

SZOLLÁTH DÁVID

„Lefényképeztük és vásároltunk tőle”

Balogh B. Márton: *Japán fürdő*

„Egyiptomban nemrég meggyilkoltak néhány embert, pusztán azért, mert turisták voltak. Íme... a Jövő. Turizmus és terrorizmus: – tényleg, mi is a különbség?”

(Hakim Bey)

A *Japán fürdő* elbeszéléseinek zöme útirajz vagy útinapló. A kortárs Távol-Keletre vezetik el az olvasót, legtöbbször Japánba, egy-egy novella pedig Kínába illetve egy fiktív csendes-óceáni szigetre. A műfaj tradíciójának szerves része, hogy ne csak a bejárt világ földrajzát mutassa be, hanem egyben térképezze fel az utazás főszereplőjének, elbeszélőjének karakterét és történetét is. Az útirajz így szinte sosem mentes az életút metaforájától.

A *Japán fürdő* is lehetőséget ad az efféle olvasatra. Sommás redukcióval megállapítható: a kötet nemcsak az elbeszélő(k) magyarországi emlékeinek régmúltja és a távol-keleti peregrinációk közelmúltja/jelene közötti utazás leírása, hanem a múltbéli és a jelenbeli ént elválasztó út folytonos újrajbejárása.

Az elbeszélő önreflexióiban rendszerint viszatér a számvetés alakzata. Használatának egy jellemző példája az *Eljutni a Dohányozni tilosig* című novellában a hajdani futóedző felidézése. Sok év távlatából, egy másik kontinensről hozott ifjúkori emlékek közül bukkan fel váratlanul, és kérdőre vonja az elbeszélőt: „Mit tanultál? Mire jutottál?” (109.) A számvetés alakzatát legkifejtettebb formájában az utolsó elbeszélésben lelheti fel az olvasó: egy halál utáni időpozícióból, egyfajta „mennyország-színből” tekint vissza az elbeszélő a véget ért élet pillanataira, vagyis a megelőző elbeszéléseket összefűző metafikció jeleneteire. Itt, a kötetet záró elbeszélésben (*Égi vár*) válik nyilvánvalóvá, hogy az életút-metaphora használata nem korlátozódik alkalmankénti elbeszélői utalásokra, hanem a kötet egészét szervező strukturális-narratív funkcióban áll. Az *Égi várban* feltűnik ugyanis az első rövidpróza (*Világjáték*) addigra talán elfelejtett szimbolikus alakja:

egy zöldkabátos férfi, aki ifjúkora óta kíséri és kísérti útjain, Pesten vagy Tokióban az elbeszélőt. A *Világjátékban* még csak háttal mutatkozott a talányos figura, az utolsó elbeszélés túlvilági jelenetében viszont, mikor arcát végre felfedi, kiderül a szimbólum rejtegetett titka: szemébe nézve (bizony) saját magával néz farkasszem az elbeszélő. A kötet strukturális-narratív kerete mindazonáltal nem determinálja a közbülső novellák olvasatát: a lineáristól eltérő útvonal is bejárható, elegendő az elindulás és a megérkezés fázisainak elhelyezkedését tiszteletben tartanunk.

Az útirajzokban az idegen világ megalkotása és az utazó alakjának megkonstruálása általában versenyeznek egymással. Elképzelhető olyan történet, ahol az utazás helyeinek minél pontosabb bédekker-szerű leírása a tét, és az utazó csak a feltétlenül szükségesre korlátozza jelenlétét, ilyen például Mészöly *Pontos történetek, útközbenje*. Olvashatunk ugyanakkor számtalan olyan útleírást, ahol a bejárt útvonal nem „szikár leírások”, hanem történetek generálója, az elbeszélő önértelmezésének alakítója, az „utazó” figurájának életrehívója. (Ez utóbbit példázhatja Esterházy *Duna-könyve*, a *Hahn-Hahn grófnő pilantása*.) A *Japán fürdő* útleírásai az utóbbi pólushoz közelítenek. (Anélkül azonban, hogy bármilyen további analógiát erőltethetnénk közte és az Esterházy-regény között.) Az idegen világ a legkevésbé sem önértékű, jelenségei, kultúrája az én-elbeszélők (illetve két novella esetében a Bancsi Mihály nevű főszereplő) önértelmezéseinek, emlékeinek kiváltói. Az elbeszélő-utazó, mint egy idegen közegbe csöppentett anyag, a kiváltott reakció során formálódik meg. A helyszín így nem csak háttere a történetnek, hanem dinamikus, mozgó és mozgató tényező a narrációban.

