb TITKOS szenzációi”<sup>14</sup> is megjelennek. A környékbeli elkeseredett, elvadult emberek a nagy hidegben éppenséggel a „TITKOS szenzáció” miatt töltik be a plakát szerinti „Kosut” teret, a bálnára a legkevésbé sem kíváncsiak. A bálna a kisváros egyetlen lakóját érdekli, Valuska Jánost. Ebben a Krasznahorkai-regényben ő az az ártatlan, akit a világ nyomora és a nyomorból eredő erőszak meg fog örjíteni. Valuska postásként dolgozik, minden éjszaka végigjárja a várost, utána meg betér a kocsmába, ahol a zárás előadását az elázott vendégek Valuska szokásos égitestek tánca bemutatójával érik el. Valuskának ez a hely és ezek az emberek az otthon melegét jelentik, és a legteljesebb bizalommal beszélnek, „az Ég mérhetetlen óceánjáról” miközben „gondolatban és képzeletben, melyek benne sohase váltak széjjel, idestova harmincöt esztendeje itt hajózott a csillagos mennyezet varázsos csöndjének habjai között”.<sup>15</sup> Az óceán, a hajózás jelzi, hogy Valuskában lesz helye a bálnának. És bár a nyomorúságos, homályos konténerben alig is lát valamit belőle, mégis el van ragadtatva attól, hogy „egy végtelen messzeségbe eső ismeretlen világnak ez a rendkívüli tanúja, mérhetetlen óceánoknak s tengereknek ez a szelíd s mégis félelmetes néhai lakója *itt van*”.<sup>16</sup>

A bálna csak Valuska különös lényé felől látszik. Egy lesajnált, folyton kioktatott, az anya által elűzött lény felől, aki hiába szeretne tartozni valahová, a mindenkitől elzárkózó Eszter úron kívül senki sem fogadja be. A Valuska-fokalizáció az emberi társadalom szelíd kirekesztettjei, a szentek nézőpontja, azoké, akik nem kaphatóak a sértődésre, irigységre, haragra, frusztrációra, mivel a végtelen kozmosz iránti lelkesedésük erősebb.<sup>17</sup> Nincs olyan saját, tévedhetetlennek képzelt, konvencionális mércéjük, amire viszonyítanak a dolgokat. Valuska ragyogó szemén és hatalmas fülén kívül a végtelenre nyitottsága ragadja meg Eszter urat, aki nagy magányában maga is a hamis konvenciót próbálja visszaállítani az abszolút tisztaságra (amely tiszta hangolásban, mint kiderül, a *Wohltemperiertes Klavier* éktelen csikorgás, egy borzalmas falusi lagzihoz illő muzsika, és ezzel tulajdonképpen semmi baj nem volna, csupán a konvencionális széphangzásra képzett emberi hallás számára fájdalmas). Amiben osztoznak ők ketten, persze amíg Valuskát el nem ragadják a megvadított emberek, az a nem antropocentrikus világlátás: Valuskának a csillagok, Eszternek a hangok.

A halott bálna emberi mércéhez képest egy hatalmas test, amelyet az ember nemcsak megölt, hanem látványossággént is próbál eladni. Herman Melville *Moby Dick*-jében még csak bálnavadásatról olvasunk, s hogy érzékeljük, hogy a vadászat a bálna zsírjáért csak a pénz szempontjából normalizált tevékenység, Melville a bálnak

<sup>14</sup> KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989), 36.

<sup>15</sup> Uo., 89.

<sup>16</sup> Uo., 112.

<sup>17</sup> Valuska viszonzást nem váró, ingyen-jóságát az elbeszélő így jellemzi: „biztosra vette: abból, hogy ő az egészre vonatkozik, még nem következik föltétlenül, hogy az egész meg őrá.” (Uo., 102).

