

Tartalom

LIII. ÉVFOLYAM, 6. SZÁM

1999. JÚNIUS

ROBERT STEINLE: Generációk irodalma (Úton az osztrák irodalom felé) <i>Kovács Edit</i> fordítása	4
JOSEF WINKLER: Anyanyelv (Részletek); A keserű narancsok temetője (Részletek) <i>Kurdi Imre</i> fordításai	11
LÁNYI DÁNIEL: A Kereszt jegyében (Josef Winklerről)	14
WERNER KOFLER: Találgatások az Éj királynőjéről; Őrültek, szemtanúk – krónika (<i>Adamik Lajos</i> fordítása)	19
KIRÁLY EDIT: Ököl-balet (Portré Werner Koflerről)	29
CHRISTOPH RANSMAYR: A jég és a sötétség rettenetei (Részletek)	34
BOMBITZ ATTILA: Az el(ő)tűnés művészete (Poétikus és teorétikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez)	46
MICHAEL DONHAUSER: Livia avagy Az utazás (Részlet) <i>Fenyves Miklós</i> fordítása	52
FENYVES MIKLÓS: Búcsúzás (Donhauser Edgarja és Liviája)	58
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Kommentár helyett „hymen”? (A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt c. művében)	66
SZABÓ ERZSÉBET: „Mormon 2 várakozik a mandulafa alatt” (Josef Haslinger: Operabál)	85
DERÉKY PÁL: Erich, Sara és Simón	90
KOVÁCS EDIT: A regény Csipkerózsika-álma (Robert Schneider Álomnak fivére című könyvéről)	95

HORVÁTH MÁRTA: Veszendő kultúra (Antonio Fian Schratt című regényéről)	101
JÁSZ ATTILA: a melankólia topográfiája (napló helyett: séták és olvasáspróbák bécsben)	105
<i>Szerkesztői asztal</i>	a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

KOVÁCS MELINDA képei a 3., 10., 65., 84., 104.
és a 108. oldalon.

E számunkat BOMBITZ ATTILA szerkesztette.

ROBERT STEINLE

Generációk irodalma

ÚTON AZ OSZTRÁK IRODALOM FELÉ

*Every generation has the option
to change the rules in their
gambling halls called literature.*

Az a fáradhatatlanság és vehemencia, amellyel az Ausztriában születő irodalom „osztrák irodalom”-ként emeltetik ki a német (nyelv)terület terméséből – mintha ezen elnevezés nélkül nem is létezne – beárnyékol minden arra irányuló próbálkozást, hogy semleges kritériumokat alkalmazva beszéljünk az osztrák (nyelv)terület szerzőiről és szövegeiről. Ha azonban az irodalomról folyó beszéd és írás tudományos tevékenységként akarja értelmezni magát, és főleg, ha nem akar folyton önellentmondásba keveredni, akkor nem engedheti meg magának, hogy érdeklődését konkrét szövegek helyett a legitimációs kényszer irányítsa. Egyértelmű, hogy létezik osztrák irodalom, csak nem mindig a vágyott formában, s ezért aztán egy része gyorsan ki is hullik a szerencsétlen módon egymás kezére játszó irodalomkritika és germanisztika nagylyukú szitájából. Ennek az összejátszásnak többek között az az eredménye, hogy az osztrák kultúrsajtó ama újra meg újra előszeretettel emlegetett tézisé, mely szerint a német kiadók anélkül kebelezzik be az osztrák irodalmi termést, hogy mint olyat kifejezetten megneveznék, germanistáink is mind a mai napig panaszos hangon ismételtették és így minden további nélkül általánosan elfogadott nézetté tették.

Ezt látszik tetézni az a német kiadói politikával kapcsolatban emlegetett bosszantó, hajánál fogva előrángatott Anschluss-párhuzam, amelyet az irodalomtudós Klaus Zeyringer domborított ki. Igaz, hogy az osztrák irodalom modern korszakába vezető útja német kiadókon keresztül vezetett, erre azonban csak az osztrákok érdektelensége miatt kerülhetett sor. A hatvanas évektől kezdve jó két évtizeden át az osztrák irodalom dominált a német könyvpiacra, a nyolcvanas évek közepétől azonban újra helyreálltak az országok nagyságának megfelelő arányok. Mivel Ausztria az utólag egyre jelentősebbnek számító irodalmi múltat nem akarta feladni, az a kívánság szegődött az előbb említett szemrehányás mellé, hogy az ország legalább esztétikai értelemben továbbra is igényt tarthasson a felségjogra, ha már Németországnak gazdasági szempontból összehasonlíthatatlanul nagyobb szerep jutott az irodalomban. Figyelemre méltó az a szimpátia, amelyben a Zeyringer korszakmodellje szerinti második generáció részesül, az a generáció, amely „osztrák avantgárd” néven már nemzetközi hírnévre tett szert, mielőtt saját hazájában is kitüntetésre méltónak találtatott (s itt még akkor is inkább számított botránynak, mint elismerésre méltó teljesítménynek). Ez a szimpátia azonban, azáltal, hogy Ausztriára irányítja a figyelmet, mert a németországi kultúrsajtó igenis különbséget tett nemzeti hovatartozás szerint, elfeledtet egy másik igazságtalanságot, méghozzá a Németországban és Svájcban is hasonlóan meglevő avantgárd generáció szinte teljes elhanyagolását. Ilyenformán az „experimentális irodalom” már-

kanevet az osztrák Ernst Jandl nyakába akasztották, miközben a Németországból származó Helmut Heißenbüttelre vagy Max Bense-re saját hazájukban alig, Ausztriában pedig gyakorlatilag egyáltalán nem figyeltek fel. Az előbbi példából kiindulva egy differenciáltabb szemléletmód kialakítását is segítené, ha további tények feltárásával megteremtenénk annak a lehetőségét, hogy a nemzeti önstilizálás kényszerzubbonyát lefejtjük magunkról és az elhamarkodott, később sem megkérdőjelezett általánosításokat helyretegyük. Az említett szerzők egymáshoz való kapcsolatának elemzése hozzájárulhatna ehhez.

A gyakran feltett kérdés, hogy van-e osztrák irodalom, arra a képzetre enged következtetni, hogy az irodalom csakis a mindenkori nyelvi rendszerből mint konstitutív kulturális ismertetőjegyből keletkezik. Ez a képzet eleve elzár minden irodalmon belüli heterogén megmozdulást és kizár minden korfüggő mozgóerőt. Az ilyen feltételezés szerint végső soron egy nyelvemzeti fejlődéstörténetnek kellene kirajzolódnia. Az irodalmat így definiálni azt jelentené: végül is megfosztani specifikusan irodalmi jellegétől. Ausztriának abból a különleges helyzetéből fakadóan, hogy része egy közös német nyelvterületnek és attól számottevő nyelvi jellemzők alapján szinte nem választható el, gyakran egyéb megkülönböztető kritériumok után kutatnak, ami az osztrák irodalom „lényegének” keresésében éri el tetőpontját. Ezt aztán szükségszerűen egyfajta pozitívan értelmezett provinciális magatartásban vélik megtalálni. A kiválasztás ilyenkor alkalmazott elveit, megintcsak nyelvrendszerbeli különbségek hiányában, szemmel láthatóan az eltérő szóhasználatra építik, vagy arra, amit az „apolitikus-eszképisztikus” jelző kinyilatkoztatásával Ulrich Greiner mint ismertetőjegyet rendelt hozzá az osztrák irodalomhoz. Két példán lehetne ezt jól demonstrálni, melyek ívet vonnak a késő 50-es és a 90-es évek között. Ennek az ívnek egyes szakaszait kitölteni sokat ígérő, még elvégzésre váró munka lenne. Az egyik példa H. C. Artmann (*1921) 1958-ban megjelent *med ana schwoazzn dintn* című kötetével aratott átörő ausztriai sikere, a másik Franzobel (*1967) nem kevésbé meglepő eredménye, az 1995-ben megjelent, Bachmann-díjjal kitüntetett *Krautflut*, amelyet hozzá hasonló szövegek egész sora követett. Bármennyire is különbözzön egymástól a két szerző írásmódja, a dialektus felhasználása, a dialektusban történő írás formába öntése összeköti őket. Artmann, aki a később *Wiener Gruppe*-nak emlegetett csoport aktív tagjaként a közös felolvasóesteken már korábban is irodalmi tevékenységet folytatott, csak attól kezdve tartották számon úgy, mint a dialektust 1945 után szalonképpé tevő költőt, miután a kritika és az olvasóközönség ebben egy bizonyos hagyomány folytatását vélte felfedezni, még hozzá a 30-as évek honköltészetének hagyományát. A siker után Artmann ki is vált a csoportból. Ez a sorsa Franzobelnek is, szövegeiből éppen azokat válogatják ki, amelyekből az úgynevezett osztrák jegyek kiemelhetők és mint a honi irodalom jellemző vonásai mutathatók fel. Hogy ennek a gyakorlatnak hagyománya van, az abból is látszik, hogy az irodalomtudományt hosszú ideig foglalkoztatta a kérdés: vajon benyújthatja-e igényét az osztrák irodalom Kafka és a Prágai Kör egyéb íróinak birtoklására illetve ezen szerzők tevékenysége mennyiben egyeztethető össze a nagy osztrákok közé sorolt Grillparzer, Stifter, Raimund és Nestroy munkásságával. Kafkát már nem lehetett figyelmen kívül hagyni; más sorsra jutottak viszont olyan Ausztriában született szerzők, mint Walter Serner vagy Raoul Hausmann, mivel a dadaizmus recepciója ebben az országban jószerével elmaradt. Ez indítja Reinhard Priessnitzet ama kérdés feltevésére, hogy vajon nem mindig is inkább az osztrák vonások történetét írták-e ahelyett, hogy az Ausztriában születő irodalom történetén dolgoztak volna.

A Franzobel által tudatosan felhasznált kliséket így aztán nem is annyira megdolgzott nyersanyagnak, mint inkább ezen klisék továbbírásának olvassák. Közben a médiumokban erősen funkcionalizált figyelem irányul a sajátosan osztrák jegyekre, s ez az egyéb olvasatokat marginális jelentőségűvé fokozza le. Olyan előzetes beállítódást generál, amelyen szinte lehetetlen áttörni, mint ahogy azt Artmann akkori sajtóreakcióin is jól le lehet mérni. Az osztrák irodalmat ezáltal valami lényegében megfogható dologként konstruálják meg, miközben szerencsésebb lenne amúgy sem vitatható önállóságát egyedi politikai és szociális fejlődésének összefüggésében vizsgálni. Az „osztrák” irodalom „németről” való leválasztásának újra és újra beinduló, mindkét oldalról táplált mechanizmusa mindenekelőtt ahhoz vezetett, hogy előszeretettel reprodukáltak tipikus jellemvonásokat és ezáltal olyan leegyszerűsítéseket, amelyek felülvizsgálata csak tétova léptekkel halad előre. Ez a mostoha állapot szorosan összefonódik az osztrák kritikusok németekkel szembeni versenyképtelenségével. Bármily paradoxnak tűnik is, az osztrák kritikusok e szembeötlő egyenlőtlenesség miatt éppen ezeket a könnyelműen elhintett értékítéleteket vették át, mivel önmaguk leválasztásának feltételeit ismerték fel bennük. S erre szükségük van saját szerepük megerősítésében, létjogosultságuk igazolásában. Mivel az irodalomkritikus autoritásként lép szerző és olvasó közé, s akarja is, hogy ekként lássák, csak utólagosan teremthet kapcsolatot e két fél között és elsősorban természetesen saját maga és az olvasó között közvetít. És ebből arra következtet, hogy amennyiben helyet akar magának csinálni a kritika piacán, az osztrák irodalmat mint konkurenciára alkalmas ellenképet kell megalkotnia. Mindebből könnyen belátható az a következtetés, hogy az ilyen konkurenciatörekvések az osztrák irodalom igen szűk kánonját eredményezik. Amennyiben az ember hivatásszerűen foglalkozik az irodalommal, nem becsülheti le eme kánonteremtő szerepét, mint ahogy azt gyakran könnyelműen teszik „a jó irodalom mindig utat tör magának”-féle mondatokkal. Az irodalmi élet cerberusait az írók részéről gyakran éri az előregyártott képletekkel való operálás, azaz az általános felületesség vádjá. Ugy tűnik, főleg sémákat fejlesztenek ki, nem pedig a kritikát művelik, amit Antonio Fian *Die Büchermacher* című minidrámaja ábrázolt elgondolkodtató módon. Ráadásul ez a fajta kritika nyilvánvalóan a könnyebben hozzáférhető dolgokra, úgy értem, azon kiadók szerzőinek szövegeire irányítja a figyelmét, amelyek ismertebbek és amelyekkel az idők folyamán kapcsolatok szövődhetnek. Ez ugyanakkor olyan fényben látatja a recenzióírókat, mintha a nagy kiadók szolgálatába szegődött volna. Robert Schneider, akinek *Schlafes Bruder* című sikerkönyve húsznál is több nagy kiadótól kapott elutasító választ, mielőtt egyáltalán megjelenhetett, jól mutatja a bebocsátás nehézségeit. Néha még maguk az irodalmi kiadók is gépiessé válnak rutinjukban. Ezt a tényt Franz Josef Czernin és Ferdinand Schmatz írók leplezték le 1987-ben egy úgynevezett irodalomszociológiai kísérletben. Sikerral járt ugyanis az a próbálkozásuk, hogy a salzburgi Residenz Verlagnál elhelyezzék a kiadó lektorainak szájaíze szerinti, sebtiben papírra vetett verseiket, mire egy kis linzi kiadónál megjelentették erről szóló leleplező kötetüket, *Die Reise. In achtzig flachen Hunden in die ganz tiefe Grube* címmel.

Mivel az adott kereteket túllépné, nem térek ki részletesebben a kánonteremtés egyéb problémáira, amelyekről W. Schmidt-Dengler és K. Zeyringer más összefüggésben „Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs” címmel már nyilatkozott. Meg kell azonban említeni, hogy az irodalom osztrákká való stilizálásában főleg német kiadók játszottak nem elhanyagolható szerepet, hiszen érdekükben állt az „osztrák irodalom mítoszát” kihasználni. Ez egyre erősebben kihatott magukra a szerzőkre

is. Az egyben jó recepciókészséggel rendelkező írók kihasználják a számukra nem ismeretlen elvárásokat és megpróbálnak ezekhez igazodni is. Az ország méretéhez képest a német szomszéd kiadóinak számításaiban még mindig említésre méltó tételt jelent az Ausztriából származó irodalom, ha a 70-es és 80-as évek szárnyalását már nem is éri el.

Nehezebb lett az irodalomtörténet-írás céljait szem előtt tartva feldolgozni az osztrák irodalmat, írta 1990-ben Walter Weiss salzburgi germanista, mivel azt a 80-as évektől kezdve, a 60-as és 70-es évektől eltérően, már nem lehet olyan könnyen felosztani csoportokra és tendenciákra. Ehelyett a létrejött pluralitás maga lehetne az osztrák irodalom tulajdonképpeni ismertetőjegye. Még ha van is értelme az olyan mesterséges elrendezési kísérleteknek, mint amilyen az ún. harmadik generáció e kötetben megjelenő vázlatos (és ennyiben elnagyolt) megközelítése, akkor is igaz, hogy legkésőbb a 80-as évek végétől kezdve már nem várhatunk túl sokat az ilyen besorolásoktól. Weiss azon megállapítása, hogy az időközben beállt pluralitás már nem redukálható, nem csak akkor állja meg a helyét, ha tekintetünket kizárólag az irodalmi produktumokra és azok szerzőire függesztjük, hanem akkor is, ha a szerzők íráshoz kapcsolódó magatartását, önértelmezését vizsgáljuk. Irodalmi jelenlétük által, amely időben egyértelműen túllép egy generáció határain és a szinkrontengelyen is sokszínűséget mutat (vegyük például Handkét), szétfeszítik egy-egy esztétikai vagy generációs modell kereteit. Mivel az előbb már említett harmadik generációról részletesen szó lesz majd tematikus összeállításunk írásaiban, ezért ezen a helyen szándékosan inkább nagyobb összefüggésekbe próbáljuk beleágyazni. Az első generációt itt úgy említjük, mint amely konzervatív kontinuitásokat írt tovább a restauráció és az újjáépítés szolgálatában és az új, kritikus hangokat egy darabig nem engedte szóhoz jutni, ahogy azt Karl Müller *Das lange Leben der Antimoderne – Zäsuren ohne Folgen* című munkájában meggyőzően elemezte. Az Ausztriában elismert írógeneráció műveire külföldön alig figyeltek fel. A következő generációt már semmi nem akadályozhatta meg abban, hogy általános elismertségre tegyen szert. Először nemzetközi sikert arattak a német kiadók által nyújtott publikációs lehetőségek révén, majd a 60-as évektől Ausztriában is egyre jelentősebb szerepet játszottak és – többé-kevésbé kényszerűségből – állami elismerésekben is részesültek. Irodalmi beállítódásukat tekintve általánosan és átmenetileg haladónak mondták őket. Bármennyire is egyesítette őket kezdetben ez a jelző, később valóságos szakadékok nyíltak egyes képviselőik között abban a kérdésben, hogy milyennek is kellene lennie egy kritikus irodalomnak. Miközben egyesek abban hittek, hogy egy újfajta realizmussal tudják a társadalomra a legmegfelelőbb hatást gyakorolni, addig az experimentális irodalom képviselői úgy gondolkodtak, hogy a nyelvre mint hatalmi eszközre való reflektálással a társadalmon is inkább tudnak változtatni. A realista „tábor” (és ez a politikai zsargonból átvett fogalom találónan írja le a korra jellemző „elleneséges táborok” szemléletet) olyan nevekkel kapcsolódott össze, mint Michael Scharang, Gernot Wolfgruber vagy Franz Innerhofer, míg a kísérletező ellentáborból a ma éppannyira ismert Peter Handke, Alfred Kolleritsch és Barbara Frischmuth arattak sikert. Nem annyira magukon a szerzőkön múltott, hogy ezt az éles szétválasztást ilyen mértékben túlzásba vitték, hanem sokkal inkább azon, hogy a publicisztika a konfliktusokat felkapta és egy olyan időpontban élte ki és szilárdította meg őket, amikor az osztrák irodalom haladó erői a vitát már rég az együttes cselekvésnek rendelték alá. A közös nevezőt abban találták meg, hogy mindannyian szembenálltak az Ernst Jandl által legfeljebb helyi nagyságoknak nevezett konzervatív írókkal, akik az osztrák PEN-klubban gyülekeztek. A Grazer Autorenversammlung (GAV-Grazi Írógyűlés) 1973-as

megalapításával Jandl vezénylete alatt esztétikai és intézményi ellensúlyt teremtettek, ugyanakkor megakadályozták az innovatív irodalmi bázis megosztását. Merthogy az osztrák PEN-klub részéről történtek próbálkozások néhány fiatalabb író bevonására, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ugyanakkor kizárják köreiből az avantgárdnak azt a fajta folytatását, amelyet a *Wiener Gruppe* alkotói: Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm és Oswald Wiener képviseltek. A továbbiakban azért sikerült kitörni az elavult és merev szerveződési formákból, mert az alkotás anyagi feltételeire élesebben reflektáló írókkal a többiek is szolidaritást vállaltak. Ez a szolidaritás a minden szerzőt összefogó 1. Osztrák Írókongresszus 1981-es megrendezésében nyert kifejezést, ahol szakszervezeti platform alakult a szerzői érdekek érvényesítésére.

A dualista szembeállítást olyan, a köztudatba már beférkőzött szóhasználatra alapozták az „elkötelezett” vagy „autonóm”, „politikus” vagy „avantgárd” fogalompárok segítségével, amelyet a kultúrsajtóban bizonyára jól lehetett hasznosítani, de amely nemigen változtatott az esztétikai viták valódi állásán. Egyébként is inkább beszélhetünk az irányzatok átfedéséről, mint szembenállásáról. Ez a „vidéki indulás” közös tapasztalatainak és a személyes találkozásoknak az eredménye volt. A későbbiekben „realistákká” fejlődött írók közül például sokan olyan szövegekkel indították a pályájukat, amelyeket egyértelműen nyelvi kísérletezésnek lehet tekinteni. Ennek a második generációnak, amelynek Németországban általában csak az avantgárd irodalomként hírnevet szerzett részét ismerték (Peter Handke, Thomas Bernhard, Alfred Kolleritsch stb.), fontos kísérői voltak az irodalmi folyóiratok. 1960-ban Grazban alapította meg A. Kolleritsch a *manuskripte* nevű folyóiratot, amely egyre inkább az új, experimentális írásmódok felé fordult. 1969-ben alakult, többek között Gustav Ernst jóvoltából, a *Wespennest*, amely a „Használható szövegek folyóirata” alcímet viselte. Így hozta létre mindkét irányzat, persze megtartva az átfedésekről mondottakat, a maga szócsövét, amelynek kortárs szerzőktől publikált szövegeiben hol jobban, hol kevésbé nyilvánultak meg bizonyos törekvések. Ezek a folyóiratok az irodalmi élet nagy tekintéllyel bíró organumaivá váltak és hihetetlenül nagy szerepet játszottak irodalmi karrierük kialakulásában.

A nyolcvanas évek elejétől a második generáció már egészen jól berendezkedett az általa kiharcolt viszonyok között, olyannyira, hogy a taglétszáma alapján a PEN-nél is nagyobb Grazer Autorenversammlung-nak nemsokára azt a szemrehányást kellett hallgatnia, hogy csupán önmagát hatalmi pozíciókba juttató egyesületként működik. És valóban: egyre több tagja tartozott az állami irodalmi díjak kitüntetettjei közé, ami a különböző zsűri tagjainak kiválasztásakor is számított. A Grazi Írógyűlés azonban, miután tulajdonképpeni feladatát, az avantgárd elismertetését elvégezte, az osztrák írók általános gyűjtőhelyévé vált, és bár mint intézmény nagyobb jelentőségre tett szert, egyúttal elvesztette dinamizmusát. Mégha meglepően gyakran fel is bukkan fiatal írók biográfiájában a GAV-tagság, ennek már nem túl sok köze van irodalmi ellentétekhez vagy besorolhatósághoz. Inkább azt lehet megállapítani, hogy az idősebb, második generációs tagok számára az egykori megosztottság meghaladottnak vagy megengedhetetlennek tűnik. A fiatal szerzők részéről a tagság csak belépőt jelent az irodalmi életbe. Ez az írógeneráció, amelyhez a kötetben is szereplő Josef Winkler, Christoph Ransmayr, Joseph Haslinger és még sokan mások tartoznak, már egészen más előjellel dolgozik. Egyrészt az avantgárd kvázi elismerésének következményeként esztétikai értelemben nincs semmi új, amit ki kellene harcolniuk, másrészt a „Második

Köztársaság” alapítása után a társadalom szerveződése egy hosszabb ideje tartó kontinuitás értelmében lezárult, a politikai elittel való, mégha konfliktusokkal is teli érintkezés, mely még megvolt Elfriede Jelineknél, Peter Handkénél, Thomas Bernhardnál, mára már felszámolódott. Ráadásul sehol sincsenek a generációváltásokra egyébként jellemző leváltási harcok, amit egyébként szociológiai értelemben a társadalom állapotára is rá lehet vetíteni. Így két irodalmi generáció megrázkódtatásmentes együttélésének képe rajzolódik ki. Ez a konfliktusmentesség annyiban befolyásolja a létrejött vagy létrejövő szövegeket, hogy különböző, akár experimentális, akár realista eljárásokkal keletkezett szövegelemek is szabadon beágyazódnak, anélkül, hogy valamilyen ideológiát szolgálnának vagy egyedüli érvényességüket akarnák állítani.

Ez az egymásmellettség egy dologban nagyon különbözik az előzményektől: abban, ahogy az új irodalomra figyelnek a német nyelvterületen. Míg az elismert avantgárd szerzők, a Zeyringer szerinti második generáció tagjai, német kiadók által nyújtott publikációs lehetőségeken keresztül alapozták meg ausztriai pozíciójukat, addig az osztrák irodalom harmadik generációjáról Németországban alig vesznek tudomást. Ennek valószínűleg az az oka, hogy az Ausztria-kép megalkotásában és annak értékesítésében egykor fontos szerepet játszó specifikumok megszűntek létezni.

Mivel az osztrák kiadói paletta, szűkössége miatt, ezt a hiányt nem pótolhatta, a hagyományos kiadóknál elfogadhatatlan szövegek elhelyezésének új formái jelentek meg a 80-as évek Ausztriájában. A korábban előszeretettel tehetségkovácsnak nevezett irodalmi folyóiratok (a két említett mellett az 1966-ban alapított legalább olyan jelentős *Literatur und Kritik* és a *protokolle*) utódai a lehetőségek beszűkülése miatt már nem működtek a német kiadókhöz vezető közbülső állomásként, ezért (bizonyos) kiadói feladatokat magukra vállalva kisebb sorozatkiadványokkal és füzetpublikációkkal segítették szerzőiket. Ezek terjesztése és ismertsége persze nem volt éppen széleskörű, de talán éppen ez járult hozzá a 80-as évek közepétől egy új, független irodalmi öntudat kialakulásához, amelyet a németországi kritika nem akadályozott, sőt, észre sem vett. Az így kialakult új feltételek között rendezkedtek be, olyan újonnan alapított kis-kiadók társaságában, mint a *Droschl* Grazban, a *Ritter* Klagenfurtban vagy a még kisebb *edition gegensätze* és az *edition selene*. Ez a harmadik generáció – amelyből az olvasónak itt bemutatott szerzők csak azt a szeletet képviselik, mely már számos publikációval dicsekedhet és így már a generáción belül is kánonná vált – a németországi kritikától elhanyagolva új, mozgékonyabb struktúrákat teremtett magának. Ha számításba vesszük a sok magányos harcost, mint amilyen például Hansjörg Zauner a *Büro für Visuelle Poesie*-vel, a *Das fröhliche Wohnzimmer* elnevezésű kiadót a köré csoportosuló Bécsi Írókörrel, vagy a *Perspektive* nevű irodalmi csoportot, amely az általa kiadott kortárs irodalmi folyóirat mellett háromszerkesztőséges (Graz/Salzburg/Berlin) koncepciójával a kizárólagos Ausztria-vonatkozás meghaladásának példáját adja, akkor az elődök még mindig erőteljes jelenlétét is beleszámítva olyan összkép alakul ki, amely heterogénebb már nem is lehetne. Az írásmódok sokfélesége azonban e kiválasztott szeletből, a „harmadik generáció” már kanonizált szövegeiből is kiérződik. Nagyobb, koncentráltabb irányzatok jelenlétét ebben a pillanatban még nem lehet megállapítani.