A három strand-novella (*Tervek, füstök; Strand ősszel* és az *Eljutni a Dohányozni tilosig*) közös vonása, hogy a (magyarországi) múlt és a (japán) jelen közötti kapcsolatot egy helyben talált, önmagában jelentéktelen tárgy emlék-felidéző ereje teremti meg.

Egy strand, egy 'dohányozni tilos'-tábla nyilvánvalóan nem jellegzetes eleme a japán világnak. Ezek a tárgyak azáltal válhatnak jelentőssé, hogy képesek előhívni az elbeszélő emlékeit. Az utazó épp csak utal általuk magára az utazás történetére, saját kapcsolódó előtörténeteit viszont kifejtett narrációban meséli el. A visszaem-

lékezés ugyanakkor nem merül ki nosztalgiában: a strand a gyermekkori és az azóta megváltozott jelenbéli én közös, maradandó részének alkalmi szimbólumává válik, és megteremti a fentebb említett számvetés lehetőségét.

Azokban a sorokban mondanak legtöbbet Japánról az útleírások, amikor az elbeszélő saját elszigeteltségének okait keresi: a társadalmi érintkezés személytelen, formális jellege, távolságtartás az idegenekkel, stb. Az ilyen jellegű információk csak úgy válhatnak részévé egy „belső útleírásnak”, ha „reakcióba lépnek” az utazóval érkező európai kultúrával, alkalmat adva ezáltal az elbeszélő (kulturális) identitásának rögzítésére. Ez a folyamat rekonstruálható a *Csendes Éj a Zöld Lótusz Orom kávéházban* című novellában, ahol az elbeszélő Robinsonként értelmezi magát, a sokmillió nagyvárosban, egyedül. (Illetve Péntekkel az oldalán.) Jellemző példa, hogy a Japán nyelv azon a ponton válik az útleírás nyelvének részévé, amikor az utazó elszigeteltségének megszüntetésében jut előrébb, amikor egy Japán lány az udvarias beszédmód helyett végre tegezni kezdi: „Mintha eddig nem is hozzá szóltak volna, hanem pozíciójához. (...) »Hideko megtisztelt udvariatságával. Ez a lány hozzám beszél.« (Illik hozzád az új cipőd, 88.)

(Az utazó és a turista)

A kötet negyedik darabjában (*Csendes Éj a Zöld Lótusz Orom kávéházban*) kap legnagyobb teret az idegen világ bemutatása. Talán ezért is van, hogy a többihez képest erősebb szálak fűzik az útirajz-műfaj múlt században klasszicizálódott és azóta perifériára sodródott hagyományához. A műfaj ezen típusának népszerűségét az Európán kívüli (főként afrikai) világ egzotikumára és a Stanley-, vagy a Magyar László-féle hőstípus kialakulása és stabilizálódása okozta. Persze elterjedéséhez minden bizonnyal hozzájárult a művek – az európai államok gyarmatpolitikájától nem független – ideológiai fűtöttsége is. Az említett novellában az „európai utazástörténet” (amennyiben létezik ilyen) múlt századi, kolonialista periódusának toposzai jelennek meg, egy kortársi turista-elbeszélés formájában aktualizálva. Az európai utazó vagy turista és a „benszülött” anakronisztikus szereposztását ugyan többször is kritizálja az elbeszélés, mégis úgy tűnik, képtelen szabadulni tőle. Az ambivalens viszony vizsgálata

az eddigieknél alaposabb olvasatot kíván meg. A kolonializmus-kritika hangját a továbbiakban Victor Segalentől kölcsönzöm, a turizmust (néhol talán igazságtalanul, de mindenképpen karakterisztikus vonásaiban megragadva) vádoló hangot pedig Hakim Beytől.