életformáját, intelligenciáját, szolidaritását is megírja korabeli biológusok könyveire is támaszkodva. Az *ellenállás melankóliájában* a bálna teteme egy érdektelenné vált szórakoztatás értéktelen rekvizituma, mely mögött – mert szórakozni az átverésre épülő társadalomban *necesse est* – egy minden formától lecsupaszított, az emberek kapcsolódását kizárólagosan a kultikus figurára irányított, uszító beszéd vonzza be a közönséget.

A felheccelt és kihasznált férfiak viszont képesek lettek volna mást is tenni, és ahogyan ezt megmutatja Krasznahorkai regénye, az szerintem a regényirodalom egyik legszebb jelenete: a tudatvesztés szélén álló emberek a kocsmában napként, holdként, földként keringenek: Valuska átvitte őket egy kozmikus dimenzióba, a narráció pedig átvált költészetté: „Egy pillanatra: túl szűk lett az ivó? / Vagy: túl bő a világ? / Hiába hallották már számtalanszor / ezeket a szavakat, / az »elsötétedő ég«, / a »beomló föld« / s a »fészükre szálló madarak« / vad kolompolása / megint csak egyszer / enyhített volna bennük valamit, / aminek égő viszketéséről / tudomásuk eddig nem lehetett?”<sup>18</sup>

Ezt a narrációs technikát nevezi Erin James immerzióknak, amikor az olvasó képzetben a közvetlen környezetétől különböző virtuális környezetbe kerül.<sup>19</sup> Itt annyival bonyolultabb a helyzet, hogy kettős immerzióról van szó, az elsőt a narráción belül Valuska teszi meg. Lényeges, hogy nem illuzórikus világba történik az immerzió, mint például Irimiás révén, hanem a közvetlenül érzékelt kitágításával érzékelt világba.

A távol-keleti utazások utáni Krasznahorkai-regényekben nemcsak a csillagok fenségesen szépek, hanem a művészet is képes távoli, értelemmel föl nem fogható világokat érzékelhetővé tenni. Ráadásul az állatok is, ha megjelennek, élnek. Éles fordulat ez, hiszen láttuk, korábban, mintegy a kelet-európai vidék súlyos mizériájának jeleként, jóformán csak az állatok holtteste kerültek be az elbeszél világba.

Az *Alföld* folyóirat 1990-es januári számában jelent meg a *Legkésőbb Torinóban* című pár oldalas prózai mű, melyben felidézi a Friedrich Nietzsche megőrüléséről szóló anekdotát, és leírja a mondatot: „Hogy mi lett a lóval, nem tudjuk.” Krasznahorkai, amikor pár év múlva megírja *A torinói ló* forgatókönyvét, még élesebben fordítja át a fókusz a megőrülő filozófusról a lóra. Ott már meg se említi Nietzschét, csak a lóról és környezetéről van szó, szegény emberekről, sivár, elhagyatott tájról. Pontosan az fog történni az emberekkel is, mint ami a lóval történik, ugyanabban a világban ugyanúgy kínlódnak a pusztta életükért. Nincs különbség, a Tarr Béla rendezte film végén a ló neve, Ricsi, éppúgy ki van írva, mint az emberszereplőké. Krasznahorkai és Tarr nem arról beszél, hogy a végletes szegénység elálatiasítja az embert, hanem az ember és állatszereplők figyelmes, részletes, gyöngéd megmutatásával azt jelzi, hogy ember és állat végső soron egyenrangú.

<sup>18</sup> Uo., 94.

<sup>19</sup> ERIN JAMES, *The Storyworld Accord: Eonarratology and Postcolonial Narratives*. (Lincoln: University of Nebraska Press. 2015), 25.