JOSEF WINKLER

Anyanyelv

(RÉSZLETEK)

Fölvettem a piros ministránsruhát, úgy mentem ki a hóesésbe, a falufeszület vízszintes rúdján végig, mellemhez szorítva az ostyákat, melyeket a plébános otffejejtett a parókán, a Mari nevű cseléd pedig rám bízott, hogy vigyem át őket a plébános után a sekrestyébe. Pontosán tudtam, hogy Krisztus urunk legszentségesebb teste az, amivel a falufeszület vízszintes rúdján végigmegyek. Megálltam az iskolával szemben, a legnagyobb kereszt előtt, és jobb kezemmel, melyben Krisztus testét szorongattam volt, keresztet vetettem homlokomra, számra és mellkasomra. Még az iskolában, a hittanórán mesélt a plébános egy fiatal papról, akit két férfi föltartóztatott Stockenboi közepében, mikor át akart menni a templomba a patak hídján. A fiatal pap bőr tárcát viselt a szíve fölött, benne bádagskatulyát, teli nagyméretű ostyákkal. A két férfi leszúrta, de a pap olyan erősen szorította szívéhez a szentséget, hogy a rablók még a halott kezéből sem bírták kitépni a Krisztus embervértől iszamós testét rejtő skatulyát. [...] A plébános dolgozószobája teli volt aggatva maga festette szentképekkel. Az íróasztalon elefántcsont feszület állt. Mikor a plébános befejezte a barátainak meg a püspöknek írott leveleit, kitöltötte a születési és halotti anyakönyvi kivonatokat, az elefántcsont Krisztus lefejelte a papírlapot, hogy töviskoszorújával megpecsételje az iratokat. A számtalan maga festette szentképet könyvjelzőméretben sokszorosítottta, és a húsvéti gyónás alkalmával még a gyóntatószékben a hívők kezébe nyomta őket emlékeztető gyanánt. Ezek a szentképek szolgáltak könyvjelzőül az imakönyvekben. Olykor előfordult, hogy egyeseket a plébános szentképeivel kezükben fektettek a koporsóba. Nem egyszer láttam, ahogy valaki a plébános szentképét a sír földjébe szúrta. A föld egy idő után kikezdte a szentkép alját. Télen mindennap ott ácsorogtam az Aichholzer Fricivel a templom hideg csarnokában. Melegedtünk, és melegítettük a bort. A plébános fülkét vágatott a falba az oltár mellett, a fülkében rezsó állt. Ott melegítettük a bort. Melegen vittem neki Krisztus vérének az oltárhoz.

Mikor második osztályos voltam a kereskedelmi iskolában, és nagyszüleim parasztházának kihalt szobájában vertem tanyát, tükröt szögelttem az északi falra és kitértam az ablakot. Ha asztalomnál dolgozva fölnéztem, a tükörben láttam, mi történik a szomszéd udvaron. Láttam a tükörben, ahogy az apa a traktor üléséről kissé fölemelkedve áthajolt a motorháztető fölé, és jobbra-balra tekingetve próbálta megállapítani, vajon szabad-e az út. Szívem hevesebben vert, ha láttam ebben a tükörben, hogy egy-egy lány ült a kocsihíd korlátján, átvett lábval, hogy hüvelyébe nyomódott a sima farkú. Láttam, ahogy egyre erősebben nyomta magát a rúdhoz, láttam tekintetében a nyugtalanságot, ahogy megremegett, ha ajtó nyílt valahol. Láttam ebben a tükörben, ahogy egy ló hátsó lábára ágaskodva körbetáncolta a kancát, ahogy vörös, gyermekkar hosszúságú farka behatolt a nőtény hüvelyébe, aztán újra kicsúszott belőle, a ló mellső lábai pedig lehuppantak a földre, majd ismét magasba emelt mellső lábakkal

ismét becserkészte a kancát. Gyerekek és kutyák szaladtak széjjel, mikor a magva elfolyt. Közeledő és távolodó autókat láttam ebben a tükörben, biciklijükre pattanó lányokat, szőrös hüvelyüket és telt combjukat láttam egy-egy pillanatra, ahogy lábukat emelték. Fömlálltam az ablaktól, hogy jobban lássam, ahogy egy parasztlány meztelen seggét a bőrnnyeregbe nyomva átkerekezik a falufeszület nyílegyenes rúdjának magasra ívelő mellkasán. Elképzeltem, ahogy a lány verítékezni kezd, ahogy a drótszamar (így neveztük a kerékpárt) bőrnnyergéhez nyomja hüvelyét, ahogy végighajt a földutakon, el a rozs-, az árpa- meg a búzaföldek mellett egy napraforgótábla felé. Ebben a tükörben néztem a szomszédban zajló disznóölést, néztem, ahogy a lányok teknőszám hordták a vért a házba vagy az istállóba, néztem, ahogy az Engelmaier Siegfried meg az Engelmaier Hansi nevetve fülön fogtak egy disznófejet, ahogy a kutya a vérszagtól megbolondulva csörgette a láncát, ó igen, hogy örültek volna ezek a testvéri szadisták, ha valaki fölrakta volna a disznófejet az Engelmaier Kriszta fejére álarcnak. Az én bátyáim soha nem ütötték meg a hógunkat, most pedig végig kellett nézmem, ahogy az Engelmaier Siegfried fölpofozta és szöges bakancsával seggbe rúgta az Engelmaier Krisztát. Ott álltam ezzel a szájalmas és a falu száz szemében teljesen mihaszna tehenészlánnyal a patakparti fenyvesben, lehúztam lábáról a mocskos harisnyát meg az elnyűtt cipőt. A vizesés mögött, a fehér Mária-szobor közelében préseltük egymáshoz meztelen testünk. Jóllehet a lány csak tizenöt vagy tizenhat éves lehetett akkor, olyan keze volt, mint egy öregembernek, kerges és agyondolgozott. Kezének repedéseiből még ma is kiolvasható a megerőszkolt gyerekkor és ifjúság. Az Engelmaier Siegfried meg az Engelmaier Hansi két fülénél fogva fölkapták a vérző disznófejet, és átvitték az udvaron. Apjuk épp kiontotta a disznó beleit. Mint a tűzhányóból a láva, bugyogott ki a belsőség, bele a talicskába.

A keserű narancsok temetője

(RÉSZLETEK)

Az olasz napilap részletes beszámolója csak azon a ponton vált érdekessé, ahol egy szemtanú elmesélte a szerkesztőnek, hogy az elsőáldozó gyertya még a halálos balesetet szenvedett lány kezében kettétört és leesett az aszfaltra. A felső részére húzott, tányér alakú papírgallér megakadályozta, hogy továbbguruljon. Még fél óra sem telt el azóta, hogy Jézus menyasszonya rövid élete során első ízben bekebelezte Krisztus testét, most pedig ott hevert az aszfalton vérfoltos elsőáldozó ruhájában, testében a még meg sem emésztett ostya, a tövískoszorú vízjelszerű nyomatával.

Giulianóban, nem messze Nápolytól, ahol 1988 júniusában több mint tízezer fős tömeg gyűlt össze a Madonna tiszteletére rendezett ünnepségen, hogy kövesse a Szűz Mária szobrát, melyet tűzökrös szekér szállított, egypár suhanc tréfából kiáltozni kezdett: Földrengés! Földrengés! Míg emberek százai tülekedtek a Via Ligantéra, a városközpont felé vezető utcára, és ugyanazzal a figyelmeztető kiáltással ajkukon, hisztérikusan összevissza rohagálva igyekeztek elhagyni a környéket, a tömeg kiáltozása és rohagálása megrémítette a tűz ökröt is, melyek épp akkor kanyarodtak be a Béke-

madonna szekerekkel a Via Ligantera a városközpont felé. A megbokrosodott ökrök vágatni kezdtek a Madonnával a szűk utcán, és sok embert elsodortak. A menekülő tömeg földre taszított egy Maria de Rosa nevű nyolcéves lánykát. A kislány sírva kiáltott segítségért, mígnem a tíz ökör legázolta, a Madonnát szállító szekér pedig áthajtott a testén. A hozzátartozók kétségbeesetten keresték a lánykát az üvöltő tömegben, mígnem ott találták vérében a földön. Az iszonyatosan összeroncsolódott testtel a giulianói kórházba rohantak. Az ünnepség hagyományos fénypontjára, a *Volo dell'angelo*-ra már nem került sor, mert az angyal röpte angyali átokká változott. Egy angyalnak öltözött lánykának kellett volna drótkötélen függve átrepülnie a tér fölött. A szerencsétlenül járt gyermek apja, aki épp építőanyagot szállított Szicíliaába, a rádióból tudta meg, hogy emberek százai gázoltak át leánya vérző holttestén, mielőtt a rokonok karjukba vehették és kórházba vitték a húscsontokat. *Ó, Jézus Krisztus, aki a legszebb vagy az emberek között! Te angyalok öröme és glóriája, ki ne gyönyörködne a Te szépségedben? Ó, Jézus, mily szép vagy Te és nemes, szebb, mint az angyalok, liliomnál fehérebb, rózsánál pirosabb, fénylőbb, mint a Nap. A Te szépségedet csodálja minden teremtet lélek. És örömmel szemlélnék Téged maguk a szent angyalok is.*

A Piazza Chigin, ahol néhány órája utcai tüntetés zajlott, egy fiatalember Raffael Madonna sulla Seggioláját rajzolta színes krétával az aszfalra. Evtizedeken át ez a szentkép lógott fejünk felett a gyerekszobában. Gyerekkoromban sokszor előfordult, hogy letérdeltem előtte az ágyban, és olyan hangosan mondtam el az Én Istenem, jó Istenem-et, hogy hálószobája falán keresztül anyám is hallotta imádkozásomat, miközben befűtött a kályhába vagy kikaparta a piszkafával a hamut. Másnap reggel aztán azt mondta az öcsémnek: a Sepi minden este elmondja lefekvés előtt az Én Istenem, jó Istenem, lecsukódik már a szemem-et, te meg nem! Ahogy ott álltam a színes krétajézus előtt a Piazza de Chigin, elszorult a torkom. Reménykedtem és egyszersmind féltem is, hogy kihányom a fiú magját, mely pár órával azelőtt a Piazzale Firdusi bábérsövénnyel mögött áradt szét a nyelvemen.

Klaus Hafner, vallására nézve katolikus, evangélikusan házasodott. Mikor katolikus vallású apja meghalt, a pulsnitzi katolikus temetőben akarta eltemettetni, de mivel az elhunyt fia evangélikusan házasodott, a festegető lelkipásztor megtagadta a katolikus szülőktől, hogy a pulsnitzi katolikus temető megszentelt földjében leljenek végső nyughelyet. A blitzbergeni evangélikus temetőben helyezték örök nyugalomra őket. Evangélikus pap adta meg nekik a végtisztességet. Később Klaus Hafnert is a blitzbergeni evangélikus temetőbe temették a szülei mellé, Roman nevű, tizenhat éves fia sírjába. A férfi a Dráva partján, a pulsnitzi ligetben szenvedett halálos kipufogógázmérgezést. A fia megelőzte, pár évvel az apja előtt akasztotta föl magát köszvényes nagybátyja, Otmar Hafner szénapajtájában, borjúkötéllal, persze.

KURDI IMRE fordításai

LÁNYI DÁNIEL

A Kereszt jegyében

JOSEF WINKLERRŐL

Nestbeschmutzer, fészek-összepszkitó, fészekgyalázó. Ezt a kedveskedő megjegyzést használja az osztrák bulvársajtó uszító cikkeiben előszeretettel azokra a szerzőkre, akik kritikai élel írnak hazájukról. E fogadtatás azonban mintha inkább inspirálólag hatna, így egy-egy ilyen *Verreiß* (kritikus általi ízekre czinczáltatás) után hamarosan újabb hasonló művek jelennek meg, a populista kritika ágyúí ismét felsorakoznak, és így tovább. E játéknak Ausztriában nagy hagyománya van és úgy tűnik, a két oldal militáns beállítottságában hasonul is egymáshoz, azzal a jelentős különbséggel, hogy a bértollnokok megmaradnak az alpáriság keretein belül, a fészekgyalázók köréből pedig gyakran nagy irodalom születik.

A Heimat (haza és otthon) kritikája persze csak a XIX. század közepén Stifter nagyformátumú műveiben megelőlegezett, majd Rosegger és Waggenerl kismesterek által megrajzolt Heimat-apoteózis háttérében érthető igazán. E konzervatív, jellegzetesen modernizáció ellenes irány, melyben a degenerált városi ember áll szemben az érintetlen természetben felnövő egészséges, tiszta erkölcsű társával, a XX. században végképp elvesztette utópikus funkcióját és egyrészt a filléres füzetregényeknek, vége nélküli szappanoperáknak (hegyi doktor; hegyi klinika; hegyi legelő; mindenféle Heidi-variánso) kölcsönözte az alaptoposztát, másrészt pedig a nemzetiszocializmus eszméinek is egyik megelőlegezője volt. Ennek a hagyománynak feszül neki azután a század ötvenes éveitől lassan kialakuló negatív Heimat-irodalom, mely gyakran szociografikus pontossággal rombolja szét az osztrák önazonosság bálványait, betekintést adva a látszólag egészséges közösségek életének emberi, szociális és érzelmi nyomorúságába.

A témából azonban még nem születik nagy irodalom. Josef Winkler sem azért tekinthető a kortárs osztrák irodalom egyik legjelentősebb személyiségének, mert írásaiiban egy kis falu életében, illetve a nagy közösség tükréül szolgáló családban mutatja fel a patriarchális rend megnyomorító, mindenfajta mássággal szemben a végletekig intoleráns voltát. Nagy íróvá e téma feldolgozásának mikéntje teszi. Témaválasztása néha pontos és szikár, máskor meg elviselhetetlenül dagályos, megint máskor az avantgárd hagyományait követő, meghökkentően eredeti nyelvhasználattal párosul; ez illeszti be műveit a Hans Lebert, Thomas Bernhard és Elfriede Jelinek (hogy csak a legjelentősebbeket említsem) nevével fémjelezhető, a szociális kritikát nagyszerű nyelvi teljesítménnyel elegyítő irodalom hagyományába.

Josef Winkler 1953-ban született Ausztria déli, Szlovéniával és Olaszországgal határos tartományában, Karintiában. Az irodalmi köztudatba az 1979-ben megjelent *Menschenkind* (Emberfia) című regényével robbant be, melyet 1980-ban követett az *Ackermann aus Kärnten* (A karintiai földműves) és 1982-ben a *Muttersprache* (Anyanyelv) című könyve. (E három regény azután *Das wilde Kärnten* [Vad Karintia] címmel trilógiaként is megjelent.) A trilógia minden darabjának színhelye egy Paternionhoz közel fekvő Kamering nevű falu, Winkler szülőfaluja.



Látszólag autobiografikus, vallomásos próza ez, ugyanakkor Winkler dokumentaristának álcázott látása a valóság(nak nevezett valami) egyetlen partikuláris szeletét mutatja fel csupán. Regényei így csak látszólag illeszkednek be a társadalomkritikai élű negatív Heimat-irodalom (mondjuk Innerhofer, vagy Gruber által képviselt) hagyományába: a nevek, a helyszín az események és a társadalmi viszonyok itt az egyes szám első személyű elbeszélő személyiségfejlődése és nem valami általános társadalomkritika szempontjai szerint érdekesek. Monstruózus, gyakran az olvashatatlanság határait súroló regényeit épp radikálisan személyes és torzított látása teszi nagyszerűvé és hitelessé is egyben. Ebből a személyességből ered ugyanakkor az olvasó irritációja is, hiszen bármennyire is érdekel egy kitalált figura lelkivilága, bármennyire is szívesen lesem meg titkait, ugyanez indiszkrécióként hat, ha egy valós személlyel teszem.

Winkler monotematikus író: akármerre jár is a világban, akármilyen tapasztalatokat is szerez, mindent ugyanazon traumatikus őstapasztalat szerint fogad be. A zárt, konzervatív, a mássággal szemben bizalmatlan és türelmetlen, bigottan katolikus szociális környezet, az ezt mikrovilágként leképező család megnyomorító hatása és két kamaszkori barátjának közös öngyilkossága adja ennek az írásnak a kiváltó okát és mindent meghatározó tematikus alapját: Winkler műveinek elbeszélője a gyermekkori traumák keresztjét cipeli. A kereszt ugyanakkor a winkleri prózauniverzum legmeghatározóbb topográfiai, szimbolikus és megértési alakzata is egyben: a trilógiában a cselekmény helyszíne, a későbbi regényekben pedig az írás traumatikus középpontja a kereszt formában épült falu: *Falunk földrajzi anatómiáját egy fészülethez hasonlíthatnám. A jobbról és balról házakkal szegélyezett fűtca felső részéből két kéz nyúlik ki, melyre mint a rózsafüzér gyöngyei házak simulnak. Egészen balra a kifeszített kézen az egyik ház szívverése fennakad. A halott fiú anyjának szobája vörösre van tapétázva. A jobboldali kéz utolsó házán egy vörös borjúkötél jelenti a szöveget, mely a fészület jobb karját rögzíti. A fészület fejét a parókia és a szénapajta adja, melyben a két tizenhét éves fiú megölte magát. A falufészület lábánál áll a temető és a templom. Középen, a vízszintes és a függőleges rudak találkozásánál van a fészület szíve, regényem csomópontja, szülőházam. A művek ugyanakkor a kereszt-szimbólum bővületében élnek, a katolikus kereszténység tanításait, hittételeit és szakrális eseményeit járva körül, a radikális kritika és az infantilis afirmáció között ingadozva. A trilógia második kötete eközben a kereszttel, mint megfogható, megszámlálható (de akár felaprítható) tárggyal foglalkozik és taxatív felsorolást ad a faluban található keresztokról (pl.: 16 ház, 35 állat, 3 gyerek, nyolc fészület). A németül még hasonhangzású test-korpusz, kereszt-fészület (Körper-Korpus, Kreuz-Kreuzifix) egybejárásával pedig a regények az evilági dolgok transzcendens jelentésére is folyamatosan rákérdeznek.*

A regények tematikus monotonitását ugyanakkor nagyban oldja az elbeszélés mód változatossága. A sok száz oldalas regényekben rendre ugyanaz a traumatizáló alaphelyzet modulálódik: apa, anya és gyermek egymáshoz való viszonya, az egyház tanításai és egy, magát az isteni teremtésben „hibaként” megélt, másságára fokozatosan rátaláló ember képzelődései, vágyai és félelmei adják e gyakran repetitív módon építkező tablóképp meghatározó elemeit. Látszólag kamaraszínpadon fut e „paraszti szomorújáték”, melyben a legtöbb történet vagy újszerű meséltetik el, Winkler hallatlanul változatos narratív és retorikai stratégiája azonban mégis olvashatóvá teszi (és, hogy a trilógia metaforájánál maradjunk) világszínpadra helyezi az eseményeket.

Winkler gazdagon válogat a legkülönfélébb elbeszélői módozatok között: az elbeszélő személye gyakran egy sor alakváltozáson megy keresztül (például, amikor

egyetlen bekezdés alatt az addigi elbeszélő apja folytatja minden cezúra nélkül a narrációt, majd egy egyes szám harmadik személyű elbeszélő beszél az odáig egyes szám első személyű elbeszélőről, azután pedig az elbeszélő (imaginárius) fiának hangját halljuk, majd ismét a „megszokott” első személyű elbeszélő veszi át a szót), sokszor pedig teljességgel megállapíthatatlan, hogy az elbeszélő, vagy egy figura hangját, esetleg egy tudatfolyamot hallunk-e, sőt maga a narráció is el-eltűnik gyakran: a regények ilyenkor mintha valóban színdarabbá válnának.

De a (korai) regények nem követnek semmifajta kauzalitást, vagy kronológiát sem. A mélylélektani és társadalomkritikai oknyomozás során az elbeszélés traumatikus pontokra emlékezik, majd ehhez újabb emlékek és történetek kapcsolódnak. Sokszor azonban egy emlékfoszlány valamely szava válik a következő oldalakon egy asszociációs központi elemévé. A formai változatosságon túl e csapongó rend is hozzájárul ahhoz, hogy száz oldalakon keresztül is elviselhető (ha nem is mindig maradéktalanul élvezhető) legyen a témák monotonája.

Winkler könyvei minden beazonosítható konkrétum ellenére sem tekinthetők mimetikus irodalomnak. Az életvilág történései Winkler nagy *Sprachmaschine-jéba* (Nyelvgépébe/Beszédgépébe) kerülve elvesztik a realitáshoz való kapcsolatukat és nyelvi létükben ragadhatók már meg csupán. E gazdag nyelvi kísérletező lelemény teszi különlegessé (és esetenként különlegesen nehezen befogadhatóvá) Winkler műveit.

Külön említést érdemel az a retorikai stratégia, melyet Winkler követ: elbeszélője a kereszténység szimbólumaival szembesülve hol annak transzcendens feléről nem vesz tudomást, hol pedig transzcendens felükről beszél, miközben a szimbólum konkrét, evilági tárgyát mutatja meg.: *Egy oltár előtt egy kutya hátulról egy papra támadt, aki az átváltozás során két kezével az ostyát tartotta magasba, és a Legszebbes után kapott. A pap, aki első ijedtségében arra gondolt, hogy a Sátán változott kutyává és most tőle akarja megszerezni Krisztus testét, hogy a pokolban tüzes keresztre feszítse azt, egy imát mormolva és az ostyát magához szorítva ide-oda hemperedett a templom padlóján, nehogy a kutya, aki pedig csak játsszani akart, mancsával hozzáérbessen. A megütközött hívők körbe fogták a papot, Krisztus elmorzszálódott testét és a kutyát, majd a dög vonítva és erősen vérző fejjel kifutott a templomkapun a Piazzára, ahol egy kútnál nyüszítve nyalogatta a poszóját.* Máskor meg – akárha ördög bújt volna belé – egy metaforát vesz konkrét értelemben és azt kérdezi, vajon a húsos levelű virágok hússal élnek-e. Winkler mindkét esetben a nyelvhasználat alapjául szolgáló retorikai megegyezést mondja fel, ami a jelentés radikális megkérdőjelezésén túl világunk ismert dolgait meghökkentően új nézőpontból világítja meg.

Az írás és a nyelv a karintiai trilógiában a mélylélektani értelmezések sorát megengedő, mindent meghatározó, traumatizáló gyermekkori környezettől való szabadulás eszközeként is megjelenik: *A mechanikus írógép billentyűzetére tekintettem, melyet apámtól kaptam, amikor elkezdtem a kereskedelmi iskolát [...] az írógép leütésről leütésre, sorról sorra, oldalról oldalra, könyvről könyvre, a szabadságba vezető utat, a szülőktől való búcsúzást mutatta meg nekem. Nemcsak az irodalomban akarom helyrehozni, amit ellenünk, gyerekek ellen elkövettek, hanem a valóságban, mégha egy más országban, egy más földrészben is, de magamon akarom kiigazítani a hibát.*

A trilógiára következő könyvek közül kettőben (*Friedhof der bitteren Orangen – A keserű narancsok temetője* 1990; *Domra. Am Ufer des Ganges – Domra. A Ganges partján* 1996) az elbeszélő földrajzilag ugyan elhagyja szülőfaluját, a *Vad Karintia* toposzai azonban továbbra is kísértenek.