A *Csendes Éj a Zöld Lótusz Orom kávéházban* alcíme szerint Kínai napló, az elbeszélő egy Japánból Kínába tett utazás történetét meséli el. Csendes Éj pedig nem *Stille Nacht*, hanem egy japán képzőművészeti főiskolás lány neve, ő az útitárs, Péntek. Az útleírás megfigyelő-elemző részei a szigetországi és a kínai miliőt hasonlítják össze, lehangsúlyosabb tapasztalatuk a két ország politikai-gazdasági különbsége. A steril, agyontechicizált környezetből, áthajóznak egy koszos, szegény, mégis életteli és színes világba.

A novella elbeszélője minden különbség ellenére megérti a kínai világot, amellyel Sanghajban partraszállva találkozik: a kínaiak ugyanazokkal a problémákkal küszködnek, mint a messzi magyarok és szomszédai. Az útleírás idegen világa az utazó kulturális identitásán (középeurópai) átszűrve, az otthoni emlékekkel összehasonlítva válik értelmezhetővé és leírhatóvá. Ez a világ az összkomfortos és gazdag Japánból érkezőnek idegen, sőt nyomorát szemlélve (pl. az elegáns, csak külföldieknek fenntartott étterem teraszáról) kényelmetlen benyomásokkal képes rontani az utazó önértelmezését, mégis, Magyarországra visszagondolva mindjárt ismerőssé válik. Ám a megértés és ismerősség megalkotása után már alig kap hangot a különbözőség tapasztalatainak tolmácsolása, az olvasó úgy vélheti – ha részt vesz a játékban, és elfogadva az útirajz-műfaj felkínálta lehetőséget, félfikív beszámolóként vagy szubjektív dokumentumként olvassa a szöveget –, hogy bizony Kína is csak olyan, mint a mi kis vacak posztkommunista világunk, legföljebb jobb az egy főre jutó biciklik aránya. A milliárdos és több évezredes Kína megértése gyors és biztonságos műveletté válik az analógia problémamegoldó hatalmának köszönhetően.

„Az egzotizmus nem adaptáció: vagyis a rajtunk kívülinek nem valamilyen maradéktalan megértése, amit aztán a magunkévá teszünk, hanem az örök érthetetlen valamiféle éles és hirtelenszerű felvillanása.”¹

¹ Victor Segalen: *Levelek, naplólapok, fragmentumok*, ford. Szántó F. István, in: *Átváltozások*, 1998, 78.

Az 1908-as Segalen-mondat második felének elfogódottsága ma már talán megmosolyogtató. A megértés megkérdőjelezése, a megértésben a birtokbavétel mozzanatának felismerése viszont továbbra is aktuális és kapóra jön a Zöld Orom turista-elbeszélésének elemzésekor. Amikor egy európai utazó arról tájékoztat, hogy megértette, mi folyik az Indiákon, akkor mindig felmerül a gyanú, hogy a hódítás, a birtokbavétel valamilyen szimbolikus aktusának elfedéséről van szó. Ez a megértés nem a különbözőség, a *divers* örömteli affirmációja, ami a Segalen-féle exótát a tengerre hajtja, hanem a Másik különbözőségének eltagadása. A Segalen-idézet így folytatódik: „Az átjárhatatlanság tapasztalatából kell kiindulnunk: nem ringathatjuk magunkat abban az illúzióban, hogy be tudnánk kebelezní más erkölcsöket, fajokat, nemzeteket, egyszóval a többieket. Ellenkezőleg: annak kell örülnünk, hogy erre sohasem leszünk képesek: ez teszi lehetővé számunkra az Eltérő [Divers] későbbi (...) felismerésének képességét és az ebből származó örömet.”