Az 1993-ban megjelent performatív szöveg, *A Théseus-általános* harmadik előadása a bezártság tudomásulvétele a végén egy beszámolóval, miszerint Okinavában egy építkezés folyamán elgázoltak egy gyönyörű, addig ismeretlen madarat, amelyről kiderült, hogy sehol másutt nem él, mint azon a japán szigeten, és egyre inkább veszélyeztetett, mert élőhelyét beépítik. Az okinavai guvatot a beszéd ornitológiai nézőpontból írja le, hogyan vált az a szép madár rejtőzködővé és talajlakóvá. Allegorikusan olvasva a röpképtelenné vált madárnak a bezárt előadó felel meg, de míg a madár az élőhelye szerint hosszú időn át változott, a tudattal rendelkező embert fokozatosan, de viszonylag rövid idő alatt csapdába ejtették. Többről van itt szó, mint hogy az ember megint narcisztikusan önmagára ismer fűben-fában. Az okinavai guvatot, miként annyi más jelenséget, állatot, képzőművészeti alkotásokat, Krasznahorkai nem leírja, hanem folyamatában, ezúttal felfedezésének folyamatában mutatja meg, empátiát ébresztve egy ismeretlen jelenséggel szemben. És mint annyiszor tapasztalhatjuk meg Krasznahorkait olvasva, az állat jelenléte kettős dialektikát hoz mozgásba: empátiát a nem emberi iránt és elidegenedést a saját, biztosnak vélt tudásunktól, előítéleteinktől.<sup>20</sup>

A Kamovadász a *Seiobo járt odalentből* (2008) a folyóban álló, sokáig mozdulatlan és a kiotói rengeteg járókelő által észre nem vett nagykovácsgról szól. Az emberi civilizáció a madár környezeteként jelenik meg mint folyamatos zsiszegés, hajszoltság, célrafeszültség. Ahonnan nem érzékelhető a szépség. Itt is, miként Valuska, kívül kerülünk az antropocentrikus gondolkodás buborékjából. A madár nem úgy jelenik meg az elbeszélésben, mint valami emberinek a jelképe, hanem ő abban a figyelmes pozícióban maga a szépség, „a kimondhatatlan szépség [...] aki megadja az értelmét mindannak, ami körülveszi, megadja az értelmét a tomboló mozgásban forgó világnak”.<sup>21</sup>

Az *utolsó farkas* (2009) egy olyan sorozat kezdete, amelyben egy válságban lévő férfi találkozik valamely nem emberi élőlénnel, vagy akár annak a történetével, és ez a találkozás, még ha nem is hoz ki senkit a válságból, és a világot se menti meg, de legalább a találkozás megtörténik. Ebben az elbeszélésben az extremadurai farkasok kilövéséről értesül az író/filozófus a vadórtól, aki, mint Herman,<sup>22</sup> csak megmaradva a civilizációban, a farkasok pártjára áll, és az, ahogyan ez fokozatosan megtörténik, ahogyan meséli a vadőr előbb a tolmácsnak, aztán az írónak, ahogyan megtelik mindenkinek a szeme könnyel, az lesz a történet.

Jóllehet egy nagyívűbb történet, melynek középpontjában a jelenkori poszt-Kelet-Németország nyomorára épülő neonáci mozgalom áll, a *Herscht 07769*-ben szintén farkasok jelennek meg a Kana nevű kisvárosban, a lakosság pedig, mint

<sup>20</sup> Az állat narrátorok kettős dialektikájáról lásd Lars BERNARTS et al., „The Storied Lives of Non-Human Narrators”, *Narrative* 22, 1 sz. (2014): 68–93, <https://www.jstor.org/stable/24615410>.

<sup>21</sup> KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent* (Budapest: Magvető Kiadó, 2008), 11.

<sup>22</sup> Angol nyelven a két elbeszélést együtt is adták ki: KRASZNAHORKAI László, *The Last Wolf & Herman*, ford. George SZIRTES és John BATKI (New York: New Directions, 2016).