A keserű narancsok temetője, Winkler talán legprovokatívabb műve, nagyjából három részre osztható: a középső részben, mely mintegy a könyv felét teszi ki, az egyes szám első személyű elbeszélő olaszországi tartózkodásáról ír. A trilógiában írásprogramja a felnövést és a leszakadást célozta meg, ebben a regényében már a másságában magáralált, homoszexualitását exhibicionistán vállaló, libidójának reménytelenül kiszolgáltató elbeszélő áll előttünk; a homoszexuális aktusokat azonban már egy távolságot nyert, szenvtelen hang írja le megrendítő őszinteséggel és pontos nyelvhasználattal. Nem könnyű elolvasni ezeket a részleteket, melyekről a leírás tárgya ellenére egyetlen pillanatig sem gondolhatni, hogy pornográfok, vagy akárcsak (homo)erotikusok volnának. A leírás nyelve ugyanis nem esik a fülfelcsapás csapdájába, az eksztatikus élvezet ábrázolásakor is képes úgy tárgyyszerű maradni, hogy mégsem hazudolja meg írása tárgyát. De nemcsak a nyelv kiérlelt pontossága akadályozza meg, hogy a részletezően leírt pornográf jelenetek gerjedelmet, vagy undort keltsenek, hanem az is, ahogyan a homoszexualitás eseményei mély egzisztenciális tükrözéssel a rettenet, a halálfélelem és az öngyűlölet közegében jelennek meg: *Hányszor szabadított meg már a halálfélelemtől egy fiú meztelen öle, főként, ha magját éreztem fogam között, vagy hogyha ondója, mint béka lábán az úszóbártya, ragacos pókhálónak száradt az ujjaim között. Sokszor még azon az éjjelen, vagy másnap reggel, mire a fiú eltűnt, ismét lerohant a halálfélelem. Ha megütött valamelyik, egyszerűen csak letöröltem a vért. Nem köszöntem meg a sebet, de számat panasz sem hagyta el. A kést is kihúztam volna a hasamból, csak hogy újra visszatöfjem és elnézést kértem volna tőle, hogy gyilkosságát öngyilkosságba fordítottam át.*

Winkler szabálytalanságának szépségei részint a mássá való emancipálódás, az atyai rend levetkőzésének fegyvertényei, ugyanakkor beágyazódnak a trilógiában roppant erővel megrajzolt infantilis-traumatikus világlátásba is, mely a test külsejével és belsejével, valamint az abba való behatolás kérdéseivel birkózik reménytelenül. A római utcákon szerzett élményeit leíró dokumentarista részek így egyrészt a szociálisan elcsúszott, a társadalom margójára szorított emberek iránti empátiájáról tanúskodnak, másrészt a test feloldhatatlannak tűnő misztériumának feszülnek. E csendéletszerűen megrajzolt plasztikus képek a korábbi művek traumatikus konstellációit tükrözik vissza: a flaneur szerepében megjelenő elbeszélő például gyakran a városi piacon sétál, ahol magnetizált döbbenettel figyeli a kibelezett állatokat. Az olvasó értetlenségét itt például egy korábbi regényből vett idézet oldhatja fel, melyben a kasztrációs szorongás az állatok levágásában talál magának beazonosítható képet: *Az az ezernyi kosár fa, melyet már felcipeltem. Az üres, fonott fáskosárral mindig a fészkerbe menni, majd a telirakott nehéz kosarat a házba cipelni és közben folyvást a hasábot figyelni. Anyám néha a hasáb élével vágta fejbe a tyúkot mely nyomban összecuklott, a kést pedig a gallérjába döfte és úgy dűlt benne, mint az ő ölében apám.*

A római szakaszt keretbe foglalja a regény első és harmadik része, melyben egy egyes szám harmadik személyű, semleges narrátor rövid anekdotákat mesél el. Ezeknek majd mindegyike Kleist hommage-ként a *Chilei földrengés* (és kevésbé szembeötlően sok más Kleist mű) alaphelyzetét variálja: egy katolikus egyház által celebrált ünnepen valami szerencsétlenség történik, melynek során a megidézett transzcendencia pusztító oldaláról mutatkozik meg, az ünnep véres szerencsétlenségbe fordul, *denn der Flug des Engels war zum Fluch des Engels geworden (mert az angyal röpte angyali átokká változott)*. A Flug (röpte) és Fluch (átka) közötti áthallás éppúgy Kleistet (Penthesilea azon képtelenségét, hogy *Küsse* és *Bisse*, csók és marcangolás között különbséget tegyen) idézi, mint az anekdotaforma, vagy a szövegek feszült, a szabályos

német grammatikára fittyet hányó duktusa. A regény anekdotái a katolikus kereszténység mélyén megbúvó, a test ellen irányuló gyilkos indulatokat mutatják föl. Winkler prózája azonban még a sátáni ellenpólus retorikai megteremtésével sem képes leválni a létrejöttét meghatározó ős-toposzokról: a kereszttől, úgy tűnik, nincs szabadulása.

Legutolsó regényében (*Wenn es soweit ist; Ha eljön az ideje*, 1998) ismét szülőfaluja történetét járja körül. Az egyes szám első személyű elbeszélő szerepjátékait, a műnemi variációkat és a retorikai eléréseket itt azonban egy távolságot nyert, harmadik személyű narrátor egynemű, higgadt beszéde váltja fel. A regény, mely szerintem Winkler eddigi legjelentősebb műve, hallatlan pontossággal alkalmazza a korábbi motívumokat, az (emberi) dögtemető gondnokának mitikus alakja és a narrációban rendre ismétlődő szövegrészek azonban a személyes megnyomorítottságot a halál rituális apoteózisába oldják, lezárva és egyben „meg is emelve” így Winkler „vad” alkotói korszakának művészetét. Egy nagy író nagy regénye ez, melynek megírásával nemcsak a narráció, de a szerző is hazatért: Josef Winkler feleségével és gyermekeivel egy karintiai faluban lakik.



WERNER KOFLER

Találgatások az Éj királynőjéről

A két láger barakkjai a tárnabejáratok mellett, a hegység innenső és túlsó oldalán található a régi hágó mentén. A majdani alagút északi kapujánál lévő láger kisebb, mint a déli kapunál épült. A déli lágerben helyezték el a parancsnokság irodáit, a déli láger parancsnoka előljárója az északi láger parancsnokának; ezt a voltaképpeni lágerparancsnokot Winklernek hívják, és rettegik szigorúságáért. A posta, élelmiszer és egyéb utánpótlás, de az új foglyok is a völgyből érkeznek egy vasútvonal végpontján át; a helység neve Neumarkt. Az örök a parasztoknál szappant és matracot cserélnek pálinkára. Kutyaikkal éjszakánként foglyokat kergetnek a lágerhatáron túlra, hogy aztán menekülés közben, hátulról agyonlőjék őket.

*

A Varázsfuvola prágai színpadra vitelében – lehet vagy ötven éve – sikertelen kísérlete után, hogy a Nap-szentélybe behatoljon, és – így az Operakalauz – mennydörgés és villám által *az örök sötétségbe* vettessen, az Éj királynője övéivel együtt eltűnt a sülylesztőben. – Ugyanezen opera boroszlói rendezésében úgy tűnt el, a műsorfüzet tájékoztatása szerint *tűz és füst közepette a kárhozatra bízotván*, az Éj királynője, hogy nyomában Monostatossal és a három dámával kitámolygott a jobb oldali kulisszák mögé. – A kor egyik salzburgi Varázsfuvola-fesztiválelőadásában úgy oldották meg az Éj királynőjének távozását, hogy miután, így a műsorfüzet, a gondviselés meggátolta aljas szándékában – csak halkán, halkán/halkán/halkán –, hogy az Ízisz-templomba behatoljon, *s az örök sötétségbe száműzte*, úgymond villámtól sújtva összeesett a színpadon, és ott várta ki moccanás nélkül a színváltást. – Aachenban is játszották az idő tájt a Varázsfuvolát; ott egyszerűen törölték az Éj királynője és kísérete megsemmisülésének megjelenítését. – Egy regensburgi Varázsfuvolában az Éj királynője egy lépcsőn át próbált meg a Nap-templomba hatolni; Sarastro által mennydörgéssel és villámmal fogadtatván, és a műsorfüzet szerint *az Orkuszt által elnyeletvén* az Éj királynője hanyattzuhant a semmibe, azaz a halomba rakott matracokra és párnákra. – A Varázsfuvola grazi ÖrazEr-előadásában végül Éj királynője és szerecsen elvakíttatván – *a szellemi-férfi elv diadala a chthonikus-női felett*, lehetett hallani a bevezető előadásban – jobbra, a három dáma balra tántorgott ki a színpad mögé, hogy, színváltás, helyet adjon a fényes párnák a Nap-szentély ragyogásában.

*

Mikor az Éj királynője a prágai Varázsfuvolában egy este – miután mennydörgés és villám által az örök sötétségbe vettetvén, eltűnt a sülylesztőben, majd a színpad mögött kimászott belőle – rövid időre föl akarta keresni öltözőjét, ott már három férfi várta utcai öltözetben és olyan ábrázattal, mint akik parancsolhatnak ebben a helyiségben. Valaki megrágalmazhatta az énekesnőt, mert bár semmi rosszat nem tett, a férfiak letartóztatták, úgyhogy már a záró apoteózis után – az egész színház egyetlen

Nappá változik át – sem mutatkozhatott a színpadon. Már az öltözőben sor került az első kihallgatásra; az urak által emelt vád államellenes tevékenységről szólt: a szopránista, szerepet kapván a kiváló zeneköltő és párttag, Fidelio F. Finke egyik *német kantátájában*, tanúk előtt ismételten mértéktelenül megvető és gyűlölködő hangnemben nyilatkozott annak művéről; így a Fidelio F. Finke művésznevet kiforgatta és már csak *Fidelio Molyfing*nak emlegette, *Ó drága hon, Csehország* című kórusművét, a Csehország felszabadítására írt himnuszt olymód húzta le a sárba, hogy – álnok kultúrbolsevista céllal – az értelmetlen *föld a tenger partján* hozzátétellel toldotta meg a címet; nyilatkozatával pedig, miszerint el fog jönni a nap, mikor a prágai várra kitűzött birodalmi zászló már csak foszlány lesz a szélviharban, végképp föladta jogait és hozzátartozását a népközösséghez.

Az Éj boroszlói királynőjét, anélkül hogy a színpadon vagy kívül bármi rosszat tett volna, egy vasárnap délutáni előadás alatt – miközben tűz és füst közepette a kárhozatra bízotván a kulisszák mögé támolygott – őrizetbe vették a Titkos Államrendőrség ott várakozó hivatalnokai; a civilruhások már az Éj királynőjének utolsó fellépése előtt – miközben Taminót még a borzalmak kapujához kísérték, hogy nekivágjon útjának tűzön-vízen át – szétoszlottak a színházban. Az Éj királynőjét a díszletraktárba vitték, ahol szembesítették az ügyelő által előadott váddal, miszerint több ízben csúfot űzött a Varázsfuvola nemzetiszocialista-vizionárius tartalmából, nevezetesen Sarastro fényalakjából; Sarastrót szerinte két r-el és két s-el, tehát Sarrasstrónak kellene írni, hogy világossá váljanak az *Arrest*, sőt, angolul – angolul!: *Ass*, vagy franciául – franciául! –: *Assassin* képzetársítások; s hogy, ami még súlyosabb, azt mondta, rég elvesztették a háborút, vagyis véderőbomlasztást és ellenségpártolást űzött.

Mikor az Éj királynője a salzburgi fesztiválelőadáson – egy díszpáholyból magasrangú tartományi és birodalmi funkcionáriusok követték a bemutatót – utolsó jelenése után, melyben a gondviselés által örök sötétségbe száműzetvén és mintegy villámtól sújtva a színpadra alélt, távozni akart a színházból, ebben csak autogramot kérő operarajongók gátolták rövid időre. Másnap reggel azonban váratlan és goromba látogatók lepték meg szállodai szobájában. Rendőrtisztviselők azzal a kérdéssel kezdték kihallgatását, hol és kivel töltötte a premier utáni éjszakát ő, az énekesnő. Mivel a 'szállodai szobájában egyedül' és 'az uraknak ehhez aligha van bármi közük is' válaszok nem elégitették ki a pribékeket, ellenkezőleg, egyre fenyegetőbb magatartásra indították őket, az énekesnő kijelentette, az éjszakát szállodai szobájában töltötte a birodalom egyik magasrangú személyiségével, aki előző este, tisztelete jeléül, virággal jelent meg öltözőjében, s akihez védelemért fog folyamodni, ha az urak nem hagyják el azon nyomban szobáját. A Titkosakat ez nem rendítette meg és nem távoztak, ellenkezőleg, közölték, hogy éppen ama magasrangú személyiség védelmében folytatják eljárásukat. Förtelmes ármányról értesültek ugyanis: ő, az Éj királynője öltözőjében egy jelenés előtt szája elé tartott kézzel és nagy, megvető hahota közepette számolt be színpadi lányának, Paminának a Bormann birodalmi vezetővel töltött éjszakáról, de nemcsak ez, habár elég súlyos már ez is, nem, mindehhez még olyan állításra vetemedett, amely legyenhőbb esetben is kételyeket támaszt épelméjűsége iránt, hogy tudniillik, az ember nem is meri hangozatosan elismételni, Bormann birodalmi vezető zsidó, ugyanis – *körül van metélve*, Bormann, körülmetélve!, üvöltötte a főszónok egyszeriben lángvörös fejjel, ezért még súlyosan meg fog fizetni az énekesnő, az elborulás királynője, ha ilyeneket terjeszt! Nos, a maszkmester résen volt, kifülett, hallott mindent, és haladéktalanul tájékoztatta a hatóságot.

Aachenben egy téli este, nemsokkal a Varázsfuvola-előadás vége előtt a következő, díszkréten megrendezett és jóformán észre sem vett közjátékra került sor. Mialatt az Éj királynője még koloratúráriáját gurgulázta a színpadon – „A bosszú vágya lázadózza zaklat” –, bőrkabátos urak kutatták át az énekesnő első emeleti öltözőjét, ami – a második karmester bizalmas célzása szerint – a színigazgató és az állami karmester jóváhagyásával történt. Az énekesnő magánlakását már egy órával korábban, mikor a színpadon épp Sarastro hívta össze a Nap-templom papjait, feldúlták a hivatalnokok. A zárófüggöny után, miközben lassan legördült a vasfüggöny – azzal a váddal, hogy hamis igazolványokkal tett szert tagságára a Birodalmi Zenei Kamarában és a Német Népközösségben – letartóztatták az énekesnőt és elhurcolták.

A regensburgi városi színházban egy imádóként kikoszorózott, sértett büszkeségében elégtételen töprengő korrepetitor lett az Éj királynője ottani énekesnőjének végzetvé. Udvarlása közben – mely mindinkább a magányos énekesnő titkos és féltékeny megfigyelésébe csapott át – a korrepetitor olyan észrevételeket tett, melyek azt sejtették, hogy valami gyanús az obszervált kedves lakása körül, ki is emiatt tagadja meg tőle oly makacsul az éjszaka áhított gyümölcseit. Egy éjjel csakugyan megfigyelt egy férfit, aki sietve, a folyosón villanyt sem gyújtva távozott a házból, és az ott várakozó teherautóba szállt, amely gyorsan elhajtott vele; ezzel egyidejűleg az énekesnő lakásában, mintha elhúzták volna, megmozdult a függöny az egyik ablak mögött. A Titkos Államrendőrséghez nemsokkal ezután telefonon előadott, névtelen bejelentés futott be az énekesnőre vonatkozólag. Egy este, mialatt az Éj királynője éppen az „O, csak ne félj, én jó fiam” kezdetű áriát énekelte a színpadon, a titkosrendőrség kikérdezte az énekesnő lakótársait; mialatt az Éj királynője fölfelé osont a templom oldalkapujához vezető lépcsőn, hogy mennydörgés és villám által fogadtatván s az Orkuszt által elnyeltén hanyattzuhanjon a semmibe, azaz a fölhalmozott matracokra és párnákra, a kikérdezés eredménye által rendkívül kielégített hivatalnokok – főleg egy Coldewey nevű fogorvos és SS-szakaszvezető látta el őket becses útmutatásokkal – már úton voltak a színházba. Az Éj királynőjét akkor vették őrizetbe egy körözött államellenség és népkártevő szökésének segítéséért, amikor a színészbejárón át távozni akart az épületből. A korrepetitor, akinek figyelmeztetéseit azzal a megjegyzéssel hessegette el a szopránista, miszerint megmentőjeként csak háláját akarja kicsikarni, vagy egyszerűen csak fontossá akarja tenni magát, erre föl bezáratta magát a színházba, s a zsinórpadlás legmagasabb pontjáról a színpadra vetette magát, ahol még az éjszaka belehalt sérüléseibe.

A grazi Örömben-az-Erő-Közösség Varázsfuvolájában egy énekes-házaspár alakította az Éj királynőjét és Monostatost, a szerecsent. Mikor a pár egy este mintegy elvakítottán – a szellemi-férfi elv diadala a chtonikus-női felett – a színpad háttérébe tántorgott, az asszony meglepetésére és a férj iszonyatára egyenesen a stájer, testi kiterjedésükben hatalmas állam- és erkölcsrendészek kezeibe támolyogtak, kik letartóztatták nyilvánították őket, Monostatost fajgyalázás, az Éj királynőjét lehetséges cinkosság miatt. A kolosszusok főszónoka bizonyítékul a Monostatos énekeséhez címzett, a színház egyik besúgója által elfogott – valaki elárulhatta a szerecsent – levelet húzott elő: a méltóságos asszonynak valóban nincs fogalma arról, miszerint a szerecsenfőnök úr olyan szó szerint veszi néger- és árulószeropét, hogy már nem képes különbséget tenni színpad és valóság között, és – zsák megleli a foltját – egy cigány nővel bujálkodik, bujálkodott, hogy pontosak legyünk, mert ennek most vége, hacsak az uraság nem utazik el az ő igazi *Éj királynőjéhez*, ahogy a cigánykurvát egy levélben nevezte,

a lackenbachi lágerbe; igaz, hogy nevezett szervre ott, a hahota, *cigánypicsára* más, *magasabb*, nevetés, *célokhoz* lesz szükség...; a nőt csakugyan a dél-amerikai *tarkalevéllel* – *Caladium Seguinum* –, egy válogatott orvosi stáb és a Farmakológiai Intézet által közösen végzendő sterilizációs kísérletekre, s ha ezek nem sikerülnének, Röntgen-sugarakkal folytatandó kísérletekre szemelték ki. – Az Éj királynőjének énekese, akit kevésbé háborított fel az állítólagos házasságtörés, mint a vádaskodások undorítóan stájeres, erőszakos módja, végül felkereshette öltözőjét; Monostatost azonban első kihallgatásra a színház pincéjébe vitték, ahol Müller és Aurich hivatalnokok a legsúlyosabban bántalmazták.

*

Az Éj prágai királynőjét, miután eltűnt a süllyesztőben – mennydörgés és villám, örök sötétség –, majd nemsokkal ezután civilruhás férfiak vették őrizetbe és hallgatták ki öltözőjében, limuzinnal a Hotel Eden-beli főhadiszállásra vitték, ott cellába zárták, majd néhány napig egy bizonyos Groß doktorra bízta, aki az elmebetegség, egy idegbaj nyomait vizsgálta rajta. Az énekesnőt egy reggel – hogy, mint állították, ideggyógyintézetbe, egy bizonyos *cholmi elmeógyógyintézetbe* szállítsák át – egy csak hanyagul mentőkocsinak álcázott elgázosító autóba vonszolták; ebben az úgynevezett S-kocsiban érte, útján a kék homályba, a halál.

A boroszlói Varázsfuvola Éj királynőjét – tűz és füst, kárhózat – egy vasárnap délutáni előadáson letartóztatták s a díszletraktárban első kihallgatásnak vetették alá, majd ismét szabadlábra helyezték, hogy néhány órával később lakásán – a hanyatt-homlok menekülés előkészületei közben rajtaütve – újfent letartóztassák, a volt büntetőfogházba szállítsák, majd ugyanott véderőbomlasztásért és az ellenség pártolásáért kivégezzék.

Salzburgban a fesztivál-Varázsfuvola utolsó előadása utáni délelőttön – örök sötétség, száműzetés – három civilruhás rohanta le hotelszobájában az Éj királynőjét, heves szóváltás után őrizetbe vette, a feltűnést kerüendő egy kocsibejárón át elvezette, és a Titkos Államrendőrség főhadiszállására, a Szent Péter kolostorba vitte. A következő kihallgatásokon hol mint kimondhatatlan szörnyűséget, hol – dühösen taglalt részletek közepette – mint összeesküvést tárgyalták a büntettet, melynek cinkosait és mozgatóit az énekesnő, ha kedves az élete, nyomban kiadja. Az aggódó művészkollégák érdeklődését félreérthetetlen fenyegetésekkel hártották. Hogy az Éj salzburgi királynőjével a továbbiakban mi történt, csak sejteni lehet; tény, hogy az énekesnő távoli rokonai úgy félévvel később hivatalos értesítést kaptak, miszerint az énekesnő úton Theresienstadt felé tüdőgyulladásban elhalálozott.

Az Éj aacheni királynőjének nyoma, akit azzal a váddal, hogy döntő tagságokat csalt ki magának, a színházvezetés jóváhagyásával még a vassüggöny legördülése közben letartóztatták és ismeretlen helyre hurcoltak, ennek az énekesnőnek a nyoma a színészbejárónál vész el; az egyik találgatás szerint a natzweileri lágerben pusztult el, egy másik feltételezés szerint sikerült Casablancán át Dél-Amerikába menekülnie.

A regensburgi Varázsfuvola Éj királynőjét – lépcső a semmibe – egy meghallgatás reménye nélkül szerelmes korrepetitor feljelentésére, államellenség szökéséhez nyújtott segítség gyanújával letartóztatták és börtönbe szállították. A hajnalba nyúló, a népkártevő tartózkodási helyére vonatkozó kihallgatások alatt az énekesnő kihasználta a faggatózó hivatalnok apró figyelmetlenségét, és anélkül hogy egyetlen részletet elárult volna, az iroda egyik ablakán át a halálba vetette magát.

Az Éj királynőjének énekesnője, aki férjével, Monostatos énekesével együtt a grazi Örömben-az-Erő-Varázsfuvola előadásán – a szellemi-férfi elv győzelme a chtonikusnői felett – stájer állam- és erkölcsrendészek kezébe esett, felügyelet mellett – miközben még mindig *szerecsennek* sminkelt férjét, ami további rosszmájú viccelődésre adott okot, Müller és Aurich hivatalnokok a pincében a legsúlyosabb bántalmazás közepette kihallgatták az úgynevezett fajgyalázás, egy cigánynővel! elkövetett fajgyalázás vádjával kapcsolatosan, lackenbachi láger, sterilizálás, tarkalevél – felkereshette öltözőjét, hogy ruhát cseréljen. Később sem tartóztatták le, igaz, hogy férjét, Monostatos, akinnek elszállítását valamelyik lágerbe grazi színházi körökben szerfelett helyeselték, soha nem látta viszont. Az énekesnő erre idegösszeroppanást kapott, többé sem operaszínpadra nem léphetett, sem egyetlen koloratúrát nem tudott kiénekelni; attól fogva dalénekesként, javarészt a két stájer dalköltő, Hugo Wolf és Joseph Marx dalaival kereste kenyerét. – Férjét, a grazi Monostatos a főlágerből, ahová szállították, valamivel később egy ma már elfeledett, akkor hírhedt külső lágerbe, a birodalom déli peremére vezényelték alagútépítéshez. Ott egy éjszaka a lágerkerítésen kívül – mint állították, szökési kísérlet közben – agyonlőtték. A meggyilkoltnál egy papirost találtak a következő feljegyzéssel:

A két láger barakkjai a tárnabejáratok mellett, a hegység innenső és túlsó oldalán található a régi hágó mentén. A majdani alagút északi kapujánál lévő láger kisebb, mint a déli kapunál épült. A déli lágerben helyezték el a parancsnokság irodáit, a déli láger parancsnoka előljárója az északi láger parancsnokának; ezt a voltaképpeni lágerparancsnokot Winklernek hívják, és rettegik szigorúságáért. A posta, élelmiszer és egyéb utánpótlás, de az új foglyok is a völgyből érkeznek egy vasútvonal végpontján át; a helység neve Neumarktl. Az örök a parasztoknál szappant és matracot cserélnek pálincára. Kutyáikkal éjszakánként foglyokat kergetnek a lágerhatáron túlra, hogy aztán menekülés közben, hátulról agyonlőjék őket. És lehet, hogy mégis kibírnám, csak azt az egyet tudnám: mi történt velem, az Éj királynőjével?

Őrültek, szemtanúk – krónika

ÖSZTÖN

Július 23-ika hétfői nap; az Aschaffenburg melletti Mömbris körzeti takarékpénztárában, e különösen korszerű biztonsági technikával felszerelt pénztárterületen egy a szokásos napok közül. A pénztárteremben már nem kasszában őrzik a pénzt, hanem egy *automata kasszatrezorban*: a számítógéppel vezérelt berendezés nagyobb kifizetések után átmenetileg blokkol minden pénzkivétet – az esetleges bankrablónak túl sokáig ahhoz, hogy a blokkad feloldását kivárja. A pénztáros nyitás előtt ezen a július 23-án is feltölti az automata kasszatrezort a szükséges pénzmennyiséggel; nagyobb pénzkészletek a pincebeli trezorhelyiségben találhatóak, melynek kulcsát a fiókvezető állandóan magánál hordja. Az irodák és a takarékpénztár telefonközpontja az első emeleten, a pénztárterem felett helyezkednek el; támadás esetén tehát adva van a telefonos riasztás lehetősége is. E köztudottan jó biztonsági felszereltség ellenére azon a hétfő délelőttön, tíz óra harmincöt perc körül egy kék overallos férfi lép be határozottan a bank épületébe.

Nagyjából ugyanebben az időpontban egy aschaffenburgi rendőrnyomozó szolgálati kocsiával a Frankfurt-Würzburg autópálya becsatlakozása felé tart. A nyomozó a régi hahnenkammi versenypályát követi, és éppen az egykori járási iskolaotthon mellett halad el, amikor a központ általános körözést ad le rádión.

A helyszínen, Mömbrisben egy tanáró és egy porzi fiatalember szemtanúja lesz, amint a feltűnő kék overallt viselő férfi eltűnik a takarékpénztárban. A tanáró Ford Fiestájával egy közeli benzinkúthoz tart, és elhaladtában azon tanakodik, vajon a délies kinézetű férfi nem egy új benzinkutas-e; a porzi fiatalember, aki egy szemközti parkpadon ül, már egy hete rendszeresen a bank közelében tartózkodik, hogy kikémlelje a pénzzállítmányok mikéntjét. És van még valami, amit a kék overallos férfi nem tudhat, amikor belép a bankba: mint később kiderül, a pénztárteremben néhány nappal korábban már filmre vették az illetőt. Zimmermann banktisztviselőnek, aki akkor bekapcsolta a riasztókamerát, azért tűnt fel gyanúsnak a férfi, mert – aznap még öltönyben – túlságosan is egy közönséges bankügyfél látszatát akarta kelteni – beváltott egy csekély összegről szóló csekket, lapozgatott a kirakott prospektusokban, s közben egyszerű-kétszer körülnézett. Bankhivatalnokként, emlékezik majd később Zimmermann, *öszön* fejlődik ki az emberben az iránt, hogy milyen ügyféllel van dolga.