Az útleírás során az elbeszélő egyre többször szembesül azzal, hogy Kína kvázi-Magyarországgént értelmezésébe egy előre nem látott hiba csúszott: menthetetlenül a gazdag, valutájával alamizsnát osztó turista szerepét ölti magára, például amikor (egy volt „endékással” beszélve) büszke arra, hogy tokióinak mondhatja magát. „Már utáltam magam... Olcsó vakáció más nép nyomorában. Ráadásul – éreztem egyre erősebben – nem is más nép. Túlságosan is hasonlít Magyarországra: énrám; s mintha a nyugati turista álruhájában járnék saját hazámban: túlságosan jól ismerem ezt a fajta kiszolgáltatottságot.” (62.) Másutt rezignáltan megjegyzi, hogy „a gazdag és szerencsés töredékhez tartozom én is” (59.). Sajnálkozva veszi tudomásul, de azért beletörődötten nyilatkozik a sors kegyetlenségéről: találó tömörséggel, frappáns tömondatban fogalmazza meg a videókamerája előtt trágýát hordó kínai parasztlány és a saját maga közti különbség igazságtalanságát: „Ő ott — mi itt.”

(A szabadság)

A kínai parasztlány látványa kapcsán az elbeszélő megfogalmazza a többi novellában is gyakran felbukkanó tételt: az utazás szabadság. Minden bizonnyal ennek az ősrég közhelynek az illúziója teszi vonzóvá a legjobb útirajzokat, ezért irigyke-

dik az összes röghözkötött olvasó a globetrotterre. A *Japán fürdő* elbeszéléseiben is megszólal néha ez a hívóerő, a „halld szívem a matrózok dalát” nosztalgiaja, Gauguin-festmények kontúrjai tűnnek át az *Ezüstös Hold* című novella dél-tengeri szigetének leírásain. A kötet útleírásai még akkor is tudnak valamiféle szabadsággal csábítani, amikor elbeszéljük a bujdosók keserű kenyerét rágja. A novellák utazója többször nem gondtalan kalandor, hanem hazája börtönéből elmenekült, oda visszavágyakozó önkéntes száműzött.

A menekülésben is megvalósulni látszó szabadság azon a ponton vesztí el vonzerejét, amikor az utazó sajnálni kezdi azt, aki nem szabad. A tétel megfordul: a szabad utazó ellenpólusként megjelenik, (magyarországi emlékképek körvonalait felvéve, de az utazás kínai jelenében) a hazájában raboskodó nép képe. Aki nem szabad, az szolga, akit a szabad utazó sajnál. Az imént citált mondatot ezúttal kontextusával együtt idézve: „Vastag gyapjúpulóverben, dzsekiben és bakancsban álltunk vele szemben a csípős, hideg szélben, ő pedig mezítláb, lábszárközépig vizesen, egyszerű kék vászoningben dolgozott. A születés szeszélye így rendezte: nem mi vagyunk az ő helyében, és ő valamelyikünkében. Ő ott – mi itt. Találkoztunk pár percre, mert mi utazhatunk. Ő nem fog soha.” (56 – kiemelés az eredetiben.) A következő oldalon is ugyanezért bánatos az elbeszélő, csak ezúttal sajnálata nem a kínaiakra, hanem a Magyarországra és múltbéli énjére irányul: „A magyar útikönyv (...) bevallotta a gyalázatos igazságot: elsősorban a karosszékükben ülve, képzeletben utazók számára íródott, hisz olvasóinak többsége sohasem fog eljutni Kínába. (...) Megmutattam Csöndes Éjnek ezt a sárga borítójú képtelenséget. Egyre idegesebben kellett magyaráznom, mert nem értette, nem akaródzott megértenie, mi az és miért fáj, hogy az én hazámban a fotelben ülőknek készültek az útikönyvek.” (57.)

Az elbeszélő reflexióiban egyre határozottabban rajzolódik ki annak felismerése, hogy kínai útja bizony nem az útonlevés szabadságának megvalósítása, hanem egy videókamerás turista élőködése. A kínai utazás története egyúttal azon kérdés megfogalmazódásának története, hogy mit jelent az utazás, mint viselkedésmód, mint spirituális folyamat, mint létállapot.