Valuska anyja, retteg tőlük is, a neonáciktól is, a graffitiző antifáktól is, szóval mindentől, ami kicsit is más. A természetvédő egyesület a maga korlátozott tudásával két farkassal kísérletezik, vajon ha leragasztják a szemüket, szaglásuk és hallásuk merre viszi őket. A farkasok addig kaparják a leleményesen rájuk ragasztott szemtapaszokat, míg megvakulnak. Az öldöklővé vált Florian Herscht, az elbeszélés szent együgyűje, miután ereje végére ért, ezzel a két farkassal együtt fogja hallgatni a Saale csobogását: „a fájdalomtól és a szédüléstől lecsukta a szemét, s megértette, hogy valójában nem nézik, inkább hallgatják, mint amiképpen ő is innentől kezdve, és akkor innentől kezdve már mind a hárman vakon és örökre, hogy milyen nyugodtan, csilingelőn, édesen csobog a víz pár lépésnyire tőlük a tájra nehezedő kegyetlen éjszakában.”<sup>23</sup> Félelem, tudományos kísérlet és a kirekesztettek testvérisége: a három különféle viszonyulás a farkasokhoz három társadalomszervezési formának is megfeleltethető. Az elbeszélés utolsó jelenete éppolyan gyöngéd figyelemmel ír az emberi mint a nem emberi szereplőkről: Suzanne Keen narratív empátiának nevezi ezt az írásmódot, külön kitérve az állatszereplőkkel való együttérzésre.<sup>24</sup>

Némiképpen hasonló a helyzet a *Zsömle odavan* (2024) és *A magyar nemzet biztonsága* (2025) esetén is: az előbbiben egy kutya, az utóbbiban a lepkék (vagy azok lepkeszerű kutatója) iránti együttérzés képződik meg egy lassú megismerési folyamat során. A korábban már említett, az elidegenítésre és empátiára épülő kettős dialektika ezekben a művekben az állatok jelenlétével részint a konvencionális félelemtől, demonizálástól idegenít el, részint létrehoz egy új otthonosságot, amelyben a kirekesztettekkel osztozhat az olvasó. Így lesz a Krasznahorkai-próza felszabadító és inkluzív.

Végül az *ÁllatVanBent* (2010) nézőpontunkból legradikálisabb munkájáról pár szót, egy korábbi dolgozatomban ugyanis részletesen elemeztem<sup>25</sup> abból a Max Neumann-i mondatból kiindulva, hogy Krasznahorkai az ugró, bezárt állatban felismerte önmagát.<sup>26</sup> Az elidegenítés és empátia kettős mozgása, a világból a rettenetet nem kihazudó humor jelenik meg azáltal, hogy az otthontalanság és bezártság evidencia, az állat, akit nem ismerünk, demonizálunk és aki vagyunk,<sup>27</sup> ki akar törni. Nem mimetikus képekből és szavakból áll össze egy pillanatra az európai kultúra egyik nagy történetének tizennégy stációja.

<sup>23</sup> KRASZNAHORKAI László, *Herscht 07769* (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), e-book, a regény utolsó sorai.

<sup>24</sup> Suzanne KEEN, „Empathetic Hardy: Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Strategies of Narrative Empathy”, *Poetics Today* 32, 2. sz. (2011): 349–389, <https://doi.org/10.1215/03335372-1162695>.

<sup>25</sup> SELYEM Zsuzsa, „Gépezet és káosz. Krasznahorkai László és Max Neumann: *ÁllatVanBent*”, in *Fiktív állatok*, 149–170 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2014).

<sup>26</sup> „I had given him a drawing once in which he recognised himself.” (Joachim SARTORIUS, Interview with Max Neumann”, ford. Andrea SCRIMA, *The White Review*, 2013. szept. <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-max-neumann/>).

<sup>27</sup> Az állati narráció fogalma felől egy kiváló elemzés az *ÁllatVanBent*ről: Marijeta BRADIĆ, „The Human and the Non-Human in the Prose of László Krasznahorkai”, *Studia Ethnologica Croatica* 36, 1. sz. (2024): 131–152, <https://doi.org/10.17234/SEC.36.7>.