Am ez az óvintézkedés sem akadályozhatja meg, hogy a kék overallos férfi eme július 23-ika délelőttjén, az óra 10.35-öt mutat, hirtelen a pénztárteremben teremjen. Ez idő tájt csak néhány ügyfél tartózkodik Mömbris körzeti takarékpénztárában. A férfi határozott léptekkel a fiókvezetőhöz megy, iratokat és garanciákat vesz elő és kölcsönért folyamodik, melynek elhúzódó, egyre drasztikusabban követelt visszafizetése évekkel később csakugyan fegyveres bankrablásra fogja indítani, melyért aztán menekülés közben az életével fizet.

HIÁBA

Július 22-én este Zimmerer polgárvédelmi szakértő visszatér Bécsbe üdülő- és adatgyűjtő útjáról. Mikor a „polgári védelem apostolaként” ismertté vált nyugdíjas másnap délelőtt felkeresi különbejáratú atombunkerét, mely, ha igaz, szükség esetén kétszáz bejelentett személynek kínál férőhelyet, kishíján gutaütést kap az elképedéstől: távollétében ismeretlen személyek feltörték a páncélajtókat, tönkretették a generátorokat és adóvevőket, és elpusztították az élelétárát; a lekvárosüvegek összetörve, a befőtt kiöntve, a párnák felhasogatva, a sörösüvegek ripityára zúzva.

Akár egy bombatámadás után, így az elképedt Zimmerer egy újságtudósítóhoz, ha éppen *most*, mikor mindent tönkretettek, jön egy *támadás*, akkor *hiába volt* tizennégy év munkája!

SOHA NEM KÉSŐ

Ugyanezen a hétfőn a *Conan, a barbár* című film főszereplője, egy azelőtt világhírű *modellatléta* a fővárosban tartózkodik. A szereplő tiszteletére az amerikai nagykövet pezsgős reggelire invitálta a hazai filmgyártás, a gazdaság, a sport és a sajtó néhány prominens képviselőjét. Am abban a pillanatban, amikor az amerikai nagykövet pohárköszöntőbe fogna a díszvendégre, valami nem várt történik: valami, amit az elszörnyedt vendégek később mint valami teljesen érthetlent, mint a hirtelen elmezavar,

sőt téboly rohamát ecsetelik. A főszereplő hirtelen a nagykövet mögé ugrik, olyan fogással, amelyből nincs szabadulás, átkulcsolja nyakát, és azzal fenyegeti a rémülettől dermedt jelenlévőket, hogy nyakát szegi, ha nem hallgatják meg őt, a szereplőt. A múlt éjjel, nyögi ki a kolosszus, *jelenése* volt; megjelent neki Lenin és Jézus, és vezeklésül az Egyesült Államok zsoldjában töltött haszontalan életéért a következőt rendelte neki. Azzal a góliát két gyógyszernek látszó kapszulát vesz elő zakója zsebéből, szájába dugja, átharapja és egy korty pezsgővel a nagykövet poharából, melyet az még mindig a kezében tart, legurítja őket a torkán. Az óriás megremeg, meginog és végül a nagykövetet magával rántva, hatalmas puffanással holtan rogyik össze.

BŰNÜGYI REGÉNY

Déltájban egy negyven év körüli, szakállas férfi lép egy belvárosi konzern egyik emeletére. A nagy irodaépületben egyebek között a Mobil Oil és a Stinnes ágazati igazgatósága székel, harmadik emeletén pedig a Jungbunzlauer AG és különböző bányászati társaságok elnökségei, egy magánbank, valamint egy kiadó találtak helyet, mely úgymond irodalmilag értékes bűnügyi regényekre szakosodott. – A kb. 11.40-kor belépő férfit a recepción tartózkodó testőrök és nyomozók korábbi látogatásaiból a kiadó szerzőjeként ismerik. Nem új rajta a vélhetően könyvekkel vagy kéziratokkal teli, „*Profit Kauf – Ihr täglicher Einkauf mit Profit*” feliratú nejlonszatyor sem; a biztonsági őrök később nem emlékeznek semmi rendkívülire, ami konkrét szándékra engedett volna következtetni. A férfi köszön, végigmegy egy folyosón és eltűnik a kiadó helyiségeiben.

A szerző egy évvel korábban nem utolsó sorban azért fogadta el a kiadó ajánlatát, hogy bűnügyi regényt írjon, mert azt előlegek és egyéb ígérek meg csábítások kísérték. Amde a könyv megjelenése után, nyilatkozzák majd később a kiadó alkalmazottai, a szerző mind több haraggal telt el a könyvnek a kiadó által megvalósított kivitele, a fogyatékos reklám, az „idióta” kiadói intézkedések és az összességében silány honorálás miatt. (Egy kollégájának New Yorkban, így a szerző, százezreket fizettek pusztán egy német kiadás jogaiért, miközben tőle *morzsákért csaltak ki* egy főművet, csak hogy aztán hagyják eltűnni a süllyesztőben; a szerző, vallják majd egybehangzóan a kiadó alkalmazottai, mindinkább *becsapva* érezte magát.) A recepción tartózkodó biztonsági őrök, akik mellett a szerző néhány perccel később – mintha csak elhozott vagy leadott volna valamit – immár visszafelé a lifthez újra elhalad, mindebből mit sem sejthetnek, hiszen fő figyelmük a bank és személy szerint a konszerntulaj védelmének szól, aki a lehető legvisszavonultabban, minden feltűnés nélkül – a nagynyilvánosság jóformán azt se tudja, hogyan néz ki – bonyolítja ügyleteit.

Percekkel 14 óra után a szerző másodszor is megjelenik a konzern kiadói emeletén. Kezében ezúttal is ott a „*Profit-Kauf*” feliratú nejlonszatyor, melynek tartalma iránt végzetes módon senki sem érdeklődik; a férfi akadály nélkül kilép a liftből, és, miután barátságosan üdvözlök, elhalad a detektívek mellett; az urak akkor sem fognak gyanút, amikor a szerző nem viszonozza köszönésüket, és a szokottnál sietősebben fordul be a kiadóhoz vezető folyosóra. Aztán rohamos gyorsasággal követik egymást az események. Utólag egymásnak ellentmondó beszámolók születnek a történetekről, ám minden érintett egyhangúlag fogja vallani, miszerint a szerző hirtelen azt kiáltotta, most majd mind *átélhetnek* egy bűnügyi regényt; ekkor azonban már senki semmit nem tehetett meg nem történté.

NEUMÜNSTERBEN

Neumünsterben ugyanezen a július 23-án egy fiatalasszony kora délután elhatározza magát. Z.-né egy gázszerelőhöz ment hozzá, aki balesetből kifolyólag betegálmányban van; a házaspár két kisgyermeké egy napközi otthonos óvodában tölti a hét-köznapokat. Z.-né azon a hétfőn közli férjével, hogy kivételesen már fél háromkor el akarja hozni a gyerekeket az óvodából, hogy aztán meglátogassa velük egy barátját. Az asszony 14.15 körül távozik a lakásból, és elindul a nem egész két kilométerre lévő óvodába; az út a Mühlenstraßen át vezet.

A Mühlenstraßen lakik Karl Zimmermann postai alkalmazott is. Zimmermann 14.40-kor éppen beszáll autójába, mikor az utca szemközti oldalán, egy falatozó előtt észreveszi a számára látásból ismerős fiatal nőt, aki egy számára ismeretlen férfival beszélget. Hannelore Zimmermann gyógyszerárosnő nemsokkal később hajt végig a Mühlenstraßen. Z.-nét – akit szórványos vásárlásából ismer a gyógyszerárósnő – ő is látja, amint ott áll az idegen férfival a falatozó előtt és, így a benyomása, hevesen vitatkozik. – Az óvoda mindössze háromszáz méterre van a falatozótól. Ezt a szakaszt azonban, mely a gyógyszerárósnő előtt is elhalad, a fiatalasszony már nem teszi meg; váratlanul eltűnik. – Z. úrnál 17 óra tájban csöng a telefon. Az óvoda vezetője, Zimmermann-né az anya holléte iránt érdeklődik a meglepett férjtől. Ekkor Z. úr hívja fel felesége ama bizonyos barátját, Kirstin Zimmermann, és azt a különös felvilágosítást kapja, miszerint felesége éppen most köszönt el a gyerekekkel, és úton van hazafelé. Z. hallgat az óvónő telefonhívásáról, és maga hajt taxit az óvodába, ahol a gyerekek csakugyan még mindig hazavitelükre várnak. Az asszonynak azonban továbbra sincs nyoma.

K. P. Zimmermann hatósági alkalmazott ugyanazon a délutánon, juhász-kutyája kíséretében kerékpártúrára indul a Hamburg-Neumünster vasútvonaltól délre fekvő rétekre. Útja során egy férfit lát, aki bizonyos távolságra tőle egy látszólag élettelen alakot vonzsol a legelőn. Zimmermann nemsokkal ezután egy ezüst színű, a mezei úton hagyott Subaru mellett halad el kerékpárján. Mivel az alkalmazott utol akarja érni előrelöholt kutyáját, megfigyeléseinek – vallja majd utólag – nem tulajdonít további jelentőséget. Következő vasárnap aztán Zimmermann alkalmazott újabb furcsa felfedezést fog tenni. A kutyatenyésztők egyesületének gyakorlata közben, a vasúti töltés túlsó oldalán – a kutyák a nyomkeresést gyakorolják – Zimmermann egy véres fogsorra bukkan a fűben; egy pillanatra ugyan kapcsolatba hozza korábbi megfigyelésével, ám mert kezdődik a nyomkeresés, e borzasztó leletet is nyomban újra elfelejti.

Július 23-án este Z. úr bejelenti felesége eltűnését. Az eltűnt Z.-né barátja emlékezni fog, hogy az asszony héba-hóba találkozgatott egy hamburgi kamionsofőrrel, akiről azonban csak annyit tud, hogy *szőke és elvált*. Játsszozó gyerekek két héttel később a Hamburg-Neumünster vasútvonaltól délre, egy vizesárokban meg fogják találni a fiatal nő tetemét, mint majd megállapítják, fojtogatás nyomaival és súlyos sérülésekkel a fején. Egyszer tértél le Neumünsterben a Mühlenstraßenről, és mindörökké késő lett.

BEVÁSÁRLÓKÖZPONTBAN

Ugyanezen VII. 23-ika késő délutánján különös vevőt figyelnek meg egy városzéli bevásárlóközpontban. A férfi először alig különbözik a többi vásárlótól, attól eltekintve, hogy bevásárlókocsiját úgy telerakta mirelitáruval, dobozos italokkal és rág-

csálnivalóval, nevezetesen nagydobozos *Oetker-féle sajtos és fűszeres chipsszel*, mint aki mindent ajándékba kapna, és – a kocsit tolva – több ízben vigyázat!-ot kell kiabálnia, egyik-másik termék ugyanis már-már leborul. Járgányát azonban sikerül a gondolák sorai közt incidensek nélkül elmanővereznie egy pénztárig, ahol annak rendje szerint mindent kirak a futószalagra, fizet és visszarakodik a bevásárlókocsiba. Aztán az áruház előtti parkolóba tolja a kocsit, igaz, hogy nem az autók valamelyikéhez, hanem a szemetes kukákhoz. Néhány fogyasztó határtalan ámulatára, akik az eset tanúivá válnak, a férfi nekilát, hogy az imént vásárolt árufeleségeket eltüntesse a kukákban, miközben egy ki tudja, honnan előkapott bot segítségével ügyel rá, hogy a sértetlen termékek elkeveredjenek a hulladékkal. Alig rakodta, *írítette* ki ilymód bevásárlókocsiját, újfent behatol a bevásárlóközpontba – a szemtanúk döbbenetére és hangosan kinyilvánított fölháborodására, de közbeléphetnek-e?, az illető kifizette az árut és egyébként sem tesz zavarodott vagy züllött benyomást.

A férfi ezúttal két rekesz eldobható üveges Colát rakodik a kocsiba, aztán újra nagy tömeg rágsát, Oetker-féle sajtos és fűszeres chipset, úgy látszik, ez a kedvence. Most egy másik pénztárnál áll be a sorba, bevallja az árut, fizet és újra telerakott bevásárlókocsiját az áruház elé tolja, először egy használtüveg-konténerhez. Ott lendületesen egyik sértetlen, teli italpalackot a másik után hajigálja a tartályba, míg csak hangos csattanással valamennyi el nem tűnik. A többi úgynevezett élelmiszerral végül a be- és kijáratok előtt foglal állást, és hozzákezd – szempillantás alatt a báméskodók gyűrüje gyűlt köréje – a termékek *megsemmisítéséhez*: a csomagokat sorra az aszfalra ejti, és csattanás-durranás közepette ott helyben szétapossa az Oetker-féle chipseket, mind a sajtosat, mind a fűszereset. Kezeinek és lábainak serény és energikus munkáját sűrű kiáltásokkal kíséri, melyek messziről vásári kikiáltóra emlékeztetnek, aki egy új konyhakészüléket vagy egy új játékot mutat be; *Cash and Carry*, kiabálja, *cash, carry and destroy*, látják – egyszerűen és gyorsan – *cash, carry and destroy!* A kérdésekre, hogy mit művel és miért, a férfi azt feleli, *fogyaszt*. A feltűnés, melyet a különös vásárló kelt, nem marad rejtve egy házidetektív előtt sem, aki értesíti a járórt. A rendőrök szétoszlatják a csődületet és közrendháborításért őrizetbe veszik az illetőt. Hamarosan ki fog derülni, hogy a férfi, egy részleges gondnokság alá helyezett, azelőtt első osztályú marketingszakember – aki immár *fogyasztásfilozófusként* nevezi meg foglalkozását – már tévékészülékeket és videóberendezéseket is tört össze rögtön megvételük után. Ő a tett filozófusa, jelenti ki a meghökkent közegeknek, *ő cselekvésfilozófus*.

NAPZÁRTA

E szöveg szerzője Bécs-Landstraße-i lakásán tölti július 23. estéjét; ágyán heverve kefelevonatok olvasásával foglalataskodik, amikor 22 óra 30 tájban csöng a telefon. A szerző csak hosszabb kicsöngés után megy a készülékhez, a hívó félhez – mert egy bizonyos témát nem kíván telefonon megtárgyalni – rövid és nyers, és 23 órára találkozózt beszél meg a lakásától csupán néhány utcára lévő, Schwarzes Café nevezetű helyiségbe. E lepusztult, rossz hírű intézményt rendőri körökben *anarchoid* személyek és személyiségek találkahelyeként ismerik; az ott megfigyelt vendégek, olvasható az államrendőrség egyik aktájának kivonatában, többségileg ellenségesen viszonyulnak a fegyveres államtekintélyhez, s – anélkül, hogy már szigorú értelemben vett forradalmi sejtekről beszélhetnénk – a fennálló rend bukását kívánják.

A szerző néhány perccel a telefonhívás után távozik a házból, s eközben még látja a ház egyik, sétájáról visszatérő lakója. A Schwarzes Café nevezetű lokálba azonban már nem érkezik meg a szerző; úton odafelé nyoma vész – bármily rövid is ez az út, a férfit egyszerre mintha a föld nyelte volna el. Egy fiatalasszony később emlékezetébe fogja idézni megfigyelését, melyet e késő estén a civiljárőr rajtaütésének vél: egy mellékutca gyéren megvilágított szakaszán két férfi hirtelen feltartóztat egy járókelőt, rövid szóváltás után berángatja egy limuzinba, és sietve elhajt. Egy másik utcában viszont egy nyugdíjas látta úgymond az ablakából, amint egy fiatalabb férfit 23 óra körül – a nyílt utcán! – leszólított a vele szembejövő, feltűnően csinos és merészen öltözött nőszemély, majd hirtelen egy kapualjba tuszkolta. Úgy egy óra múlva – a nyugdíjas kíváncsiságból ilyen sokáig várt az ablaknál – újra előjött a szépség, ezúttal azonban egyedül, és folytatta útját. A későbbi, az illető házban, pincéjében, sőt hátsó udvarán is folytatott kutatások eredmény nélkül fognak zárulni; csak annyi bizonyos, hogy a szerző azóta az este óta eltűntnek számít. A nyomozás ráadásul rendkívül nehézkesen alakul, mivel a nevet és a személyleírást érthető módon a legszigorúbb titoktartásnak vetik alá; ugyanakkor eltűnése után is több helyen látják a szerzőt, így például a frankfurti Hauptwache aluljárójának gyorséttermében – ahol egy rádiószerkesztő minden kétséget kizáróan felismeri –, vagy Wetzlar közelében, egy autópályamenti restiben, ahol egy pincérnő sört és vodkát szolgál fel neki. Felismerik egy Amszterdamba tartó gyorsvonaton, és felismerik a berlini metróban. Legvégül egy kokain-nagykereskedő és rendőrspicli, aki Bogotában Zimmermann fedőnév alatt üzemelteti „A Harmadik Birodalomhoz” címzett vendéglőjét, egyenesen olyan bizalmas információt ad le, miszerint az eltűnt Kolumbiában bujkál; ám ez a nyom is a semmibe vész. Másfelől egyre súlyosabb kétélyek támadnak a szerző tényleges eltűnése iránt. És valóban: még ugyanazon az éjszakán, 0 óra 05-kor, időközben július 24-e, kedd lett, a szerző lakásán újfent csörög a telefon, és – miután elbóbiskolt saját irományainak olvasmánya fölött – ki-zökkenti a személye után folytatott nyomozásból. Réveteg tanakodás közben, hogy akkor ő most egy *figyelmetlen olvasó*, vagy pedig egy *unalmas szerző*-e, csak abban a pillanatban ér a telefonhoz, amikor a csörgés abbaszakad.

ADAMIK LAJOS fordítása

*KIRÁLY EDIT*

Ököl-balet

PORTRÉ WERNER KOFLERRŐL

Werner Kofler az osztrák irodalom egyik fenegyereke. A pontosság kedvéért hozzatenném: Werner Kofler idestova több mint húsz éve fenegyerek, sőt, egyre inkább az, miközben körülötte – s e körülmény itt korántsem mellékes – az irodalmi élet szinterei jócskán csöndesedtek. A hagyománytagadó avantgard (neoavantgard) gesztusok kora (a korok sora!) rég lejárt. Az új avantgardisták, ha vannak ilyenek, a régiek kanonizálásával foglalatostkodnak. A Bernhard halála után Ausztria első számú *nest-beschmutzerévé* avanszált Elfriede Jelinek duzzogásait pedig immár a kulturális tévécsatornák (és a salzburgi ünnepi játékok) hangolják haragvássá vagy egyszerűen giccsé, mikor hogy. A nagy csattanások helyébe kis zúgolódások és profin megcsinált botrányprodukciók léptek.

Werner Kofler mintha egy üres színpadon ágálna. Hiszen mi tilos akkor, amikor *anything goes*? Amikor mindenfajta kizárólagosság, így a radikális szerep maga is avított?

Az ágalás produkció lett, a bunyó balett. A játék, a mégoly avantgard tradícióval üzött játék is, magát a tradíciót értelmezi újra. S kérdés, alkalmas-e még az ily módon önmagába forduló avantgard bármiféle kritika megfogalmazására.

Werner Kofler szövegei, amikor valamely radikális nyelvi gesztust egy revükoreográfia elemévé stilizálnak, átértelmeznek egy avantgard hagyományt. A radikalitás e műveknek nem kritikái célja, hanem az irodalmi mű stilizációs elve. A stilizáció persze kiterjed a mű egész intézményes megjelenítésére.

Elsősorban is itt van maga a szerző. Itt és ezúttal a magányos hős szerepfosztlányaiából és Bernhard-idézetekből összefoltzott szerző-dizájn. A kiadók és művek által megkonstruált személy afféle verbális gyorstüzelő, nyelvi akrobata. Míg a művek legföljebb filmgeggek szilánkjaival szolgálnak: a pofonokat osztó kéz, az elfúló futamokban haragvó erőteljes hang, a folyamatosan fotografáló szem, addig *A vadonból: két töredék*¹ című kötet belső borítóján található szerzői portrén nagy fehér vadásznak öltözve ismerheti föl az irodalmi üzem botrányfelelősét a nyájas olvasó.

Az életrajzi adatok ehhez képest szikárok.

Werner Kofler 1947-ben született Karintiában. Szülővárosa a „cívís” Villach és nem Klagenfurt, az egyetemi város. A tanárképzőt Klagenfurtban végzi, majd négy év után abbahagyja, ezt követően utazások illetve különféle foglalkozások váltogatják egymást. 1968 óta szabadfoglalkozású író. Bécsben él. 1975-ben megjelent *Guggile* című könyvével keltett először nagy feltűnést. Különféle díjakat és ösztöndíjakat nyert.² Egy 1991-

¹ Werner Kofler, *Aus der Wildnis: zwei Fragmente*, Berlin (Wagenbach), 1980.

² Theodor-Körner-Preis, 1976. Förderungspreis des Österreichischen Staatspreises, 1978. Förderungspreis der Stadt Wien, 1980. Österreichischer Würdigungspreis für Literatur, 1990. Großer Preis der Stadt Wien, 1991. stb.

ben rossz hír költéséért ellene indított pert (egy irodalomtudós szakvéleményének segítségével) a művészi szabadság elvének elismertetésével megnyert.³

Persze a kevés életrajzi ok is bőségesen elég, hogy a Kofler-művek a harag egyre nagyobb orgiáit ünnepeljék. A verbális kicsapongások azonban mindig meghatározott rendet követnek.

Másodsorban ott van tehát maga a harag retorikája. Werner Kofler ez esetben egy jeles osztrák irodalmi hagyományra támaszkodhat.⁴ Írott haragvásaiban megtalálható az ágálás teátrális megjelenítésének teljes kelléktára, a bernhardi monológus kizárólagos beszédformája, a túlzás alakzatai, sőt az inkább Jelinekre emlékeztető elferdített idézetek is. Természetesen nem hiányozhat a repertoárból a Kronen-Zeitung⁵ és ezen belül is az ún. Staberl⁶ publicisztika be-idézése, valamint a kollégák elintézése sem⁷.

Csak hogy míg az osztrák irodalom nagy megbotránkozatói többnyire a kollektív mítoszok illetve az ezeket begyakorló nyelvezetek ellen ágáltak, addig Werner Kofler írásában a haragvás a szabály.

Igy lesz a Kofler-szöveg a beszédaktus-elmélet látványos irodalmi megjelenítése, nem malaszt, hanem tettlegesség. Ha a szerzői én kést vesz a kezébe, az írás metsz.⁸ Ha pofoz, akkor az „váratlanul kemény kézjegy”-ként íródik be egy ártatlan tollnok ábrázatába.⁹

E kézjegy változatos felhasználásait jól illusztrálja a műfaji meghatározásokként is olvasható alcímek sora: bosszúaktusok, szövegrepeszek, gaz-tettek. Akinek be lehet húzni, annak a Kofler-szöveg amúgy istenigazából behúz.

A sérelmi iratolás nem (csak) politikai ellenfeleket érint, hanem fordítót, lektort is.

A „Hogyan kevertem le Roberto Cazzolának várat- és indokolatlanul három pofont”¹⁰ című elegyes gyűjtemény például valóságos bosszúhadjárat különböző pálya- és munkatársak ellen. Így: a túlérlett Menasse fölázdozása egy képzeletbeli Otto Nitzsch orgián. Vagy: egy kiadói lektor fölpofozása Triest főterén – minden ok nélkül és ráadásul háromszor.

Az erőteljes akcionizmus láttán talán nem meglepő, hogy Kofler egyik kedvenc műfaja a krimi. A „Vienna School of Crime” sorozatban megjelent *Konkurrencia* címet

³ A per mondataiból és egy lakásába történt betörés kárlistájából könyv íródott. Vö. Werner Kofler, *Üble Nachrede – Furcht und Unruhe*, Hamburg (Rowohlt), 1997.

⁴ Azoknak, akik a szociológiai magyarázatokat kedvelik: A botrány egyes nézetek szerint Ausztriában, ebben a nyílt konfliktusokat olyan látványosan kerülő országban az irodalmi megnyilvánulás kitüntetett eszköze. A legfontosabb idevágó irodalom: Robert Menasse, *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, Wien (Sonderzahl), 1990.

⁵ Az átlag osztrák háztartás elengedhetetlen kelléke, erősen populista sajtótermék.

⁶ Staberl a Neue Kronenzeitung jegyzetírója, jegyzetei alapján össze lehetne állítani az osztrák irodalom piciny torztükrét.

⁷ Thomas Bernhard *Holzfällen* című könyve e műfaj (értsd: kollégák és egykori jótévedők kicsinálásának és leszólásának) klasszikus darabja.

⁸ Vö. Werner Kofler, *Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück*, Hamburg (Rowohlt), 1994. 117k.

⁹ „Wie Gerhard Kofler es mir gleich tun und Roberto Cazzola in Triest drei Ohrfeigen versetzen wollte”, in: W.K., *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte*, Wien 1994. 101. o.

¹⁰ *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte*, Wien (Wespennest Verlag), 1994.

viselő bűnügyi regényén túl írt több más krimiadaptációt is.¹¹ Csakhogy a tett itt és ezúttal lényegében nyelvi művelet, nyelvváltogatás.