Az első kérdést viszonylag könnyű megválaszolni: az utazó külső jelekben hordozza magá-

val a politikai szabadság, anyagi függetlenség különböző attribútumait, azaz mutatja a szabad utazó képét a többi szabad utazónak és a nem-szabad, nem-utazó helyieknek. Amikor két ilyen összetalálkozik, összemérik a felmutatott képek erejét, a párbaj helyszíne lehetne akár egy „dollárbolt”, ha emlékszünk még ilyenre. Ha valamelyiküknek gyengébb az imidzse, akkor elbukik, mint a már említett német fiú, aki túlságosan lapos „színvonalon” fecsegett „butaságokat” a „volt NDK-beliek nyugodt és jó módú életéről” (61.). Ha a két vándor nem bír egymással, akkor kölcsönösen elismerik egymást: magányosak, de azért egy kaszt tagjai. Egyébként a jelek egyértelműek a beavatottak számára, olyan gyorsan felismerik egymást, mint egyik nantucketi bálnavadász a másikat a nyílt óceánon, ellenszélben, a *Moby Dick*-ben.

Elosztatva a kételyeket, amelyek az elbeszélőt gyötörték a Zöld Lótusz Orom Kávéház teraszán, Anna, a londoni építész – már külsőre is igazi utazó – így nyilatkozik: „Úgy érezte, hogy nagy biztonság sugárzik kettőnkről: így kell egy teraszon ülni, színes ceruzák csokrával rajzolgatva; így kell utazni, ahogy mi tesszük; és így kell felöltözni: gyapjúpulóverbe és farmerdzsekibe, s akkor nem árt meg ez az örök párálló eső, ami szinte már létállapot. Pont ilyet szeretne, mutatott a bakancsomra.” (61.) (A bakancs az utazó legfontosabb attribútuma, szent és személyes tárgy, állandó útítárs, aki „mesélhetne”. Mesél is: az *Illik hozzád az új cipőd* című elbeszélés első részét a főszereplő bakancsa adja elő egy piros női cipőpárnak. Túrúkról mesél, táncról, mozgólépcsőről, egy szomorú beázásról, sőt felvilágosítja a csinos, de naiv topánt arról, hogy a gazdik mit csinálhatnak bent mezítláb a tatamin. Ők meg csak pihennek az ajtóbenyílóban a bukósisak alatt.)

A találkozás egy másik igazi utazóval megerősítette az elbeszélőt abban, hogy utazó-imidzse jól felszerszámozott külsőségekben, viselkedése mintaszere: „így kell utazni”. Egy későbbi elbeszélésben hasonló útmutatást kap a világjárók etikettjét elsajátítani vágyó olvasó: Mark, az ausztrál keramikus otthon van a világban, azzal a természetességgel kell viselkedni Japánban is, ahogy ő teszi.

„Szépen kopott, patinás bőrdzsekiben kell a tévé előtt heverni a csöndessé vált ebédlőben. Bal karunkat a kerevet támláján végignyújtva, a

jobbunkban tartott kólát vagy sört szürcsölgetni és minden műsort végignézni: válogatás nélkül a tucatsorozatokat, baseball- és szumómérkőzéseket, krimiket, szappanoperákat, idétlen kvíz-műsorokat, japánul feliratozott európai művészfilmeket. Marknak ez a módszere. Mozdulatai stílust sugároznak; mintha ő képes lenne itthon lenni a világban – ebben is. Bőrdzsekije a felszabadultság jelképévé vált körünkben.” (*Mi Japán?*, 117.)

A *Mit jelent utazni?* kérdésre adott válaszok egyike tehát ez: úgy kell viselkednem, hogy lássák (a helybeliek és a többi utazó), hogy tudok utazni, azaz hogy van rá pénzem és szabadságomban áll. Az igazi utazó viselkedése globális kapacitású, nem zavarják meg a helyi terepviszonyok. Nem is szükséges, hogy minden attribútumát magán viselje, ha a televízió, a kóla mindenütt fellelhető. Bár én azért megkockáztatnám azt is, hogy amennyiben így viselkedünk utazóként, készüljünk fel a Hakim Bey által emlegetett terroristákra is, akik esetleg mégis turistáknak néznek bennünket, és újsághírt csinálnak belőlünk.

(A zarándok és a turista)

Hakim Bey *Az utazás művészete* című cikkében² három archaikus utazási célt különít el, arra keresvén a választ, hogy melyikből származik a turizmus. A háború, a kereskedelem, és a zarándoklat lehetőségei közül minden bizonnyal az utóbbit választanánk, ám a zarándoklat és turizmus között jelentős különbség van. A zarándok lelki javak megszerzéséért indul útnak, áldásért, megszentelődésért. A zarándokhelyeket pedig épp ez élteti, a „lelki javak” ugyanis nem elfogyaszthatóak, a szentség annál inkább gyarapodik, minél többen vesznek magukhoz belőle. Ezzel szemben a turista kulturális különbségekre éhes. A festői tájakat csodálja meg, a másság látványát keresi. Segalen a turistát a Másság [Divers] kiárusítójának nevezi, Hakim Bey pedig a „mátság fogyasztójának”:

„Ám a kulturális másság termelődése nem pusztán képzeletbeli: nyelvben, tájban, építészetben, szokásokban, illatban, ízben gyökerezik. Minél többet használnak el, visznek el belőle,

² Ford.: Orzós Ágnes. *Magyar Lettre Internationale*, 1996–97 tél (23), 30–33.

annál kevesebb marad. Egy adott társadalom csupán ennyi jelentés, csupán ennyi másság termelésére képes.”

Amint az már a fentiekből is sejthető a turizmus nem a zarándoklatból, hanem a háborúból ered. Bey látnoki erővel, prófétákat megszágye-nítő hangon ostromozza a komisz turistákat:

„Erőszak és fosztogatás volt a turizmus eredeti formája; vagy másképp szólva: az első turisták közvetlenül a háború nyomában érkeztek, mint keselyűemberek, akik a harcmezei mészárlás maradványain kapirgáltak, képzeletbeli hadizsák-mányra – képekre – vadászva.

A turizmus a totális imperializmus tünete volt: a gazdasági, politikai és spirituális imperializmusé.

Valójában csak az a meglepő, hogy még olyan kevés turistát gyilkoltak meg, és hogy csupán néhány terroristának jutott ez eszébe.”³

Az utazásban megvalósuló szabadság spirituális tapasztalata, mint a zarándoknak a szentségekbe való beavattatás élménye már hozzáférhetetlen a *Mi Japán?* elbeszélője számára. Mint ahogy Keith, a történet egyik szereplője sem pillantotta még meg „azt a szabadságot, amit a nyugati zen-könyvek ígértek.” (127.) Keith és Bancsi, a két főszereplő, a címben jelölt kérdésre választ keresve jelentkeznek egy zen-kolostorba meditációra. A meditációt vezető bonc elmondja nekik, hogy azért vonult kolostorba tíz évre – mialatt családjával évente csak három napot találkozhatott –, mert észrevette, hogy fél a haláltól. A tíz évnek mindössze az lett az eredménye, hogy a bonc most már „egy kicsit kevésbé” fél. Keith és Bancsi ennek ellenére végigcsinálják a kétnapos, megerőltető meditációt, „habár misztikus élményt nem is vártak” (128.) Ezek után Keith az első géppel hazautazik Kanadába, Bancsi pedig „soha többé nem vett részt szabályos, templomi zen-meditáción. De hazatérni sem volt képes.” (129.)

A szabadság spirituális megélésének mestere és terjesztője D. T. Szuzuki professzor, az ő emlé-két idézi fel a *Szuzuki és Mihoko* című novella. Ő ismertette meg a zen-buddhizmust a nyugati világgal a háború utáni évtizedekben, így természetesen sokat utazott, és egy rakás anekdota maradt fenn életéből. Legtöbbjüknek az a tanulsága, hogy a nyugati intellektus minden érdeklő-

dés ellenére túlságosan földhözragadt ahhoz, hogy kövesse a mestert a zen mélységeibe. Jung-tól például azt kérdezi Szuzuki, hogy „miért csak kollektív tudattalanról beszél, miért nem kozmikusról”?