Ugyanis Kofler *Konkurrenca*¹² című bűnügyi regényében nincs bűnügy, legfeljebb bűnügyi tervek, elgondolások és aggodalmak vannak, melyek két szereplő szempontjából veszik számba egy lehetséges krimi eszköztárát, az elengedhetetlen krimi-szerepeket valamint a lehetséges tettekhez tartozó lehetséges nyomokat és indokokat. A tettes illetve az áldozat szerepköre lényegében aszerint definiálható, hogy ki találja el, mi *van*. Két verzió vetélkedik egymással, melyet férj és feleség egymás kinyírására eszelnek ki. A tettes és az áldozat (bármelyikük legyen is az) nem bűnüggyel, hanem a nyomok és motívumok két lehetséges olvasatával szolgálnak, s hűen a posztmodern esztétika szelleméhez, az olvasást illetve az értelmezést avatják alkotó (azaz itt: gyilkos) tetté. A „szerző” afféle fölösleges emberként vendégszerepel. Annak eldöntésére azonban, hogy melyik változat győzött, nincs alkalmas eszköz az olvasó kezében. Az egymásbavegyülő valóságdarabkák, reklámversikék és szimulációk nem teremtenek egyetlen, a szerzői autoritással megerősített kitüntetett világot, csak verziókat. E verziók pedig úgy kapcsolódnak össze mint tükörvilágok, amelyek két végükről különféleképp olvashatók.

Az idézetek és verziók esztétikájának betetőzése és egyben tökéletes technikai megvalósulása végül Kofler 1996-ban megjelent *Dopo Bernhard*¹³ című kötete. Az összevissza vagy 30 oldalas pamflet Luigi Reitani olasz germanista Kofler-fordítását „idézi agyon”. Az írás egyik végéről német, másíkról olasz változatban olvasható. S mint-hogy tárgya maga a fordítás, anyagát pedig Reitani állítólagos lejtérjakabjai képzik, ezért olyasmit visz véghez, ami irodalmi műnek még nem igen sikerült: nevezetesen hogy itt fordítás és eredeti egyformán ferde, legalábbis elvben. Leginkább persze a Thomas Bernhard utáni nemzedékre utaló olasz cím teszi kérdésessé, melyik változat is az eredeti. Van-e eredeti egyáltalán? Vagy az eredeti is csak visszafordítás? A műfaji meghatározása szerint „gaz-tett”-nek minősülő írás, melynek rövid tartalmát az alcím következőképp ismerteti: „Hogyan tanítottam meg a Bariba valósi Reitani fordítót a *Mordschein* és a *Mondschein* közötti különbségre”¹⁴, zenei elvekre alapozza a képzést.¹⁵ Előbb fenyeget: „szétmorzsolom Önt” (17. o.), azután beváltja: „Reitani fülét cibáltam” (18. o.), végül: „azzal egyik kezemmel a Bariba valósi Reitani fordító garbójának nyakát ragadtam meg, a másikkal pedig föltéptem az ablakot, hogy ezt a Reitanit egyetlen széles mozdulattal kihajítsam a kertbe...” (30. o.)

Az egyszerű, ámde csattanós „argumentáció”: a szétmorzsolás, fülcibálás, kihajítás és a pofon frappánsan képezi le a Kofler szövegek működési elvét, azt ahogy a művészi tárggyal szemben előtérbe kerül a művészi tárgyat létrehozó gesztus, az írás írodása, a kép kimetsződése.

¹¹ Lásd *Konkurrenz*, 1984. „Verdeckte Selbstbeobachtung”, in: W.K. *Hotel Mordschein*, 1989. *Der Hirt auf dem Felsen*, 1991. stb.

¹² *Konkurrenz. Roman*, Wien-Berlin (Medusa Verlag), 1984.

¹³ Werner Kofler, *Dopo Bernhard. Wie ich dem Übersetzer Reitani aus Bari den Unterschied zwischen Mordschein und Mondschein beigebracht habe*, Köln (poodle press), 1996.

¹⁴ Kábé úgy lehetne visszaadni, hogy coltfény illetve holdfény. A „Mordschein” a gyilkosság és fény szavakból gyártott alkalmi összetétel.

¹⁵ *Dopo Bernhard* 13k.

A nyelv ezekben az írásokban nem leír, hanem működik. Rövid nyelvi futamokat alkot, amelyek minimálszövegeket variálnak egy experimentális grammatika segítségével. Ezen belül a három legfontosabb kofleri eljárás a felsorolás, a (médiális) transzformáció és a permutáció.

A felsorolás technikájára épül például Kofler 1975-ben megjelent első kötete. A *Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigeln* (Babóka: a jóviseletről meg a malackodásról) gyermeki emlékeket ad közre egy „vidéki anyaggyűjtemény” formájában.¹⁶

Ez a könyv nem nevelési regény, hanem a nevelődés nyelvi feltérképezése.

Guggile ugyanis gyermeki becenév, a Wernerré válás előtti kor elnevezése, Guggile az asszociációk szintjén annyit tesz mint: „a konyhánk este, sötétedés után (nyár van) nyitott balkonajtó, a fehérre mázolt konyhai kredenc, rajta hamutartó, utánanyúlok, amikor apám fölemel; továbbá egy épp elfújt gyufa jellegzetes szaga.” (35.o.) Ilyen és ehhez hasonló szómagyarázatok füzéréként jelenik meg a gyermeki világ: a nyelvi és tisztálkodási szabályok, Villach úgyis mint nevek és hozzájuk kapcsolódó emlékek gyűjteménye. Nevek és áruk egymáshozrendeléseként megformálódik az „üzleti világ”: „apám világa” – „klein & lang, kaspar & poltnig, simon & garfunkel, vecellio ernyők, tosoni kalapok, fleischhacker órák, richter virág, scharf elektromosság”. (15. o.)

A szöveg példászerűen mutatja, miként lesz az életrajzi számvetés princípiuma: a leltár, és miként rajzolódik be a személyesség a nyelvi különbségtételek vonalhálójába.

Ugyancsak egy egyszerű formai szabály, nevezetesen egy transzformáció révén értelmeződik át Kofler műveiben egy másik nagyhagyományú elbeszélői motívum: a hegy.

A hegy mint irodalmi táj diadalútja az osztrák (ill. német nyelvű) irodalomban az ún. *heimatromannal*¹⁷ vette kezdetét a 19. század második felében. Ez a szülőföld-irodalom, amelynek lényegében egyik alműfaja a hegy-regény, jelentések komplexumát rendeli a tájhoz. Ezekben a regényekben a hegy egyszerre jelenti a kapitalizmustól és a modernizálódástól érintetlen természetet és valamiféle az emberi közösség számára csak vágyként létező transzcendens bizonyosságot.

Kofler természetértelmező munkája persze nem az első a kronológiai sorban. E század hatvanas éveiben Hans Lebert regényeiben a hegy tetemeiktől búzáló kísértettájként vált az elvarratlan fasiszta félmúlt szimbolikus terepévé,¹⁸ és egymást követő irodalmi generációk archeológiai munkálatai révén mindinkább a gyalázat archívumának szerepét tölti be a háború utáni osztrák irodalomban.

Ezt az irodalmi tájat aktualizálja két Kofler-kötet a kilencvenes évek fordulóján, az 1988-ban megjelent *Az íróasztalnál. Alpesi mondák, útiképek, bosszúk*,¹⁹ majd az 1991-ben megjelent *Pásztor a sziklán*.²⁰ Kofler itt irodalmi műfajokat alakít át információs kódokká, ideológiákat szimulációs eljárásokká, irodalmi toposzokat, így a hegyet például, színpadi kellékké: a sziklából egy autark természetvállás pulpitusa lesz, a hegy belsejét a nemzet múzeumának rendezi be: a kiállításon nemzeti lázalmok történelmi rétegei „láthatók”.

¹⁶ *Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz*, Berlin (Wagenbach), 1975. 2. kiadás: Wien (Edition Falter), 1991.

¹⁷ Szószertint: a szülőföldről szóló regény

¹⁸ Mindenekelőtt Hans Lebert *Die Wolfshaut* és Elfriede Jelinek *Die Kinder der Toten* című regényében.

¹⁹ *Am Schreibtisch. Alpensagen, Reisebilder, Racheakte*, Hamburg (Rowohlt), 1988.

²⁰ *Der Hirt auf dem Felsen. Ein Prosastück*, Hamburg (Rowohlt), 1991.

A hegy korábbi jelentésrétegeit felülírják az ún. F-párt jobboldali és a zöldek természetvédő szólamai. A *Pásztor a sziklán* kötet a hegy és különféle ideológiák diribdarabjaiból állít össze újabb és újabb szólamkombinációkat s váltogatja azok „adásait”. Míg az egyik csúcstról egy vándor a gépkocsimentes világ utópiáját harsogja, addig a mélyből néhai nemzeti mozgalmak indulói szólnak. E szólamok összehangzásának, különféle elvakultságok kavarodásának terméke egyfelől hóvihar, másfelől adáshiba.

A Kofler-szöveg felbont, darabokra vág és egymásra másolja az összeférhetlent. A szöveg metaforája itt nem a szövet vagy a szövődék, amelynek mintázata különféle megfajtésekre ad alkalmat, hanem az egymásbarendezésnek egy úgymond technikai módja: a perforáció: „minden kép a kézben perforálja a fejben a hangot” hangzik a kommentár az *Ősz, szabadság. Éjszakai darab*²¹ című kötetben egy fotó kapcsán. A perforáció voltaképp a médium betüremkedése az üzenetbe. A folyamatosság helyett a diszkontinuus, egymást zavaró, kioltó jelzések halmaza: az egymás mellé másolt üzenetdarabok egymásbarendeződése és egymás ellen működtetése.

Végül sötétség és világosság, fikció és „valóság” rendjét permutálja a „Találgatások az Éj királynőjéről”²² című rövid szöveg, amely itt és ezúttal egy (illetve több) színpadi előadást elemez az ismétlés és variálás segítségével. Az 1989-ben megjelent rövidke írás a *Varázsfuvola* egyik részletét, az Éj királynőjének eltűnését rehabilitálja a harmadik birodalom másodrendű színpadain. A jelenet kellőszámú ismétlése továbbá egy láger-történet rámásolása révén az éjszaka eltűnéséről és a világosság győzelméről szóló alapmese nem a felvilágosodás mítoszát mondja el többé, hanem egy ideologikus rém-mesét.

Az előadás középpontjába az operai varázseszköz helyett a színpadi süllyesztő-gépezet kerül. A műbeli művészet így nem varázslat (nem is mákony), hanem valódi termelő erő. E szövegben például hullákat termelő. Színpad és süllyesztőgép – afféle jól működtethető masinériaként – leképezi a szimulációk valóságtermelését – ideológia és valóság egymásbaváltódását.

S ez Kofler kétségkívül erős és kritikus állítása.

²¹ *Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück*

²² „Mutmassungen über die Königin der Nacht”, in: W. K., *Hotel Mordschein. Drei Prosastücke*, 1989.

CHRISTOPH RANSMAYR

A jég és a sötétség rettenetei

(RÉSZLETEK)*

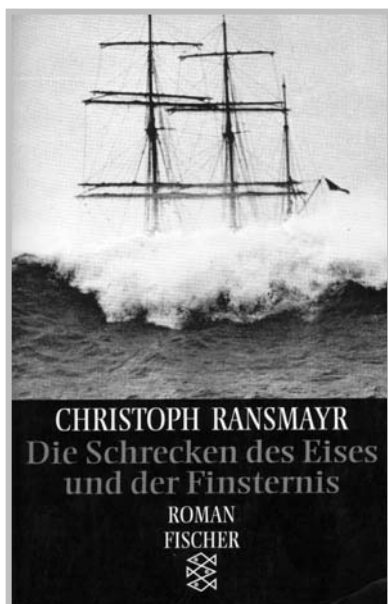
Mindenek előtt

Mivé lettek kalandjaink, melyek jeges hágókon, dúnéken keresztül, gyakran országutak mentén vezettek? Mangrove-erdőkön, füves sztyeppéken, szeles pusztaságokon és gleccsereken, óceánokon keltünk át, a felhőkön is túl, mind egyre távolibb, belső és külső célok felé. Nem elégedtünk meg azzal, hogy kalandjainkat csupán megéljük, hanem képeslapokon és levelekben, mindenekelőtt azonban kuszán illusztrált riportokban és tudósításokban a nyilvánosság elé is tártuk őket, titkon azt az illúziót keltve, hogy még a legtávolabbi, a legmesszibb vidékek is szórakozóhelyekhez, csillogó vidámparkokhoz hasonlóan mindannyiunk számára elérhetőek; azt az illúziót keltve, hogy a világ, közlekedési eszközeink gyors fejlődése következtében, mind kisebb lett, az egyenlítő mentén vagy a sarkokhoz utazni pedig csak pénz és repülő-csatlakozások kérdése. Mekkora tévedés! Repülőútjaink ugyanis az utazás idejét szinte abszurd mértékben rövidítették le, de a távolságok továbbra is iszonyatosak maradtak. Ne felejtjük el, hogy a légvonal tényleg csak vonal, és nem út; mi pedig, fiziognómiai szempontból, gyalogosok és futók vagyunk.

A VILÁGBÓL ELTŰNNI

Josef Mazzini gyakran utazott egyedül és sokat gyalogolt. Jártában a világ nem kisebb, hanem egyre nagyobb lett, oly nagy, hogy végül eltűnt benne.

Egy harminckétéves utazónak, Mazzininek, 1981-ben nyoma veszett a sarkvidéki télben, a Spitzbergák gleccservidékén. Egyszerű haláleset volt, kétségtelen. Még egy az eltűntek sorában, semmi különös. Ha azonban valaki úgy tűnik el, hogy nem marad utána semmi elégethető, elszüllyeszthető vagy elhantolható, akkor elsőként



* A fordítás itt közölt részletei a szegedi Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszék műfordító szemináriumán készültek Bak Rita, Bombitz Attila, Dékány Zoltán Ferenc, Foltán Gyöngyi, Géro Balázs, Halmi Erika, Hebling Eszter, Karsai István, Mohácsi Ildikó, Sabine Reuter és Tooth Margit Renáta koprodukciójában. A jelenlegi (végső) változat Bombitz Attila és Karsai István munkája.

azokban a történetekben kell fokozatosan és végérvényesen eltűnnie, amelyeket eltűnése után kezdenek mesélni róla. *Túl* még senki nem élte az ilyen elbeszéléseket.

Gyakran éreztem félelmetesnek aényt, hogy minden történet kezdete és vége, melyet elég sokáig követünk, elvész egyszer az idő tágasságában – és mert soha nem lehet elmondani mindent, amit el kellene mondani, és mert egy évszázadnak elegendőnek kell lennie, hogy egy sorsra magyarázatot találjunk, kezdem a tengernél, és azt mondom: az adriai tengerparton történt, 1872 márciusának egy fényes és szeles napján. A sirályok talán akkoriban is kecses papírsárkányokként lebegtek a rakpart fölött a szélben, és az ég kékjén az évszak szeszélyétől szétszaggatott felhőfront fehér foszlányai úsztak – nem tudom. Fennmaradt azonban, hogy e napon Carl Weyprecht, a cs. és kir. osztrák-magyar haditengerészet egyik sorhajóhadnagya beszédet tartott annak a városnak a révkapitánysága előtt, melyet az olaszok Fiuménak, horvát lakói pedig Rijekának neveznek. Tengerészek és vegyes kikötői közönség előtt beszélt a legtávolibb észak fenyegetéseiről.

Sokáig úgy képzeltem, hogy Weyprecht hosszas beszéde közben hirtelen tavaszi zápor támadt; zápor, melynek lágy morájában néhány öt hallgató matróz eltűnhetett, kerülve a gyanút, hogy azért távoztak, mert megriadtak a képektől, melyeket a hajóhadnagy eléjük idézett. Weyprecht egy távoli világot írt le, ahol nyáron a hideg nap hónapokig kering a hajós körül anélkül, hogy egyszer is lemenne; ősszel pedig sötétetni kezd, végül a sarki éjszaka több hónapos sötétje és kimondhatatlan hideg ereszkedik a vidékre. Weyprecht egy hajó végtelen elhagyatottságáról beszélt; egy hajóéről, mely a zajló jégbe fagyva sodródik egy még felderítetlen tengeren – kiszolgáltatva az áramlatok önkényének és a *jégnyomásnak*, mely többtonnás jégpáncélokat repeszt meg és jégtömböket halmoz egymásra, toronymagasan! Olyan erő ez, mely gyakran még az acéllal megerősített szkúnereket és fregattokat is törékeny hajómodellekként roppantja össze. Az Északi-sark tengerén a jéggé dermedt hullámverés recsegésére, ropogására az utazóból, aki eljut e vidékre, néha a legrejtettebb félelmek is előtörhetnek, és neki mégis gyakran éveket ebben a világban, a zajló jég falai közé zárva kell élnie – saját erejét leszámítva minden vigasz híján.

És ekkor Weyprecht beszéde meglepő fordulatot vett, mely másképp világított meg minden rettenetet, mindenesetre néhány matrózt megigézhetett annyira, hogy utána a révkapitányságon a sorhajóhadnagy elé álltak:

A sarki utazás vigasztalan egyhangúsága, a vég nélküli éjszaka halálos unalma, a kegyetlen hideg, ezek azok a sokféleképpen forgatott címszavak, melyekkel a civilizáció a szegény sarkkutatóknak sajnálkozik. Sajnálni azonban csak azt lehet, ki nem tudja védni magát az elhagyott élvek emlékképitől, és ki kegyetlen sorsát síratva csak számlálja a még eljövendő napokat, mikor is elérkezik a hazatérés órája. Az ilyen jobban teszi, ha nyugton marad honában, és meleg kandallója mellett adja át magát az ismeretlen, talán képzelettúlozta szenvedések kellemetes borzongásának. Kit a természet mozdulása és működése érdekel, annak nem lehet oly ádáz a hideg, hogy elviselhetővé ne legyen, és a végtelen éjszakák sem oly hosszúak, hogy egyszer véget ne érjenek. Az unalmat csak az ismeri, ki magában hordozza, és az, ki képtelen elfoglaltságot találni, mi megóvná szellemét, hogy önmarcangolva saját nyomorúságát szülje meg.

A bremenhaveni *Teklenborg* és *Beurmann* hajógyárban irányítása alatt egy hajó épült – zárta beszédét Weyprecht –, a *Tegetthoff Admirális*, egy háromárbcos, 220 tonnás szkúner, segédgőzgéppel és a jég ellen minden védelemmel ellátva. Még júniusban kifut a *Tegetthoff Admirális*, az Északi-fok irányába indul, majd onnan egyre csak

északnak vitorlázik, az orosz Novaja Zemlja szigetcsoporttól észak-keletre, a felderítetlen tenger felé. Aki tehát a jelenlévő tengerészek közül egészséges, nem fél a Jeges-tengertől, és kész minden megszokottat két és fél esztendőre maga mögött hagyni, az jelentkezze a révkapitányságon, hogy részt kíván venni a *cs. és kir. osztrák-magyar északi-sarki expedícióban*. Weyprecht maga lesz a parancsnok a *Tegetthoff Admirálison*; a szárazföldön azonban társa, Julius Payer főhadnagy irányít.

Mialatt a dolgok az Adrián fáradságos munkával beindultak, megegyeztek a tengerészek bérében és fölkészültek a búcsúra; Bécsben egy arisztokrata *Sarkkutató Bizottság*, élén a kalandokba szerelmes Hans Wilczek gróffal, gondoskodott az expedíció finanszírozásáról, Julius Payer főhadnagy pedig leveleket írt Dél-Tirolba.

Kedves Haller!

Örömmel tölt el, hogy végre megtaláltalak, és hogy oly gyorsan válaszoltál.

Két és fél éves utazást szándékozom tenni egy hideg vidékre, hol emberek nem élnek, ellenben jegesmedvék igen, és hol a nap hónapokig szakadatlan ragyog, aztán pedig újabb hónapokra eltűnik.

Ugyanis egy északi-sarki expedícióra készülök.

1. Bármily levonás nélkül fizetem utad Sankt Leonhardtól Bremerhavenig, hol is hajóra szállunk.

2. Május végén kezdődne a szolgálatod, ekkorra Bécsbe kellene érkezned.

3. Két és fél évet maradnál mellettem.

4. Teljes egészében én gondoskodom ruházatodról, fegyvereidről és élelmezésedről, a külföldi díjazásaidért járó praemiumokon kívül pedig mintegy 1000 guldent kapsz papírpénzben, miből egy részt már induláskor kézhez kaphatsz.

Kérlek Haller, keress még egy második hegymászót is – megbízható ember legyen, könnyen alkalmazkodó, dolgoz, kedvét és kitartását soha el ne veszítse, még ha a nélkülözések oly nagyok is lesznek; legyen jó vadász, járandósága ugyanaz, mint ami Téged illet. Visszatértünk-kor ajándékkul még egy mívés, hátultöltős és kétsővű Lefauchaux-vadászfegyvert is kapsz.

Írj rögvést és feltétlen keress még egy második embert, kiért kezkeskedel, hogy mindenben megfelelel.

Hidegnek és veszélyeknek leszünk kitéve – elrémiszt-e?

Én már két ilyen utat is szerencsésen végigcsináltam, és mire én képes vagyok, azt Te is véghezviszed.

Barátod Payer

AZ ELTŰNT SZEMÉLYI ADATOK

Josef Mazzini, a bécsi származású kárpitos Kaspar Mazzini és felesége, Lucia asszony, trieszti miniatúrafestőnő fiaként az 1948-as év Triesztjében jött világra. A születése utáni első napokban a kárpitos házában tetőfokára hágott egy több hetes vita: a német *Josef* név váltotta ki, amit az anya lelkes olaszként hiába próbált megakadályozni. A kárpitos azonban, aki már akkoriban szenvedett a szeme miatt, és a romló látás éveiben mind elviselhetetlenebbé vált, most is elutasított minden ellenérvet és kérést. Josef Mazzinit szülei oly alaposággal nevelték saját anyanyelvükön ama lakásban, melyet csak egy tolóajtó választott el apja műhelyétől, hogy a *jobb jövőre* hivatott örökös hamarosan nem csupán az apai elvárásoknak, de minden előírásnak hátat fordított. *Különc* lett.

Az anya – született Scarpa – első elbeszéléseiben a világ lapozgatható album volt. Lucia Mazzini fiát folyton csillapítani próbálta. Sokat mesélt. A délutáni órákban a jelen sokszor nem volt egyéb, mint munkazaj, mely szabálytalan időközökben átsűrődött a tolóajtón; a konyhaasztalnál azonban a múlt mindenhatónak és festőinek tűnt. Az elbeszélések szerint a Scarpák között sok volt a tengerész, kormányosok, kapitányok! Lorenzo például, aki a világot tizenhétszer hajózta körbe, míg aztán Port Saidban agyonverték, vagy Antonio, a dédnagybácsi, Antonio Scarpa!, aki egy osztrák expedícióval, mely valójában szinte kizárólag olasz matrózokból állt, egészen az Északi-sarkig vitorlázott, és ott felfedezett egy jég és fekete kövek alkotta hegységet, egy ragyogó országot, ahol a nap sohasem ment le. De a teljes egészében jégkristályokkal borított hajó befagyott, és Antonio végül a dermedt tengeren át gyalog tért vissza a vadonból. Sokat szenvedhetett közben. Amikor az anya Antonio Scarpa gyötrelmes újáról mesélt, a jégen át vezető útról, néha összecsapta kezét, és furcsa szemeket meresztett. Itália hatalmas volt. Itália mindenütt jelen volt. És Lucia, aki már nem lelte kedvét a bécsi kárpitosban, ezzel vigasztalta önmagát és fiát. Mazzini diákkorában *hősökkel* barátkozott. Megismerkedett az avellinoi szép generális, Umberto Nobile sorsával is, akinek a miniatúrafestő-nő bizonyára jónéhány álmát szentelte. Nobile 1926 májusában Roald Amundsennel, a Déli-sark meghódítójával, Lincoln Ellsworth amerikai milliomossal és további tizenkét légiutassal együtt, a Spitzbergákról indulva egy léghajóval átrepülte az Északi-sarkot, majd sértetlenül és aranysújtásos díszgyenruhát öltve Alaszkában landolt. És két évvel később Lucia fehér ruhás és zászlócskát lengető kislánként jelen! volt, amikor Nobilet Milánóban második sarki repülése alkalmából búcsúztatták. Micsoda ünnep! Még a Duce is ott volt. Ez az áprilisi nap azonban hosszúra nyúlt, és elmúlt anélkül, hogy Nobile léghajója, az *Italia* Milánó égébe emelkedett volna. Késő éjszakáig maradt kikötve a hajó, a tömeg lassacskán szétszéledt, mikor végre mégis, ijesztőn és tompán csillogva, a hatalmas, szivaralakú *Italia* finoman kicsúszott kötelei közül, és felszállt a sötétségbe. Lucia kitartott addig az egyetlen, csodálatos pillanatig, lábujjhegyen ágaskodva nyújtotta az éjszakába papírzászlócskáját, és lelkesedésében fehér öklébe harapott. Ebből a kalandból azonban Lucia hőse teljesen átváltozva tért vissza, hajótöröttként, a miniatúrafestő-nő pedig csak nagy fáradtsággal tudta őt a közvéleménnyel szemben régi pompájában megőrizni. Ez volt a szerencsétlenség, melyet Josef Mazzini a kárpitos házában hallott. És annak ellenére, hogy az *Italia* zuhanása akkor már távolinak tűnt, a halottak régen halottak voltak, a túlélő hősöket majd hogyanem elfelejtették, a második világháború pedig a sarkvidék és minden más hely kalandját nevetséges hazárdjátékként törölte el – mégiscsak ez volt az első szerencsétlenség Mazzini életében, ami megérintette és rossz álmokat okozott neki. Mert az *Italia*-expedíció pusztulásáról szóló történetekből kezdte Mazzini első alkalommal megérteni, hogy valóban létezik olyasmi: halottnak lenni. És ez megrémítette. Micsoda tenger lehetett az, amelyiken hősök toprongyosokká, kapitányok ember-evőkké, léghajók pedig jeges cafatokká változtak?