„Jung hátrahőkölt, és hűvösen leszögezte: »Én tudós vagyok.«

Indulóban, a lépcsőn Szuzuki megjegyezte nekem jellegzetes gesztusával, felemelt mutatóujjal: »Korlátozza magát.« Szuzuki számára nem volt súlya annak a kategóriának, hogy tudós. Ő szabad szeretett lenni, nem valamitől – véglete-sen, teljesen.” (23.)

Ezt az irigyelt szabadságot nem, vagy csak kivételes pillanatokban tudják elérni a kötet utazói. Leginkább megmaradnak a képeket fogyasztó turisták szintjén.

Az *Ezüstös Hold* egy különös szigetre kalauzolja az olvasót. Kínának még volt neve a Zöld Oromban, ennek „a föld túloldalán, a trópuson, a pokolban” elhelyezett szigetnek már nincs. Azt a helyet, „ahol árvaházaknak alig álcázott kislány-bordélyok” vannak, és az étlapokon fel vannak tüntetve a tiszta kábítószeres, nos azt illik meghagyni név nélkül, valamiféle topográfiai tudattalanban. A bűnös örömök eme kicsiny szigetének neve tabu, és a kötet útleírásai között ez az egyetlen olyan, amely nem mondja ki, hogy hova vezet. Ebből következik talán az is, hogy a helynek nincs megnevezett népe sem, az utazó minduntalan csak „bennszülött asszonyokkal, férfiakkal, gyerekekkel” találkozik a trópusi szigeten. Persze az ilyen szigetre felejtani jön az ember, és a legkevésbé sem azért, hogy „mással találkozzon”, vagy hogy akár megérteni próbáljon valamit a helyben találtakból. Minden biztonnyal a helybeliek sem tartanak igényt arra, hogy többnek tartsák őket a gyönyörű táj egzotikumához hozzájáruló barna színű testeknél. Az utazó könnyűszerrel Gauguin festményeihez utalhatja az olvasót, hogy az fel tudja idézni a pálmafákat, „a kis barna nőket” (31.) és az elmaradhatatlan *Fekete disznókat*.

Az egyik francia szereplő meg is jegyzi utazónkról, hogy „Jó fej vagy ezzel a Gauguin-dologgal.” (36.) Ám hiába keresnénk ma már azt a Tahitiit, a Csendes-óceán szigeteiről azóta felszívódott az egzotikum. Elmondja, hogy elöntötte őket a nyugati technika, Bikini őslakói pedig kitelepítve várják, hogy mikor költözhetnek vissza az egyelőre sugárzásveszélyes szigetükre. A fran-

³ Uo.

cia hasonlóképpen *sajnálja* őket, mint a Zöld Orom elbeszélője a kínai szegényeket: „Ha tudnád hogy sajnálom ezeket a nyomorultakat, akik eladták hazájukat! Az Édentl!” (37.) Az elbeszélő nem kommentálja a francia vélekedését, de nehezen sikerülne olyan hangot kihallani az elbeszélésből, amely legalább kevesebb romantikus mázzal leöntve volna kolonialista. Ebben az elbeszélésben már fel sem merül a Zöld Oromban megfogalmazódott kétely: „olcsó vakáció más nép nyomorában”. A javaslatban, amit a francia megoldásként ajánl, a múlt század elejéről ismerős vad/primitív – civilizált/nyugati oppozíció fogalmazódik meg: „De most már csak úgy szerezhetik vissza [a bikiniek szigetüket] ha felfegyverkeznek civilizációval.” (37.)

Ha a turista Hakim Bey szerint fosztogató, akkor a fényképezőgép a fegyvere. A Zöld Oromban a sanghaji partraszállás véletlenül épp március tizenötödikére esett. Természetes, hogy a kikötői fotón elbeszélőnk kokárdával szerepel, így legalább Kína szimbolikus birtokbevétele egy kis hazafias jelleget is kapott. Sajnos Csó úr, a segítőkéz, ám terhes jelenlétű kínai férfi megaláztatásának története egy kevésbé vidám emlékü fotót eredményezett. „Elkísért bennünket a turistairóda-hoz, melynek kapujában már nem volt mit kezdenünk vele. Kölcsönösen lefényképeztük egymást, címet cseréltünk és elbúcsúztunk.” (50.)