Ugy vélem, Mazzini akkoriban (tizenkét éves volt, vagy fiatalabb?) kezdte egy képpé összerakni a sarkvidékről alkotott első, bizonytalan elképzeléseit borzalmak hideg, vakítóan fényes világának képévé, melynek rémisztő ürességében egyszerűen minden lehetséges volt, és amiről a kárpitos házában csak titokban és kissé régimódián mert álmodozni. Nem volt szép kép. Viszont annyira erőteljes, hogy későbbi éveiben is elkísérte.

A kárpitos nem szívesen hallgatta a történeteket, melyeket felesége az örökösnek mesélt. Lucia hőseit dühösen *idiótáknak*, Nobilet olykor *fasisztának* nevezte, és mégis hagyta, hogy évekig a műhely tolóajtajára tűzve maradjon egy képeslapnagyságú fény-

kép, mely a generálist a spitzbergákbeli Ny Alesundban léghajójának horgonya előtt ábrázolta. Mikor a képet végül levették, az ajtón világos téglalap maradt, mely egy másik világra nyílt, miközben Josef Mazzini már régesrég Bécsben volt. Trieszttól vett búcsújával lezártnak tekintette azt a kilátástalan vitát, melyet családjában a jövőjéről folytattak, és nem hagyta magát meggyőzni az egyre ritkábbá váló látogatások során sem arról, hogy az örökösnek szánt helyet újra betöltse. Hogy Mazzini Bécsbe utazott, ahhoz apja makacs menekülési képze is hozzájárulhatott, aki rosszabb napjain elátkozta Triesztet, és folyton arról beszélt, hogy visszatér szülővárosába, vonzhatta őt azonban az a kicsi, elfeledett rokonság is, akiknek gyümölcskereskedésük volt a bécsi Thalia utcában, és akik az olasz unokaöccsüket érkezése után félszívvvel támogatták – akárhogy is, Mazzini Bécsben volt, és eltekintve komolyabb utaktól, nem állt szándékában Triesztbe visszatérni, de máshová se menni. *Idetelepedtem*, mondta feltehetően apja szavajárásával.

Mazzini egy kőfaragómester özvegyének házában bérelt szobát, alkalmanként egy szállítmányozási cégnél sofőrködött, ahol a rokonság egyik barátja dolgozott könyvelőként, emellett később távol-keleti porcelán-, jade- és elefántcsont-régiségeket szerzett be, melyeket feketén adott tovább, és rengeteget olvasott. A kőfaragó özvegye egy otromba kötőgép mellett üldögélve töltötte napjait, a legkülönösebb gyapjúruhadarabokat kínálhatta albérlőjének, és gyakran órákig bámulta az ablakból férje eladatlan sírköveit, melyek még mindig a ház hátsó udvarán heverték. A köveken moha nőtt.

Josef Mazzinivel Anna Koreth könyvkereskedő lakásán ismerkedtem meg, aki a szi-bériai Jeges-tenger partvidékén élő szamojéd törzsről írt néprajzi munkájával akadémiai körökbe jutott, boltja pedig néptörténeti és útleíró irodalomra specializálódott. A bécsi Rauhenstein utcai tagas és sötét lakásban a könyvkereskedő-nő időnként vacsorát adott jobb vevőinek. Ezeken az estéken sok szó esett kéziratokról és ritkaságokról, és közben olcsó, olasz importbort ittak. A Rauhenstein utcában a leghihetlenebb részleteket lehetett megtudni különböző művek létrejöttéről, megjelenési évekről, egyes könyvek kiállításáról és kötéséről, de azokról szinte semmit, akik ezeket a könyveket olvasták. Mazzini, akit Anna Koreth korábban *az ő Josefjeként* vezetett be az esti társaságba, kivétel volt. Sokat beszélt magáról. Mindezt olyan udvarias német nyelven, amin érezhető volt az emigráció hatása. Így Mazzini, amikor a Rauhenstein utcában még újnak számított, olyan szavakat használt, mint *mozgóképszínház*, *távbeszélő*, vagy *mivéggett*, *nemeslelkű*, *ilyeténképp*.

Akcentus nélküli szavait akkoriban tévesen hatásvadásznak hittem – főként mert amiről beszélt, az Anna Koreth körében különösnek és hóbortosnak tűnt. Mazzini azt állította, hogy bizonyos értelemben újraformálja a múltat. Történeteket, cselekménysorokat és eseményeket talál ki, feljegyzi őket, és végül megvizsgálja, hogy a távoli vagy a közeli múltban léteztek-e valaha fantáziaalakjainak *valós* elődei vagy megfelelői. Ez alapján véve nem más, folytatta Mazzini, mint a jövőregény írójának módszere, csak éppen az idő irányának megfordításával. Így megvan az az előnye, hogy elképzeléseinek igazságát történeti kutatásokkal ellenőrizheti. Játék a valósággal. Ő mégis abból indul ki, hogy bármit is fantáziál, annak valamikor már meg kellett történnie. „Aha”, fordultak a Rauhenstein utcában az olaszhoz, aki túl nagyra kötött pulóverében terpeszkedett az asztalnál és vörösbort *vedelt*, „aha, nagyon érdekes, ismerősen hangzik”, de egy elképzelt történet, mely egyszer már valóban megtörtént, semmiben sem különbözik az *utólagos elmondástól*; senki sem értékelné az efféle fantáziát, mindenki azt hinné, hogy pusztán tényközlésről van szó. Nincs jelentősége, vágott vissza akkor Mazzini, neki már az a személyes és titkos bizonyosság is elég, hogy kitalálta a valóságot.

Úgy gondolom, Anna Koreth, aki majdnem egy fejjel magasabb volt Josefjénél, érte el végül, hogy a kitaláló feladja gondolatjátékainak személyességét és titkosságát, és történeteit a nyilvánosság elé tárja. (Időnként meg is jelentek néhány folyóiratban, melyeket Koreth könyvesboltjában lehetett kapni, és amelyek a jelent képviselték a történeti művek sűrű sorai közt.) Mazzini továbbra is besegített a szállítmányozási cégnél, továbbra is ellátta szobrocskákkal a régiségekre vágyó polgárságot, és olyan történeteket írt, melyek színtereit a térképen többnyire csak közelítőleg lehetett megtalálni. Távoli vizeken halászhajókat süllyesztett el, ázsiai messzeségekben bozóttüzeket idézett elő, vagy szemtanúként Akárhol menekültkaravánjairól és harcairól tudósított. A tény és a fantázia közti határ mindvégig láthatatlan maradt.

„A szórakozni vágyónak különben is minden mindegy”, írhatta később Mazzini jeges-tengeri naplójának egyikébe, melyet aztán Kjetil Fyrand óceánográfus küldött el Anna Korethnek Longyearbyenből, a spitzbergákbeli bányavárosból. „Ez is csak az az elfojtott kitörési vágy, mely munka után álmodozásra készítet dzsungeltúráról, karavánokról és villódzó jégmezőkről. Ahová mi magunk nem jutunk el, helyetteseinket küldjük – tudósítókat, akik aztán elmesélik, mi történt. De többnyire nem az történt. És akár Pompeji pusztulásáról, akár a rizsföldeken most dúló háborúkról tudósítanak – a kaland kaland marad. Különben sem kavar fel már semmi. Fel sem világosítanak. Nem hat ránk senki, csak szórakoztatnak...”

Minél nagyszerűbbnek tűnt akkoriban Mazzininek az elképzelés, hogy agyszüleményeit tényleg visszakeresheti a valóságban, annál többször helyezte elbeszéléseinek színtereit lakatlan, kopár vidékekre és északi pusztaságokba. Mert egy üres világban játszódó, kitalált dráma sokkalta valószínűbb és *elgondolhatóbb*, mint egy trópusi kaland, melynek kitalálásakor a sokszínű természet hatásával és egy idegen kultúra rituásaival kell számolni. Mazzini így fantáziájának teremtményeit egyre északabbra űzte, egészen odáig, ahol már eszkimók sem éltek a messzi sarkvidék sodródó jégvilágába. A kitaláló úgy érezte, megtalálta a kapcsolatot gyermekkora dermesztő jégképeivel; csak később derült ki, hogy ez volt a véghez való kapcsolódás is. Mert Mazzini eltűnésének előjátéka akkor kezdődött, amikor Koreth könyvesboltjának antikvár darabjai között felfedezte egy jeges-tengeri utazás több mint száz éves leírását, mely oly drámai, oly bizarr, a vége pedig oly valószínűtlen volt, amint az csak a képzeletben létezhet: Julius Ritter von Payer beszámolóját olvasta a *cs. és kir. osztrák–magyar északi-sarki expedícióról*, megjelent Bécsben, 1876-ban, Alfred Hölder udvari és egyetemi könyvkereskedőnél.

Josef Mazzini el volt ragadtatva. Több mint két évet töltött az expedíció a sarkvidék jégvilágában, és 1873 egy napfényes augusztusi napján az Északi Jeges-tengeren a 79. szélességi foktól északra felfedezett egy eddig még ismeretlen szigetcsoportot – közel hatvan, őskőzetből álló szigetet; szinte az egész hatalmas gleccsertakaró alá temetve, bazalthegység, tizenkilencezer élettelen négyzetkilométer. Az év négy hónapján nem kelt fel a nap a szigetvilág fölött, és decembertől januárig olyan tökéletes sötétség uralkodott, hogy a levegő hőmérséklete hetven fokkal süllyedt a Celsius-skála nulla pontja alá. Julius Payer és Carl Weyprecht, az expedíció parancsnokai ezt a rettenetes földet távoli uralkodójuk tiszteletére *Ferenc József-földnek* keresztelték, és ezzel eltüntették a Régi világ térképének egyik utolsó fehér foltját.

Josef Mazzini lelkesedésének okát, amit az expedícióról szóló tudósítás váltott ki benne, nem tudom másképp elképzelni, mint hogy Payer feljegyzéseiben *bizonyítékára* lelt az általa kitalált kalandok egyikének. Azonban csak annyi bizonyos, hogy Mazzini ekkoriban kezdte szinte fanatikus buzgalommal rekonstruálni a felfedezőút kusza történetét. Bejárta a levéltárakat. (Az Osztrák Hadügyi Levéltár Tengerészeti részlegé-

ben őrizték a *Tegetthoff Admirális* elnyűtt hajónaplóját, Weyprecht és Payer leveleit és jegyzeteit, a Nemzeti Könyvtár térképgyűjteményében pedig Otto Krisch, az expedíció gépészenek naplóját és a passeiertali vadász, Johann Haller monoton, *szótlan* feljegzéseit...) Mintha az az örvény, mely már Mazzini korai fantáziaalakjait is a messzi északra vitte, most őt is felkapta és magával ragadta volna. Mazzini idejétmúlt valóságot kergetett. Kereséséhez minden levéltár túl szűk és túl kicsi volt. Mazzini a Jeges-tengerre utazott. A *Payer-Weyprecht expedíció* krónikáját a valóság színpalái előtt celebrálta – az úszó jégmezők feletti ibolyakék égnek ugyanolyannak kellett lennie, mint amely alatt egy évszázaddal korábban a *Tegetthoff Admirális* legénysége kétségbeesett. Mazzini gleccsereken kelt át. Mazzini eltűnt.

En nem tartoztam a barátai közé. Sőt, e kistermetű, csaknem törékeny ember iránt, aki még egy délibábot is fanatikus elszántsággal követett volna, néha azt a különös ellenszenvet éreztem, amit csak olyasvalaki iránt érzünk, aki túlságosan közel került, vagy hasonló hozzánk. Akaratlanul is beléptem az életébe – futó ismeretség. Tulajdonképpen csak akkor figyeltem fel Mazzinire, mikor eltűnt a jégben. Mert létezését rejtélyes és nyomasztó eltűnése visszamenőleg olymértékben átjárta, hogy lassanként mindaz, amit tett és amivel foglalkozott, rejtélyessé és nyomasztóvá vált. Eleinte nem volt sokkal több egy gondolatjátéknál, hogy eltűnésének körülményeit valamiféle magyarázattá próbáljam összerakni. De minden utalásból újabb nyitott kérdés adódott, egyik lépést önkéntelenül is követte a másik, életrajzi részleteket, adatokat és neveket hoztam összefüggésbe egymással, akárcsak egy keresztretjvényben. Mazzini *eset* lett számomra. Végül még azokat a sarkörténeti kutatásokat is folytattam, melyeket oly elszántan hajszolt, és egyre jobban belemélyedtem a munkájába, miközben elhanyagoltam a sajátomat. Mazzini Spitzbergákon írt feljegyzései és naplói, melyeket Anna Koreth adott át, végül annyira közel kerültek hozzám, hogy még a legkuszább részleteket is könnyedén és emlékezetből idéztem. Mondatok, képek és jelentéktelen töredékek sem mentek többé ki a fejemből. Még ha akartam, akkor sem tudtam volna elfelejteni őket. Kirakatokban tükröződő gomolyfelhők töredező gleccserekké, városi parkok hófoltjai úszó jégmezőkké változtak. Az északi Jeges-tenger az ablakom előtt volt. Bizonyára Mazzinivel is hasonlóképpen történt. Még mindig kényelmetlen és terhes számomra annak a márciusi napnak az emléke, amikor úton egy földrajzi könyvtár felé hirtelen ráébredtem, hogy már régen valaki másnak a világában élek; azt a szégyenteljes és nevetséges felfedezést tettem, hogy bizonyos értelemben elfoglaltam Mazzini helyét, hiszen az ő munkáját végeztem, az ő fantáziáiban mozogtam, oly kényszerűséggel, mint egy táblajáték figurája.

Azon a napon késő éjszakáig egyenletesen és szakadatlanul esett. A hosszúkás víztócsák mindannyiszor habzón zárultak össze a kocsisorok mögött, melyek a jelzőlámpa ritmusára haladtak át rajtuk. Az eső a régi, megfeketedett havat üveges latyakká változtatta. Hideg volt. Mazzini halott volt. Halottnak *kellett* lennie.

BÚCSÚZÁSOK KRÓNIKÁJA AVAGY A VALÓSÁG OSZTHATÓ

1868-ban az Ortler-Alpok feltérképezésekor a hegyekben felvert sátramhoz újságlap jutott el Koldewey német előexpedíciójának hírével. A kíséretemet alkotó pásztoroknak és vadászoknak esténként a tűznél előadást tartottam az Északi-sarkról, csodálattal eltelve, hogy miképp létezhetnek azon emberek, akik másoknál sokkalta inkább képesek a hideg és a sötétség retteneteinek viselésére. Akkoriban még nem sejtettem, hogy már egy évvel később

magam is egy Északi-sarki expedíció résztvevője leszek. Haller, aki annak idején egyike volt vadászaimnak, éppily kevéssé hihette, hogy harmadik utazásomra majd elkísér. (Julius Payer)

Hol kezdődött a búcsúzás? És mikor? Oly sok helyszíne volt – a bécsi Westbahnhof peronja, Geestemünde zsilipkapuja, a norvég Tromsø kikötője; és egy évszázaddal később az Airport, majd ismét egy kikötőhíd.

A Tegetthoff Admirális öt matróza hagyta hátra családját; vajon a nekik tett ígéreteket ismételték-e a búcsúnál? *Földeket fedezünk fel.* Vajon a visszatérés utáni jólétről és a berről beszéltek-e, mely nagyobb volt mint más hajón? *Ezerkétszáz gulden ezüstben, felszerelés és ingyen koszt két és fél évre, talán háromra is, talán – de nem, ez biztos nem történhet meg – örökre.* Akik otthon maradtak sem tudhattak többet, mint hogy ott, ahová fiaik, fivérek, apáik utaztak, minden egészen más és hideg, hogy még senki nem járt arra, és hogy sokáig távol lesznek; tovább, mint máskor.

1872 Úrnapján – csütörtök volt, május 31-e –, az osztrák–magyar északi-sarki expedíció szánhúzó kutyáival először indult útnak. Felszálltak a Bremerhavenbe tartó vonatra, mely füstfelhőbe burkolózva, miről nem maradt feljegyzés, 18 óra 30 perckor elhagyta a bécsi Westbahnhofot. Nem volt nagy búcsúzkodás. Két napon át suhant a táj a fülkeablakok előtt, szaladt vissza, ahonnan jöttek. Morva-Trübau, Budweis, Prága, Drezda, Magdeburg, Braunschweig, Hannover, Bréma – az érintett állomásokon néha küldöttségek fejezték ki legjobb kívánságaikat, kezek emelkedtek a magasba, ujjongás azonban nem volt.

Kimondatlanul is érzi mindenki, hogy felelősségteljes időnek nézünk elébe; mindenkinek jogában áll ma még azt reményleni, amit szeretne, mert senki nem láthat a jövőbe. Egy érzés azonban mindannyiunkat éltet: a tudat, hogy tudományos célokért küzdve szülőföldünk hírnevét gyarapítjuk, és hogy odabaza minden lépésünket szívszorítva figyelik. (Julius Payer)

A matrózok új ruháikban a fülkeablakoknál állva vagy üléseiken hátradőlve, térdük közt pálinkásüveg; a vadászok, Haller és Klotz, mindketten még passeiertali viseletben – himzett lódenzeke, széleskarimájú kalap és térdigérő szarvasbőrnadrág (Payer az induláskor vadászeit saját viseletükben kívánta látni) – mit jelenthetett e férfiaknak a tudomány és a haza hírneve ezerkétszáz ezüstguldennel szemben? Ezerkétszáz gulden ezüstben, hozzá prémium és egy új föld! Még a vonatban ülnek és négy különböző nyelv dialektusán ismerkednek egymással; a hajó hivatalos nyelve az olasz lesz. De már közelednek ama naphoz, melyen a szívós tiroli Alexander Klotz a *Ferenc József-föld* havába süpped; ruhái foszlányokban, lábai elfagytak, kimerülten tör fel belőle egy elnyújtott zokogás, és biztatás, vigasz többé nem jut hozzá el. És egy másik nap Otto Krischt, a huszonkilenc éves gépészt az Antonio Vecerina ácsolta koporsóban viszik át a jégen az új föld szirtjei alá, ahol bazaltoszlopok közt kövekkel fedik el. *Leírhatatlan magányosság uralkodik e havas hegyek fölött...*, írja majd naplójába Julius Payer, *Ha a parti jeget nem emelgeti nyögve és recsegetve az apály és dagály, ha a szél nem fúj sóhajtozva a kőrepedések közé, halálos csönd uralkodik az áttetsző táj fölött. Ismerjük már az erdő, a sivatag, sőt az éjszakába burkolózott város ünnepélyes némaságát is. De micsoda csönd honol e táj és hideg gleccserhegyei fölött, melyek a feltáratlan, ködös messzeségekbe vesznek, mintha létük örök időkre titok maradna... Az ember magányosan haldoklik az Északi-sarkon, lidércfényként huny ki, az együgyű matróz siratóásszonnyá lesz, az eltávozottat pedig jég- és kősír várja...*

A vonaton zajló társalgásokban mindez még csak közeledő, komoly és fehér meszeség; és ha jeges-tengeri útjuk során felfedeznének egy szigetet, akkor az biztosan gyönyörű föld lenne, csendes és nyugalmas.

Völgyeiket akkor még legelőkkel díszesnek hittük, hol rénszarvasok élnek, melyek háborítatlanul élvezik szabadságukat, távol minden ellenségtől. (Julius Payer)

A fülkeablakok előtti világ egyre idegenebb lesz. De zöld marad. Komlóföldek, nyárfasorok, legelők, szalmatetős téglaházak. Itt nyár kezdődik.

Június 2-án érkezett Brementengerbe az expedíció legénysége, és még aznap este átvonultak Geestemünde rakpartján. És egyszer csak a *Tegetthoff Admirális* előtt álltak, egyesek szinte hódolattal, míg mások szorongva. Micsoda hajó! És milyen új rajta minden. Oldalára nem rakódtak algák és kagylók, sem söréteg; lakk, kátrány és nyersfa szagot árasztott. A vízvonaltól vaslemezekkel megerősítve és a *Stabilimento Tecnico Triestino* nevű gyár százlóerős teljesítményű segédgőzgépével felszerelve e szkúner akár szélcsendben is áthatol a zajló jégen; a hamburgi *Richers* élelmezési vállalat és a lübecki *Carstens* húskonzervgyár által szállított élelmiszer ezer napra, a százharminc tonna szén pedig ezerkétszáz órányi, gőzzel megtett útra lesz elegendő; ezerkétszáz óra függetlenség a vitorlaszélétől. De milyen hosszú lesz az út a sarki tengeren át és mekkora egy jéghegy? A *Tegetthoff Admirális* 32 méter hosszú és 7,3 méter széles volt. Mit ér három árbocrúd és száz lóerő akkora jégtáblákkal szemben, melyekre akár palotákat is lehetne építeni? Szűken voltak a hajón; szűkek a tisztek kajütjei, nyomasztóak a matrózok hálófülkéi a legénységi részlegben. A tiszti étkezdet gravírozott, arab monda díszítette: *In Niz Beguzared – Egyszer ez is elmúlik.*

Az utolsó előkészületekkel tíz nap telik el. A révkapitányságon lemondó nyilatkozatot tesznek. A cs. és kir. északi-sarki expedíció hajótörése esetén semmiféle mentő- és kutatóexpedíciót nem igényel. Vagy saját erőből térnek vissza, vagy soha többé. A dokumentum a tisztek aláírását tartalmazza, legelsőként Carl Weyprecht elegánsan és egyenletesen jobbra dőlő, szálkás kézjegyét és Julius Payer nagy komolyságtól csaknem kifizűsnak tűnő kézírását. A matrózok aláírása közül egyre sem emlékszem. Kereszteknek is kellett ott lenniük. Írni és olvasni nem mindegyikőjük tudott.

1872 június 13-ának kora reggelén, nyári melegben, a *Tegetthoff Admirális* egy városi gőzös vonatja Geestemünde zsilipjein át, majd lefelé a Weseren. Ismét fák és legelők. Aztán Weyprecht vitorlát bontat. Feltáru előttük a tenger. Először látják meg a tiroli vadászok a tengert.

Zavartalanul láttuk a teremtés minden varázsát megifjúdani és kibúnyni, a föld mind jobban elmerült mögöttünk; estefelé eltűnt a német part a szemünk előtt... Jó kedv tölti el a társaságot; esténként könnyű szellő viszi tova az olaszok vidám énekét, vagy a dalmátok ludrójának egyenletes ritmusa idézi fel napsütötte hazájukat, melyet hamarost ellenkezőjével kell felcserélniük, mely még fantáziájuk előtt is titok. (Julius Payer)

Helgoland előtt már senki nem énekel. A *Tegetthoff Admirális* a part menti vizek zátonyait épp hogy elkerüli. Az idő rosszra fordul. Bukóhullámok, eső, hideg; ez még nem az a hideg. A tiroli *Haller jelentősen tengeribeteg*, írja naplójába Krisch, a gépész. Így megy ez két hétig. Aztán kiemelkednek a hullámokból a norvég sziklák; kékes-szürkén, mint a hullámtörés. A szél gyengül.

Egy meglehetősen viharos út után 1872 július 2kán Tromsö előtt horgonyoztunk le, hol a szigonyos Elling Carlsen is hajóra szállt, hatvanéves és különleges Jeges-tengeri gyakorlattal bír, és a Spitzbergák körülvitorlázásával hírnevet szerzett. (Gustav Brosch)

Viharos időjárás tartóztatott fel minket a Lofoddeneknél, így csak július 3kán értük el Tromsöt. (Julius Payer)

Július 4kén éjjel 11 órakor érkezés Tromsöbe. Tűz kioltva, horgonyzás tromsöi tengerszorosban. (Otto Krisch)

Július másodikán, harmadikán, negyedikén: hogy hogyan keletkezettek ellentmondások az érkezés napjának dátumozásában, az különösebb nehézség nélkül rekonstruálható. Feltételezni lehet többek között az éjféle nap hatását, mely a napok és éjszakák közti különbséget elmosta; az is kétségtelen, hogy a magas hullámlásban az egyéni időszámításból egy-két nap elveszhetett, vagy hogy egyikük az öbölbe hajózás órájáról, másikuk a kikötőhídra lépésről beszélt. Az érkezés objektív dátumát további csalhatatlan bizonyítékok is őrzik, de ezeket nem említem. Mert egy nap valós csak annak az embernek a tudatában lehet, aki azt át is élte. Tehát így mondom: az expedíció 1872 július másodikán, harmadikán, negyedikén elérte Tromsöt. A valóság osztható. (A *Tegetthoff* fedélzetének kis társaságában annyira különböznek az alárendeltek feljegyzései a parancsnokokétól, hogy néha úgy tűnt, a fülkékben és a kajütökben nem is ugyanannak, hanem több, egymástól egészen idegen expedíciónak a krónikáját írják. Mindegyikük egy másik jégből tudósított.)

Tromsö. Hűvös van itt és a déli nyár csupán emlék. Néha leszáll a köd. Ismét búcsúzni készülnek, mind közül ez a legkomolyabb, kiegészítik felszereléseiket és élelmiszerkészletüket, vaslemezeket, acélt és tőkehalat vásárolnak egy teljesen fából épült városban. Weyprecht norvég bűvárokkal léket tömet; az elmúlt hetek során túl sok víz került a *Tegetthoffba*. A sorhajóhadnagy hiába várja, hogy a rozmárvadászok visszatérjenek északi vadászterületükről; kénytelen lesz a zajló jég határának ezévi alakulásáról szóló hírek nélkül kifutni. A lakott világban töltött utolsó napokban a *Tegetthoff* matrózai szerényen egy életvitelt gyakorolnak, mely a vadonból történő szerencsés visszatérésük esetén a szalonokban várja őket – egy élet ünneplésekkel, meghívásokkal, szokatlan társalgásokkal és nagybecsüléssel; Andreas Aagaard, a tromsöi osztrák konzul vacsorára hívja őket; mások is követik példáját. Életükben eddig egyetlen tengeri út sem szerzett a matrózoknak annyi csodálatot mint a puszta szándék, hogy az Északi-sarkra vitorlázni. Az Északi-sark így bizonyára vonzóbb, jelentősebb mint Amerika és India partjai, melyeket néhányuk már látott is. Csak hónapokkal később, a jég és a sarki éjszaka sötétjének mélyében világosítja fel Julius Payer az utolsó tudatlanokat is:

20–30 fokkal a Null-pont alatt (Réaumur) elültetett a természet fiaiba a bölcsesség magva. Csakhogy ezen klíma nem kedvezett növekedésének. Fájdalmas csalódással vették tudomásul az „Északi-sarkok” helyzetét és jelentéktelenségét, hogy az nem föld, nem meg-hódítandó birodalom, semmi más, mint egymást egy pontban metsző vonalak, melyekből a valóságban semmi sem látható!

Megpróbáltam elképzelni, mit érezhet egy tudatlan matróz, aki egy jégbefagyott hajón sodródva, a jég és a sötétség minden rettenetével körülvéve, hirtelen felismeri, hogy célja még csak nem is látható, értéktelen pont csupán, semmi. De csak a próbál-

kozás maradt; ezt a fájdalmas csalódást nem tudtam átérezni. Most még Tromsöben vannak és a konzul fogadására rendbe szedik magukat.

Július 6kán vacsorára hívta Agart úrhoz; maradunk éjjel 12 óráig, a nap már nem megy le, ragyogó napfényben érünk a fedélzetre. 7kén vacsorára hívta tromsöi Kanonok úrhoz, szép villájába, a magasban Tromsö fölé emelkedő erdőbe; éjjel 12 órakor vissza a fedélzetre.

Július 8kán lappok látogatása gunyhókban, a Kilpis-Jaure hegy lábainál élnek számtalan rénszarvascsordáikkal. Minden gunyhóban egy nemzetség él és 3–500 darab rénszarvas birtokolnak. A jurtában, mi kívülről földdel fedett és belülről rénszarvas-prémmelel bélelt, egy láncon főzésre való üst lóg. Az emberek rénszarvas-prémbe öltöznek; iskolai ismereteik nincsenek, legtöbbje pogány és Jubinálban vagy Aikában hisznek. Rajtuk kívül még számtalan rénszarvassterelő kutya él a gunyhókban, külön kutyaajtó!; magunk is vettünk egyet 2 és fél tallérért, amelyiket felvitünk a fedélzetre; a Pekel nevet kapta, lappul „ördög”, kit később a matrózok Pekelinóra kereszteltek át. (Otto Krisch)

Weyprecht nem különösen kedveli a kutyákat. Payer rendkívül elégedett; hat újfundlandi és két lappföldi kutyával úgy érzi, újra együtt van minden egy szánfogathoz, amivel, mint két évvel korábban Grönland keleti partjainál, átkelhet a jégen. De a kutyák vadságukat a tiroli vadászok ütlegei alatt sem fogják elveszíteni: *A fedélzet alatt voltak olyan helyek, ahol csupán barátaik lehettek biztosak abban, hogy őket a kutyák nem tépik szét. (Julius Payer)*

A szárazföldi parancsnok vadászaival megmássza a Tromsö körüli sziklákat, és a magaslati helyeken barométerének pontosságát ellenőrzi. Július 10-én egy csúcson állnak, melyet Dilkoa, lapp vezetőjük Sallas Uoivinek nevez. Alattuk fjordok, hasadozott sziklavidék és a tenger.

Szélcsendben, a hegy csúcsáról hatalmas fekete füstoszlopot láttunk mintegy 1500 lábnyira függőlegesen felszállni – Tromsö északi vége lángokban állt. (Julius Payer)

A horgonyzó Tegetthoff fedélzetéről ezt másképp látják: *Július 10kén az északkeleti városrészben tűz ütött ki, melyben több lakóépület és pajta vált hamuvá; a legénység nagy részét egy tűzoltófelszereléssel ellátott csónakkal a partra küldték. 2 és fél óras megfeszített munkával a tüzet sikerült elfojtani, a tűzoltóság parancsnoka köszönetét mondta a segítségnyújtásért Weyprecht Hadnagy úrnak...*

Július 11kén megtekintettem a várost; nem sok látnivaló volt benne, valamennyi ház, még a két templomuk is, miként a koncertszalon, hol épp egy hárfaművész játszott, fából készült.

Július 12kén a gőzös érkezése; a postával 3 levelet kaptam, és pedig Antontól, Apámtól és Theodortól; a később érkezett levelek már nem értek el, mert nem várhattuk be a következő gőzöst. Délután 5 órakor gőzfürdőbe megyek, azután pedig a „Nielsen” hotelbe, rendelt vacsorámat elkölteni.

13kán reggel 9 órakor a katolikus templomban misét mondtak értünk; azután imbisz a Tisztelendő úrnál; majd összes pénzemem, mim még volt, fél akónyi bort és 40 üveg sört vettem. Holnap elhagyjuk Tromsöt, hát utolsó filléremtől is megszabadulva a fedélzetre tértem. A Jeges-tengeren úgyse lesz szükségünk pénzre, annál inkább lesz olykor-olykor egy jó korty borra. Este 10 órakor tűz meggyújtva. (Otto Krisch)

Éjfélkor a Tegetthoff Admirális útrakész. Elling Carlsen jégmester és szigonyos csak most mászik fel a kötélhágcsón; ő az egyetlen a fedélzeten, aki nem tartozik enged-

mességgel az osztrák császárnak. Kezében hatalmas, rozmárölő lándzsa, vállára vetve egy jegesmedve bundájából készült kabát; így lép a legénységi részlegbe. Milyen öreg már! Az itteni matrózok, még parancsnokaik is, fiai lehetnének. Carlsen kicsiny csomagjának legbecsesebb darabja az elkövetkezendő ünnepnapokra szánt fehér paróka és az Olaf-rend, melyet a Spitzbergák körülhajózásáért adományoztak neki. Lándzsájával hány rozmárt ejtett eddig el? Nem tudja már. Aztán megvirrad. 1872. július 14-e van, vasárnap.

Vasárnap reggel hagytuk el Európa északi részének csendes, kicsi fővárosát. A hamburgi postagőzös éppen most futott be a kikötőbe, utasai hosszasan bíztattak minket, majd a Qual és Gröt-szoros szűk útján és a Sandö és Rysö szirtjei mentén kifutottunk a nyílt tengerre. Carlsen kapitány volt a révkalauzunk. Ahogy magunk mögött hagytuk a szirteket, kőd szállt le, mely beburkolta Fuglö hatalmas sziklatornyát. A gépházban kioltották a tüzet, a vitorlákat felvonták. Július 15-kén a gleccserekekkel teli norvég partok mentén észak felé hajóztunk, július 16-kán pedig a kék messzeségben megpillantottuk Európa északi fokát...

Utunk vágyott célja az észak-keleti átjáró megtalálása; ténylegesen viszont a Novaja Zemljától észak-keletre fekvő tengerrészek és földek felkutatása. (Julius Payer)

Elképzelem egy tengerszoros sötét vizét, amint a Tegetthoff Admirális mögött újra kisimul. A füstcsik, melyet Krisch gépész írt Tromsö egére, még a kikötő fölött lebeg, miközben a hamburgi postagőzös utasai partra szállnak. Szélcsendes a reggel. A Hotel Nielsenben reggelit készítenek; a Tegetthoff a nap témája. Mit is mondott, hová hajónak? Japánba? A sarkon át? A postaszákban levelek érkeztek a legénységnek; Otto Krisch gépésznek mindjárt kettő is. Megőrzi számára.

Aztán Josef Mazzinit látom, aki a kőfaragó özvegyének házában padlóra szórt felszerelésének darabjait, mint múzeumi tárgyakat, naphosszat kerülgeti, és néha kétség fogja el, vajon megvédi-e majd őt a jégtől – a tollal bélelt ruha, a vászoncsizma, a hálózsák; egy bebábozódás összes kelléke. Kint július van és hőség. Ő pedig lépcsőzetes katapultálását készíti elő a nyárból a hidegbe – Koppenhága, Oslo, Tromsö és Longyearbyen repülőút; Longyearbyentől pedig hajóval észak-keletnek a Jeges-tengerre, onnan is tovább a Ferenc József-föld partjáig, és ha lehetne, még azon is túl, a Bering-szorosig és Yokohomába.

„Örült vagy”, mondja Anna Koreth. És mégis tudja, hogy Mazzini komolyan gondolja. Látom, amint Anna lakásában azon igyekszik, hogy érthetővé tegye útját a Spitzbergákra; az esti társaság is magyarázatot vár tőle; nem komolyan, csak úgy. (Mert az olasz nem egyszerűen azt mondja, hogy a Spitzbergákra; a gleccsERMÁSZÁS is minden további nélkül tekinthető spleennek – de egy rég elsüllyedt jeges-tengeri vitorlás útját követni? Ugyan már, ki az, aki csupán azért megy a sarkvidékre, hogy elképzelje, mi volt, mi lehetett ott?)

A vendégek ülnek az asztalnál, még mindig ott ülnek, Mazzini azonban már egyedül van Annával; amit mond, neki mondja. Aztán mégsem tudnak egymásra figyelni, és mégis egész estén át beszélnek; mindegyikük egy másik jégből.

BOMBITZ ATTILA

Az el(ő)tűnés művészete

POÉTIKUS ÉS TEORÉTIKUS BEKEZDÉSEK CHRISTOPH RANSMAYR KÖNYVEIHEZ

Ransmayrt a mondataiért becsülöm nagyra. Önmagukért vannak, mintha a próza ellenében írótak volna, és ami meglepő, költészeti pontossággal illeszkednek egymáshoz. A mondatoknak ez az a szubsztanciája, amely számomra az irodalomból azt hozza elő, ami irodalom lehet: kvintesszenciát, mely túllép minden retorikán, melyet mintha a földből ástak volna elő, papírhoz hasonlóan kézzel mérítettek, betűként öntöttek ólomba, mintha tényleg léteznének. Ez az írás egyetlen tisztes módja; nem mértéktelen, mértékes.

Raoul Schrott

Christoph Ransmayr (1954) a mai osztrák irodalomnak vitathatatlanul az egyik legnagyobb világteremtője. Írásművészetével az 'európai regény' történetének azon integratív fejezetét hivatott betölteni, amelyben a posztmodern modellek már 'klasszicizálódtak', 'megszelídített' beszédmódként jelennek meg. Elbeszélő technikájában a túlhajszolt és teóriával terhelt metanarráció a 'mágikus realizmus' mértékletes beoltásával olvasmányos fabulává változik, a nyelv képi gazdagsága pedig megszünteti a próza és vers elkülöníthetőségét. Regényeit olvasva gyakran merül fel az olvasói kérdés, vajon nem *programatikus* költészet teremődik-e bennük. Ransmayr nyelvi és világkitaláló programjának poétikai újdonsága abban a diszjunktivásban keresendő, amely az 'európai regény' hagyománya és a 'posztmodern állapot' tapasztalata közt átmenetet keresve az átmenetiségben találja meg a beszédmódnak és a rajta keresztül áttűnő történetnek megfelelő struktúrát. Mindenkori anyagának nyelvvé változtatásában megélt, át- és kigondolt korszakproblémák jutnak kifejezésre, amelyek felelős diskurzust nyitnak az európai maradék kultúra omlásának és ugyanazon omlástörténet *világ*egészekben megvalósuló, tehát az *egészre* érvényes elbeszélhetősége között. Az elbeszélés módjának feltalálásában, a nyelvnek és a nyelven keresztül a világnak a kitalálásában, a világ történeteinek elbeszélésében, messze meghaladva a már bevált és ismételt technikák újrakódolhatóságát, Ransmayr betölti a világnak azokat a még fel nem térképezett, valóságosan fehér foltjait, amelyek eladdig – tudatos és újrakódolható poétika, egyáltalán: érvényes *dichtung*teremtő erő hiányában – elbeszéletlenül maradtak. Christoph Ransmayr kitalált világai, legyenek azok a világ bármely végén: Bordj Moktar oázisában, a Ferenc József-földön, Tomiban, Moorban vagy Surabayában, a valóság azon alvilágjárásából teremődnek meg, amely a *legitim* világtörténet röpké elmozdulását, deformálódását képezi le sajátosan ismétlődő törvényszerűségében, és amely így kísértetiesen lehetséges, poétikai *világtörténeteket* eredményez a mindenkor fennálló, valós világgal szemben. A világok közti reláció szándékosan metamorfizált,

nem az eltérések és az azonosságok hangsúlyozása miatt, hanem hogy a kapcsolódási relációk láttatásával a saját, autonóm világ általános, etikailag dehumanizált meghatározottsága figyelmeztessen a *vakságban* szenvedő, valós világ hiányaira. A világnak e (láthatatlan) hiányát két évtized alatt öt, egymásra olvasható és egymást olvastató Ransmayr-kötet töltötte be: 1982-ben a *Ragyogó pusztulás* (Strahlender Untergang), 1984-ben *A jég és a sötétség rettenetei* (Die Schrecken des Eises und der Finsternis), 1988-ban *Az utolsó világ* (Die letzte Welt), 1995-ben a *Morbus Kitabara* és 1997-ben az *Út Surabayába* (Der Weg nach Surabaya).

Az első könyv, a *Ragyogó pusztulás*, négy felvonásban közvetíti az Új Tudomány *víztelenítő projektjét*, amely a civilizáció súlya alatt vergődő, természetes ént kívánja el(ő)tüntetni. Bordj Moktar oázis közelében hetven négyzetkilométer területű, alumíniumfallal körülkerített *terrariumot* építenek tudományos célzattal, ahová minden védelem és megfigyelés nélkül vállalkozó szellemű, el(ő)tűnni yágyó embereket tesznek ki a nap természetes sugárzásának. A pusztulás elmélete az Új Tudomány értelmezésében arról szól, hogy az *én* minden tudományos siker ellenére is csak hosszabbítani tudja létezésének idejét, mely nem más, mint a pusztulás folyamatának lassítása, az *én* tökéletes megsemmisítése, és ezzel éppen a létezés természetességének mond ellent. Az Új Tudomány teremtett körülmények között biztosítja a pusztulás, az eltűnés egyetlen lehetséges módozatát, melyben a gyors kiszáradás, a tulajdonképpeni elveszés vezet vissza az embert a kezdetek kezdetéhez, a nap átváltoztató, egyszerre megteremtő és elpusztító funkciójának felismeréséhez. A semmiből teremtődött nap nevelte a semmiből az embert, a nap is veheti el a leggyorsabban mindenét, a megterhelt tudatot, hogy az utolsó pillanatokban kimondhatóvá és jelentőségteljessé váljék az igazi, eredeti *én*. Mert kezdetben volt a nap és a véget is a nap jelenti. A tökéletes eltűnés projektje így teremti meg az elveszett *én* előtűnését. Ransmayr négy szövegváltozata – egy teherautósófőr 'tudósítása' az eseményekről, egy projektvezető akadémikusok előtti beszéde a pusztulás elméletéről és a *világ urának* globális történetéről, egy használati útmutató a terrarium elkészítéséről és végezve egy kísérleti személy monológja a *ragyogó pusztulásról* – egzisztenciálisan megsemmisítő koordináták közé helyezi a világ *énközpontú* történetének képét. Innen olvasva Ransmayr többi történetét nem csupán világainak *véghelyzetére* kaphatunk programatikus választ, de figuráinak ismétlődő el(ő)tűnési kísérleteire, mi több, az először és utoljára szabadversformába tördelt prózamondatok itt *látható* lényegiségére is. Különösen pedig arra, hogyan lehet poétikailag kitalálni azt a világot, amelyben a sivatagok sivatagából csak egy ugrás a zajló jég világa.

Tulajdonképpen csak akkor figyeltem fel Mazzinire, mikor eltűnt a jégben. Mert létezését rejtélyes és nyomasztó eltűnése visszamenőleg olymértékben átjárta, hogy lassanként mindaz, amit tett és amivel foglalkozott, rejtélyessé és nyomasztóvá vált. Eleinte nem volt sokkal több egy gondolatjátéknál, hogy eltűnésének körülményeit valamiféle magyarázattá próbáljam összerakni. De minden utalásból újabb nyitott kérdés adódott, egyik lépést önkéntelenül is követte a másik, életrajzi részleteket, adatokat és neveket hoztam összefüggésbe egymással, akárcsak egy keresztrejtvényben. Mazzini eset lett számomra. Végül még azokat a sark történeti kutatásokat is folytattam, melyeket oly elszántan hajsolt, és egyre jobban belemélyedtem a munkájába, miközben elhanyagoltam a sajátomat. Mazzini Spitzbergákon írt feljegyzései és naplói, melyeket Anna Koreth adott át, végül annyira közel kerültek hozzám, hogy még a legkuszább részleteket is könnyedén és emlékezetből idéztem. Mondatok, képek és jelentéktelen töredékek sem mentek többé ki a fejemből. Még ha akartam, akkor sem tudtam volna elfelejteni őket. Kirakatokban tükröződő gomolyfelhők töredező

gleccserekké, városi parkok hófoltjai úszó jégmezőkké változtak. Az északi Jeges-tenger az ablakom előtt volt. Bizonyára Mazzinivel is hasonlóképpen történt. Még mindig kényelmetlen és terhes számomra annak a márciusi napnak az emléke, amikor úton egy földrajzi könyvtár felé hirtelen ráébredtem, hogy már régen valaki másnak a világában élek; azt a szegyetlen és nevetséges felfedezést tettem, hogy bizonyos értelemben elfoglaltam Mazzini helyét, hiszen az ő munkáját végeztem, az ő fantáziáiban mozogtam, oly kényszerűséggel, mint egy táblajáték figurája.

A jég és a sötétség rettenetei olyan kalandregény, amely valós történet és ugyanazon valós történet fiktív, kitalált változata közt nyit dialógust, arra a kérdésre keresve választ, hogy vajon az eredeti, megtörtént történet dokumentálása: a feljegyzések, és azok újraolvasása révén visszaadható-e a valóságosság valósága, és eközben mennyiben marad az egyes elkülönülő nézőpontok összessége koherens a valóság feljegyzésével szemben. Josef Mazzini *gondolatjátéka* olyan történeteket állít elő, amelyek valóságossági, megtörténesi mértékük szerint ellenőrizhetők. Arra a kérdésre, hogy Mazzini számos, a valósághoz igen közel álló, kitalált története közül az 1872–74-es osztrák-magyar északi-sarki expedíció történetét olvasta-e, vagy maga találta-e ki, és utólag találta-e meg kitalált történetének megvalósulását az expedíció többszörösen dokumentált történetében, a regény történetrekonstruáló elbeszélője, aki nem csupán az expedíció hiteles történetét omlasztja össze, de elveszejt a történetíró Mazzini nyomait is, nem ad választ. Mazzini utánaindul a XX. század végén egy XIX. század végi történetnek, az út végén, a világ végén azonban nyoma vész: Mazzini eltűnik, kioldódik a regény *referenciális* (külső) világából, mert megtalálja a maga és története helyét a kitaláltan valós (belső) világban. A felismerés rejtett pillanatában belép a csupán számára megnyílt *világképbe*, és neve azok közé a nevek közé kerül, amelyek viselői részt vettek a kezdet kezdetétől a világ végéig tartó expedícióban. A regény elbeszélője a Mazzini-hagyatékot a benne szereplő összes történettel együtt írja újra, ami egyszerre jelöli Mazzini utkövetését, feljegyzéseinek olvasását és az önreflexív elbeszélést. Az expedíció 'hiteles' története e beszédmód poétikája szerint Carl Weyprechtnek és Julius Payernek, az expedíció két vezetőjének (és még néhány további résztvevő) feljegyzéseiből bontakozik ki, amelyek ugyanannak a történetnek többnézőpontú elbeszélését tartalmazzák. Az elbeszélői kérdés arra keres választ, vajon hányan hányféleképpen tudósítanak – a dokumentumok egymásra írása/egymásra vetítése következtében – ugyanakkor, ugyanarról. Mazzini metamorfizációja, a kikristályosodott (jég)világ belső képe a valóságnak ama fehér foltjában születik meg, amelyet az expedíció egyik matrózának véletlenül és valóságos otffeletése tölt ki: Mazzini a megfelelő helyen és időben, a kristályosodás pillanatában az otffeletett matróz *helyébe* változik. A múltbeli történet lineáris kibontakozására ráomlik Mazzini nézőpontjának jelene. Amit azonban az olvasó jelenként olvas, az már a múlt, éppen úgy, ahogyan az elbeszélő nézőpontjából Mazzini jelene is múlt: az olvasás mindenkori aktusa örök jelenébe helyezi a regény összes, én-nézőpontú, Mazzini-nézőpontú, Payer/Weyprecht- és a többiek-nézőpontú, valóságot osztó történetét. A tér e *gondolatjátékban* azáltal íródik újjá, hogy az elbeszélő, a könyv végső értelmét és egészét megteremtve, helyesebben a könyvhöz tartozó összes történet, az egész elbeszélésének igényétől vezéreltetve, az északi-sarki expedíciót nemcsak horizontális, de vertikális irányultságában is elbeszéli, mégpedig az összes, az északi-sarki felfedező utakra vonatkozó történet, adat, metszet lexikonszerű közbeékelésével. Es az elbeszélő maga is útrakel a jégvilág felé.



Tizenhét napot kellett kibírnia Cottának a Trivia fedélzetén. Amikor egy áprilisi reggelen végre elbagyta a szkúnert, és a bukóhullámoktól tisztára mosott mólóról szemügyre vette Tomi falait, a meredek part moha lepte falait, olyannyira imbolygott, hogy két nevető tengerész támogatta és segítette le a kikötőmesteri épület előtt heverő elnyútt kötélkupacra. Ott feküdt a hal- és kátrányszagban, és megkísérelte lecsillapítani a bensejében még mindig háborgó tengert. A mólón penészlepte narancsok görögtek a Trivia rakományából – emlékek Itália kertjeiből. Hideg volt: naptalan reggel. A Fekete-tenger lombán gördült Tomi szirtfoka felé, megtört a zátonyokon, vagy messze hangzón csattant a sziklafalakhoz, melyek meredeken emelkedtek ki a vízből. Némelyik öbölben a bukóhullámok törmelékekkel és madárpiszokkal borított jégtáblákat dobtak partra. Cotta csak hevert, bámészkodott, és a kezét sem mozdította, amikor egy girbes öszvér a kabátját kezdte rágcsálni. Amikor belsejében a tenger hullámáról hullámra lecsillapodott, elaludt. Hát megérkezett.

A jég és a sötétség retteneteinek metamorfikus világmodellje, gondolatjátéka bár alapos modifikációban, de újraolvasható *Az utolsó világban*: a ransmayri elbeszélés ugyan nem konkrét kristályosodási folyamatában mutatkozik itt meg, mert a jég és a sötétség rettenete átváltozik a vas és a sötétség rettenetévé. Ransmayri *egészben* gondolkodva: a nyitányt és a finist egyszerre jelentő *ragyogó pusztulást* követte a jégkronotoposz, majd ezt váltja fel *Az utolsó világ vaskorszaka*. *Az utolsó világ* – az alapmodell átírásában –, egy már előzőleg, mások által megtett útnak a megismétléséről szól: Naso, a száműzött költő útját ismétli meg a Rómából Tomiba, a világ másik végére érkező Cotta. Mazzini, aki olyan történeteket talált ki, amelyek valamilyen módon megtalálhatók valós formájukban a *világegészben*, most Tomiban, a *vasvárosban* Naso *helyében* tűnik el újra. Mert Naso, Mazzini *gondolatjátékához* hasonlóan kitalálta a világ történetét, amiért azután Rómából el is kellett tűnnie; Naso végigmondta ezt a világ-történetet a maga *Metamorphoses*-ában, majd belépett a történetegészbe, mint egy képbe, és most Cottán a sor, hogy egyszerre olvasóként és szerzőként, a már kitalált világban, amelyet a számára is elbeszél Naso, amelyben az ő helyét is elbeszélte Naso, feltalálja a számára és általa kitalált világ *képét*. Hiszen ahogy a *Metamorphoses* tartalmazza a világ egész történetét, úgy lesz az *utolsó világ*: Tomi, Cotta, a Római Birodalom, az Idő és a Tér, a világtörténelem, szerző és olvasó *mindenkori utolsó világává*. Cotta Nasót keresi és a rejtelmes *Metamorphosest*, és miközben keres, nem talál, mert ahol keres, az maga a valóságosan-kitaláltan létező mű, az utolsó világ ontológiáját, az önmaga létezését elbeszélő *Metamorphoses*. Ennek a fokozatos felismerésnek a történetét éli meg újrakódolt, mítikus átváltozásában a kottaolvasó Cotta, Cottával pedig az őt, Nasót, Tomit, Rómát, az Időt és a Teret a maga átváltozásában (utolsó) szerzőként megélt (utolsó) olvasó. Ransmayr metamorfizált téridejének középpontjában Cotta a történelem menetének külső idejét önmaga belső idejeként éli meg, amely a kezdetektől, a Régi Világtól a mindenkori világ utolsó stádiumának megfelelő pillanatig, a mindenkori jelenig, az Utolsó Világig felöleli az *egész világ összes történetét*. E belsővé tett időben az individuum, felismerve szerepét, lényegét, kiléphet a külső világ egzisztenciális rettenetéből, a létezés szétesettségéből, a külső időből, és átváltozva átléphet a belső és külső világ kristályos *egészének* kapuján, amin túl már nem csupán fikció és valóság határa szüntethető meg, de egymásba transzponálható szerző és olvasó világteremtő funkciója is. Hogy Cotta utolsó, kétszótagú kiáltása, amely a regény utolsó lapjain jelölő nélkül az utolsó átváltozást, önmaga és a világ átváltozását szimbolizálja, rendelkezik-e referenciával, megválaszolható kérdés. A Tomi mögött, az utolsó fejezetben előtűnő Olymposz irányába vezet Naso, a szerző útja – erre a szerzői útra indul

Cotta, az olvasó, és változik át Nasóvá, szerzővé, és változtatja át a *Metamorphoses* tizenöt könyvét, az eredeti műontológiának megfelelően, *Az utolsó világ* tizenöt, képpé átváltoztatott pythagoreuszi számának mítikus történetévé. Eppen úgy lép *Az utolsó világ* a *Metamorphoses* helyébe, ahogyan *A jég és a sötétség rettenetei* kioltja a világból Jókai Mór *Egész az Északi Pólusig, avagy mi történt a Tegethoffal* című regényét, mely a Ferenc József-földön hagyott Galiba nevű matróz mulatságos kalandjaival Mazzini történetét 'utólagozza', vagy ahogy a *Morbus Kitabara* 'morbid' világtörténete felülírja Salman Rushdie poétikai történetgenezisést; Ransmayr Beringje és Rushdie Szalímja egyaránt az *éjfél gyermeke*: mindkettőjük a békekötés illetve függetlennéválás pillanatában születnek, és e véletlen egybeesés folytán bilincselődnek – különböző értelmezői horizonton – a történelemhez.