A *Strand*, *összel* című novella egyik szójátéka így hangzik: *Tokyo-tök jó*. Kétségkívül szellemes ötlet, nyelvi bravúr, érthető, hogy az elbeszélés többször megismétli. A szöveg szintjén, nyelvjátékban is megjelenik az idegen világgal való találkozás kalandja, egyfajta fordítás. Mégis, annak ellenére, hogy sok mindent elmond a kötet erről a városról, sőt, még arról is, hogy miért vagy miért nem tök jó, a szójáték ismételtetésében kiábrándítóan kong a megértés elmaradásának üressége. Az idegen világ megértésére tett próbálkozások, az utazás „helyes” gyakorlatának megvalósítása, vagy az elbeszélők önmegértése elérhetetlen marad, ha az utazó megmarad turistának és képtelen lemondani felsőbbrendűként szituált pozíciója állandó demonstrálásáról. Ezt a pozíciót a múlt század kolonialista ideológiáitól öröklő és viszi magával útjaira, mert ez teszi lehetővé számára, hogy zavartalanul vásárolgasson és fotózzgasson.

(JAK-füzetek, 1999, 142 o., 596Ft)

SZABÓ TÍMEA

Két mentés között

Krasznahorkai László: *Háború és háború*

Háború. És? Háború. És? És.

Ne lepődjön meg (túlságosan) a „kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasó”, aki túl van már az új Krasznahorkai-regény (el)olvasásán, ha e kritika kezdő szavainak furcsa egymásutánosságát látja. Ez is csak egy(fajta) olvasat – ahogy mondani szoktuk.

És? Több szempontból is így tudnám a legrövidebben, s a legadekvátábban összegezni azt a benyomást, amelyet a könyv hagyott bennem. Előrebocsátom, hogy ez elsősorban nem negatív ítéletet jelent. Csupán hiányérzetet. Ha Krasznahorkai egyik – műveiben preferált – létpozíciójából tekintem a hiányérzet okát, akkor egyrészt azt lehet mondani, hogy mint olvasó a *Sátántangó után* és az 1999-ben „eljövő” új regény előtt nyilvánvalóan kettős értelemben is túl erős elvárásokkal közeledtem a műhöz. Lehet, hogy ez hiba. Vagy a *Sátántangó utáni* és az új regény *előtti* eleve meghatározott, ilyen értelemben elkerülhetetlen szituáció? A folytonosság elvétől elvakult olvasói önkény? A *Sátántangó*t ugyanis telítetebb, színesebb regénynek tartó(tta)m (annak idején).

Anélkül, hogy komparatív szándékú elemzésbe kezdenék, csupán egy szempontot említek, amely mint a Krasznahorkai-regényekben felbukkanó motivikus ismétlődés hordozója, úgy tűnik, ebben a regényben sem hagyható figyelmen kívül. Ez pedig a körkörösség motívuma, amely tematikusan az örökkévalóság, a messianizmus, a determinizmus (akár egymásnak ellentmondó) kérdéseinek való töprengést implikálja, míg strukturálisan a „kényszeres” ismétlésekbe bocsátkozást, az örvényszerűen kavargó körkörös nagymondatokat eredményezi. Elég, hogyha a *Sátántangó* vagy *Az urgai fogoly* szerkezeti megoldására, illetve a várakozó létállapotot tematizáló „cselekményére” gondolunk. Jól illeszkedik ebbe a sorba a *Háború és háború* is, amely ezzel a címmel többszörös provokációt hajt végre az olvasóban. Megszokott (például irodalomtörténeti kanonikus) sémáinkat provokálja. Mást nyújt, mint amit várunk. De mit is vár(t)unk lényegében? Dichotó-