Két halott feküdt feketén a braziliai januárban. A tűz, amely napok óta cikázott a sziget fái között és üszkös csapásokat vágott a vadomba, megszabadította a tetemeiket a virágzó liánok szövevényétől, és a ruhát is leperzselte sebeikről: két férfi egy sziklafal árnyékában. Néhány méterre egymástól, páfrányacsonkok között feküdtek embertelenné torzult pózban. A piros kötél, amely összekötötte őket, maga is üszöggé sorvadt. A tűz végigfutott a halottakon, kioltotta szemük fényét és arcuk vonásait, pattogva továbbállt, önnön hevének örvényében még egyszer visszatért és táncot járt a szétomló alakokon, mígnem egy felhőszakadás a kidőlt quaresmeira-fák fakószürke hamvai közé terelte a lángot, majd végül minden izzást a törzsek nedves szívébe szorított vissza. Így történt, hogy a harmadik tetem nem hamvadt el. A férfiak maradványaitól távol, légzőgyökerek és himbálózó sarjak között egy nő feküdt. Karcsú testét csőrök szabdalták, lón szépséges madarak martaléka, lón szétrágott labirintusa bogaraknak, lárváknak és legyeknek, melyek ott másztak, rajzottak és viaskodtak a tetemnyi táplálék körül: gyászszalag selymesen csillogó szárnyakból-páncéltól; ünnep.

A *Morbus Kitabara* kőkorszakát Ransmayr merész képzetársításokkal, az európai történelem és kultúra, a hagyomány alapos felforgatásával találta ki. A történetegész hátterét egy világméretű háború alkotja, amely állandóságánál fogva relativizálja a világ helyzetét, benne az individuális létezés és az emberi kapcsolatok maradék lehetőségét. Világok összeütközése tematizálódik a regényben: győztesek a legyőzöttekkel, a természet a techno-társadalommal, az archaikus hagyomány a multimédiával alkotnak erőteljes oppozíciót. És az oppozíciók Ransmayr metamorfikus beszédmódjában, legyenek bármilyen élesen különbözőek, észrevétlenül csúsznak egymásba. A béke és a háború közt megszűnik az éles elválasztóvonal, ahogy múlt és jövő közt sem ragadható meg a jelen. A kezdet a végbe fordul, és a vég maga a kezdet, ahogyan az idő megszokott ritmusában hol a múlt nyer erőteret, hol a jövő képe, és amiről azt gondolhatni: jövő, az csupán a még borzalmasabb múlt maradványa. Ahogyan a regényvilágban megszűnik az idő, úgy változik át a tér is: a helyszínek, hiába az elmozdulás, egymásra íródnak. A nevek archaikuma, a hagyomány kioltása, a technika pusztítása és az új kultúra térnyerése az átmenet pillanatát végtelen spirállá alakítja. A világ e rétegzettségében az individuális létezésnek nincsen esélye: a regény lokális világát meghatározó hagyomány lassú felszámolódása ('Európa'-kép) és a világot globálisan átíró kultúra térnyerése ('Amerika'-kép) közti átmenetiségben, a hatások és ellenhatások összütésében kizárólag az átmenetiséget felismerő, a határokat átlépni tudó egzisztenciára nem omlik rá a világ egésze. A *Morbus Kitabara* azt a világtörténetet deformálja, amelyben milliókat pusztítottak el koncentrációs táborokban, és amelynek harcterein ugyancsak milliók pusztultak el: a győztesek úgy döntenek, hogy méltó elégtételt vesznek a háborút kirobbantó bűnösökön, és világot az időben hatalmi és katonai erővel vissza-

fordítják: vissza a kőkorszakba. A regény három főszereplője: Ambras, Bering és Lily a *Morbus Kitabara világegésze*re érvényes, lassú elsötétülési folyamatnak, a dehumanizálódott történelemnek a foglyai. A jelent lehetetlenné teszi a hatalmi mozgató erő, és nem marad más számukra, csak a múlt néhány pillanata vagy a jövő elérhetetlen vágya: És amikor felismerik a múlt vágyott, vagy a jövő végső pusztulásának pillanatát, helyüket az előrekódolt történetben, Ransmayr előző figuráihoz, Mazzinihez és elbeszélőjéhez, Nasóhoz és Cottához hasonlóan, ők is kilépnek, kioltódnak a világból, a mindenkori kitalált, utolsó világok történetéből.

Arról persze, hogy maga Ransmayr is kísérletet tett a Spitzbergák meghódítására, hogy ő volt az, akinek megbízásból kellett volna átváltoztatnia Ovidius művét, hogy ő szenvedett szemének fekete foltjaitól, tényleg a róla szóló történetek mesélnek. És mégis, történeteikhez fellelhetők azok a kísérletek, amelyek a világ megtapasztalható valóságainak *nem* fehér foltjaiként járultak a fiktív világkitalálásokhoz. Csakhogy az elbeszélés ransmayri egész és oszthatatlan voltából következik, hogy a regényírások közt készült tudósítások, leírások, elbeszélések és poétikai írások ugyanazon a metamorfikus nyelven szólnak. Az *Út Surabaya*ba koncepciózus egészét tekintve, ha Ransmayr *riportjaiban* Kaprun őrült és halálos építkezéséről, az osztrák idillbe vetett fogoly- és kényszermunka-táborokról, Európa utolsó császárnőjének születésnapjának köszöntéséről vagy az észak-frizek mindennapi életéről beszél, *kisprózájában* pedig Knosszosz labirintusába, Przemysl aranykorába, Kelet-Jáva útjain rohanó teherautók platójára vagy az indiai romváros, Fatehpur kihunyó ragyogásába vezeti az olvasót, megtehetné, hogy megkülönböztesse egymástól a valóságtudósító és a világkitaláló nyelvet. Az elbeszélésen kívül azonban semmi nem rendelkezhet az egész tulajdonságával. Így miközben a valóság – betölthetetlen fehér foltjai következtében – a végtelenségig osztható, addig a ransmayri írásművészetben maga az elválaszthatatlan és oszthatatlan elbeszélés változik egész világgá.

... És az elbeszélő, aki történetében embereket, házakat vagy behavazott falut változtattott át nyelvvé, a hangzavarban most maga is átváltozik egy sokrétű történet figurájává, amit boldogulásáról vagy boldogtalanságáról kezdenek mesélni. Történetek, melyeknek irányát és végét ő már nem határozhatja meg. Neki nincs már több mondanivalója. Mit tegyen? Maradjon csendben és figyeljen? Minden kísérlete, hogy folytassa történetét, megóvva a legrosszabbtól, legalább annyira kimerítő lenne mint reménytelen: amit elmesélt, amit leírt, sehol másutt nem lehet világosabb és egyértelműbb, mint a történet belsejében. Mit tehet? Elfordulhat újra és újra, és szótlánul távozhat. De hová? Először nyílt vidéken át, még mindig védtelenül, de a visszamaradók számára már egyre parányibbá és jelentéktelenebbé lesz. Onnan is tovább, mindig tovább, mígnem egyszer, egy dübörgő város szélén vagy magasan fent a hegyekben, vagy egy lankás, fátlan domboldalon felismerhetővé válik egy új történet belsejébe vezető út, egy hófedte, vagy nyáriasan poros, szögesdróttal vagy virágos rekettyéssel szegélyezett út, amelyen az elbeszélő újra megtalálhatja alakját, és végül visszatérhet a világ közepébe.

Folytatása következik.

MICHAEL DONHAUSER

Livia avagy Az utazás

(RÉSZLET)

Egy falu után megálltunk egy benzinkútnál, belülről felnyitottam a tankot, és kiszálltunk, a kutas egy téglabódé felől közeledett a kutakhoz, sárga kezelábast viselt, szőke hajfürtjei össze-vissza álltak, nagyjából annyi idős volt, mint én, első ránézésre gyűlöltük egymást, *super*, kérdezte, és unottan méregetett, *oui plein*, mondtam, és megkérdeztem, van-e itt mosdó, *derriere*, mondta, lecsavarta a tanksapkát, Livia aztán a poros aszfalton és a kúttal határos rét fűvén át a bódé mögé került. A kutas leemelte a kútról a csövet, bedugta a csapot a tankba, kezelábasza fakó volt, és olajtól maszatos, fel-alá ténferegtem a Volkswagen mellett, a nap melegen terült el az aszfalton, és a faluszéli házakat néztem, a falaikat, az ormaikat, a tetejüket, mintha megkövültek volna a cserjék és a szinte pusztává fakult rét felett, aztán megint a kutast, ő már szemügyre vett addigra, nézett kérdőleg, mi van itt néznie, ugyanúgy néztem vissza én is, aztán a bódé irányába pillantottam, jön-e már Livia, vagy éppen újra sarkon fordultam. A benzinkút és az út között elvadult virágágyás volt, kékes bükköny burjánzott rajta, és töredezett szegély vette körül, végigsétáltam az ágyás mellett, néztem a fűcsomókat a repedésekben, aztán újra a falut, ismét az ellenkező irányba mentem, a benzinkút előtti térségen túl egy pár autóröncs állt, a rozsdás és odvas karosszériák mintha lebegtek volna a cserjék között, Livia jött aztán visszafelé a bódé mögül, táskáját a vállán lógatta, és ahogy elnéztem őt, a járását, elmosolyodtam, van-e hátul papír, kérdeztem tőle. Aztán megkerültem a bódét, át a poron és a fűvön keresztül, ciripelés hallatszott és vakított a fény, résnyire nyitva állt a deszkaajtó, beléptem rajta, az ajtó horgát a félfába vert fülbe akasztottam, ráálltam a csésze barázdált talplapjaira, a talplapok közti lyuk felett apró legyek köröztek, a nadrágom leengedtem a térdem alá, és lekuporodtam, tekintetem fölfelé kúszott az ajtón, a deszkákat fehér festék borította, és karcolások és jelek lepték, farkak és keblek, szívek, szavak. Követtem egy legyet, amint súlytalan mozgással felfelé sétált az ajtó fehérjén és egy firkán, járta az útját ügyet sem vetve a firkára, aztán mintha tétovázott volna, és felröppent, Livia az autóban ült, és a kutast már nem láttam, sivárság szaglott a levegőben, hőség, benzin és por, fizetett-e, kérdeztem Liviától, és még egyszer a téglabódé felé néztem, beszálltam, és behúztam az ajtót, beindítottam a motort, és vártam, néztem, ahogy a benzinmérő mutatója túlfordul a skálán, elindultunk. Rákanyarodtunk az útra, és a gázpedálra léptem, felbőgött a motor, sebességet váltottam, és nevettem, Livia mosolygott, cigarettára gyújtott, az oldalsó ablakokon át a huzat kivitte a füstöt, az út felett fehérlett a hőség, fehérlett a szőlőhegy sorai között és a bokorsávok mentén, undorító volt ez a benzinkutas, mondtam talán, és hogy vannak fickók, akik gyűlölnék, ahogy én is őket, már első ránézésre, Livia csak hallgatott, cigarettázott, vagy elmondta, hogy a kutas megkérdezte őt, elmenne-e vele a bódéba, tétovázni kezdtem. Visszafordulok, gondoltam, és láttam magamat és a kutast, ahogy verekszünk az aszfalton, egymás arcát a porba nyomjuk, egymás heréibe taposunk, vagy láttam őt felém tartani egy emelőrud-

dal, s magamat a svájcbicskával, láttam a kifakult kezeslábasát, a szalmasápadt mezőt, és ahogyan a fűbe fúrtam a kést, lassabban hajtottam, vagy megkérdeztem Liviát, mit mondott erre ő, láttam, ahogy bemegy a bódéba, ahogy a kutas odabent letépi róla a farmert, a fehér combjait, semmit sem mondott, hallottam szólni Liviát, leálltam az út szélén. Ciripelés hallatszott, szállt a por, mi van, kérdezte Livia, és én tétováztam, visszafordulok, mondtam azután, s Livia csak nézett bizonytalanul, cigarettázott, vagy kihajította a cigarettát, ne csináljak hülyeséget, mondta, kortyoltam a vízből, rácsavartam a kupakot, és visszatettem az üveget Livia lábaihoz, aztán folytattuk az utat, meggyújtana-e egy cigarettát, kérdeztem egy idő múlva Liviától, és ő meggyújtott egy cigarettát, odanyújtotta, autóztunk Bordeaux felé, és olyan volt, mintha kilométerről kilométerre a kutas kezére adnám Liviát. A szélvédő irányába lélegeztem ki a füstöt, szinte fújtam, kihúztam a hamutartót, jobban tette volna a fickó, ha inkább lemossa az üveget, szóltam egyszer, és levertem a hamut, a szélvédő, teli szétnyomódott rovarok pettyeivel, vakított, aztán Livia kihajtogatta a térképet, és én viszontláttam a kéket, Livia hüvelykujját a tenger világoskékjén, de haszontalanul, nem tudott megbékíteni, vissza kellett volna fordulnom, gondoltam, Sainte-Foy-la-Grande-ban lekanyarodtunk a D 672-esre, később megálltunk egy földútnál. Elővettük elemóziánkat a kék nejlonzacskóból, és a paradicsomot a papírzacskóra tettük, megmostam őket, a Volkswagen tetején mindegyiket négybe vágtam a svájcbicskával, s törtünk a kenyérből, darabokba vágtuk a sajtot, majd enni kezdtünk, Livia a jobb oldali ülésre telepedett, oldalvást a nyitott ajtóba, én odadőltem mellette a kocs oldalához, rágcsáltam, és a szántóföldeket néztem, a ringó kalászokat, a tovafutó utat, vagy megint kortyoltam a vízből, egy porteknőben néhány veréb fürdőzött. Elnéztem őket, kezemben a műanyagpalackkal a verebekre mutattam, nézd, mondtam Liviának, s a verebek henteregtek, csapkodtak a teknőben, és szállt a por, olyan volt ez a kép, mint egy univerzum, önmagában mozgott, menetszél, huzat s bólogató fűszálak képében olykor megérintette egy-egy elhaladó autó, és Livia csak nézett, némán nevetett, és nevetése mintha tükrözte volna a verebek csapkodását, odaadtam neki a műanyagpalackot, vagy visszatettem a kocs tetejére.

Egyszer elhagyott házat pillantottunk meg egy domboldalon, homályos ablakai voltak, és benőtt út vezetett fel hozzá egy fasor mentén, visszafordultunk az országúton és felhajtottunk, zörgött és kapart a lábaink alatt, ahogy a magas fű és a fák sarjai súrolták a kocs alját, félúton megálltam, behúztam a kéziféket, és kiszálltunk, becsaptuk a kocsiajtókat, két kurta csattanás a ciripelő csendben, biztos nem lakik itt már senki, mondtam, megtettük a maradék utat a fák alatt, alig mozdultak a levelek. A ház előtti térségre jutottunk, fű nőtte be és kamilla, a ház egyemeletes volt, halványpiros fecskefarkú cserép borította, kékesre vakolva a falak és betámasztva az ajtó, kék volt és viharvert, óvatosan befelé toltam, csúszott a kőpadlón, mintha sikoltott volna, folyosó tárult fel előttünk, beléptünk, nyitott és kiakasztott ajtókon át a szobákból fény hullott a folyosóra, árnyas melegtől illatozott, meleg korhadástól, évek óta tartó bomlás-tól, az egyik szobában téglaszilánkok hevertek a kőpadlón, és malter, törmelék, be volt szakadva a födém, a folyosóról csigalépcső vezetett az emeletre. A kőfokok oszlopot képeztek forgóikkal, elcsúszva egymáson egymásra feküdtek, beljebb hatoltunk a házba, egészen az utolsó két ajtóig, az egyiknek be volt zúzva az üvege, s mögötte a konyhában már csak a falikút maradt, a másik szobában ágy állt, finom, oldalrészein ívelt, egyébként szögletes vasállvány rácsot alkotó magas rudakkal, a matrac fel volt

hasítva, az ágy mellett egy falmélyedésben két kőlap szolgált polc gyanánt, felette körte nélküli lámpa lógott, fehér zománcernyő ferdén a falra akasztva. Két ablakon át a délutáni nap visszfénye áradt el a padlón, és ütközött a falaknak, az ágynak, sárgás falak voltak és fehérre meszelt famennyezet, a gerendákat korhadásbarna foltok lepték, néztem a szobát, a ferdeséget és az illesztéseket, mintha egy életet látnék, az éjszakákat, a lépéseket meztláb, a suttogásokat és a sikolyokat, a halkságot, az ablakok s az ágy alatti árnyakat, a nedvességet, a szürkeséget, a foltokat, hallottam Livia lépéseit, tétováztam, álltam a szobában, és csak néztem, egy vágy szobája volt e hely. Visszamentem az előtérbe, Livia fölfelé lépdelt a csigalépcsőn, mit gondol, vajon kibírja a lépcső, kérdeztem, és láttam a mokaszinját a két fok közti résben, csak kibírja, hallottam szólni Liviát, majd fentről a lépteit, utánamentem, és közben az oszlopot vagy a fokokat figyeltem, odafent rózsamintás tapéta borította a falat, a tapéta darabokban leszakadt vagy megsárgult, majdnem barna volt, és kékes a szélein, az árnyékban és ott, ahol azelőtt bútordarab, komód vagy szekrény takarta el. Láttuk az átmeneteket, a tépett széleket, a rózsácskákat és a szürke vakolatot, körbejártuk a szobákat, vagy végigmentünk a gerendákon, ahol be volt szakadva a padló, gerendáról gerendára léptünk, két szobában a szabadba nyílt egy-egy ajtó, a délutáni fény ott függött a sűrű pókhálóban ajtó és ajtótok között, vagy két világos paralelogrammaként terült el a téglákon, az ablakdeszkán por és rovarok páncélja, kinéztünk, a fasávok és a cserjék között mezőre, szántóra láttunk, csillogtak, mindent tompított a por. Tompította a lépteink visszhangját és a szavainkét, egyszer biztosan szép ház volt ez, mondta Livia, vagy aztán egymást követve lementünk a lépcsőn, és vissza az folyosón át, mintha valami hirtelen kifelé hajtott volna, behúztam az ajtót, szinte sikoltott megint, odakint még egyszer visszafordultunk, napfényben állt a ház, s láttam az egyik szabadba nyíló ajtót a bejárat felett, erkély nélkül, láttam magunkat állni, mintha a fenti ajtóból néznék le magunkra, kísérteties is valahogy, egy ilyen elhagyott ház, mondtam Liviának. Lefelé mentünk, vissza a Volkswagenhez, a magas fűben szinte suhogtak a lépteink, botladoztunk, aztán beszálltunk, mentünk tovább, és Livia újra a helységek nevének olvasta, az útjelzőkön, a térképen, olykor egy-egy nevet helyesen olvasott, és a hamut az oldalablaknál verte le, volt valami önfeledt ebben, ahogy így maga elé nézett, hunyorgott és dohányzott, újra láttam alkarján a rátetovált L-t.

Végtelen mezők voltak, dombok hosszú vonulatokban, s a gabona levágva, a tarló halvány, a felszántott föld fehéres, barnás, a messzeségben szinte szürke, fakó nyelvekkel, szárazabb helyekkel, közöttük rétek, fűsávok, sövények, nyárfák, vagy erdők maradványai a völgyek alján, keresztben az oldalakra ívelve és a dombháton, újból és újból oldalvást néztem, és a dombok elcsúsztak egymáson, a tágasság minden pillanattal másik tágasság volt, és én rátaláltam újra, s azt mondtam Liviának, hogy Franciaország mindig egyfajta végtelenség is nekem. Livia végignézte a kazettákat, mit hallgatnék leginkább, kérdezte tőlem, s aztán Led Zeppelint hallgattunk, kurta nyitány volt ez, sikoly a dombok felett, sikoltás és roncsolás, elemelkedés és motorzúgás, egyesült az autózással, a váltásokkal és az átmenetekkel, a kanyarok előtti visszacsatlással, az újbóli gyorsulással és a magunk-mögött-hagyással, vagy pedig gördülő ritmusban ereszkedett le egy dombon és egy falun át, mintegy némán megállt az út két oldalán, csendjében visszhangtalanul. Vagy azután a *Stairway to heaven*-t hallgattuk, és a zene egyesült a tájjal, lassúdad elcsúszásként és egymásbacsengésként, hangként,

amely úgy énekelt, ahogyan mesélt is, zeneként hallottam a tájat, és tájként láttam a zenét, és olyan volt, mintha örökké így folytathatnánk az utat, ilyen nyugalmasan, amíg a ritmus újra hevesebb nem lett, megnyúlva itt-ott, mígcsak a zene el nem vált a tájtól, nem dübörgött újra második motorként, később erőlködni kezdett a magnó. Kissé húzta a zenét, hallja-e, kérdeztem Liviától, és ő bólintott, mosolygott, az elemek lassan a végét járják, mondta, lenyomta a stopgombot, és a táj mintegy felragyogott a saját ritmusában, majd újra tovatűnt változatlanul, a nappal szemben autóztunk, kanyarodás közben néha a napba merültünk, a rovarfoltokon át újra vakított, a szélvédőre spricceltem, bekapcsoltam az ablaktörlőt, az szétkente a rovarokat, micsoda ragacs, mondtam, és újra megnyomtam a mosógombot. A kései délután ideje volt ez, a növekvő forgalom mindennapiságáé, Livia alig szólt valamit, maga elé nézett, kifelé, elege van-e már az autózásból, kérdeztem tőle egyszer, s lassan hozzászoktam a csendességéhez, a térképet a térdére terítette, vagy a combja alá szorította, a nap a fehér pólójára terült, az arcát érintette, néha egymásra néztünk, némán nevtünk, és egyszer talán Livia kezére tettem a kezem, és ez a gyöngédség a nap múltával csaknem idegenné vált. A nap lassacskán mindenhez, ami kiemelkedett és állt, egymagában vagy sorokban, hosszú, a szárazföld belsejébe mutató árnyékot ragasztott, árnyéknyelveket és árnyékrácsokat és fényszövedéket, áramlásával szemben autóztunk, és magához hódított minden emlékezést, átszeltük a Garonne-t, mégsem emlékszem ezüstözött hullámaira, s arra sem, ahogy az autópálya kocsioszlopaitól tovaszánguldottunk az estébe, a szőlőhegyekre sem, dróttjaik csillámlására, a levelekre, és a szép kastélyokra sem, később áthajtottunk egy természetvédelmi parkon. Ezt elágazásoknál és pihenőhelyeknél álló táblákon olvastam, és olykor talán szalonkákat láttunk fölroppenni, vagy egy-egy elgázolt állatot az út szélén fekve, egy nyulat, egy sünt, az út hosszú egyenese erdőn át vagy láp mellett vezetett, s ültömben áthelyeztem a testsúlyom, alig bírok már ülni, mondtam, és Livia mosolygott, neki is jól jönne már, ha megérkeznénk, mondta, és dohányzott, már nem csak negyedóránként gyújtott újabb cigaretta, és a rovarok is sűrűbben pattantak a szélvédőnek, a lombkoronákban villódzott a nap, fénylett a fenyők ágai körül. Athajtottunk egy kereszteszűrésen, néha, ritkán, egy-egy falun, aztán férfiakat láttunk egy kocsi előtti téren ülni, vagy állni és lehajolni, petanque-ot játszottak, a golyók tompa csillogása mintha kurta hívás lett volna, maradni és nézni, ez a Boccia-játék francia változata, mondtam Liviának, és elmeséltem, hogyan tanultam meg Saint-Maloban petanque-ozni a városfal tövében játszó férfiaktól, hogyan játszottunk gyakran még egy parkoló autó fényszórójánál is, mélyen az éjszakába nyúlva, és egyszer én lettem a bajnok, én dobtam a döntő golyót, keresztesztünk egy fűutat. Aztán kiszámoltam a távolságot a tengerig, vagy megkérdeztem Liviától, érzi-e már a tenger illatát, s letekertem az oldalablakot, belélegeztem a menetszelet, Livia elnevette magát, nem, még semmit nem érez, mondta, az út enyhe emelkedőkön és lejtőkön vezetett, és én egyre csak arra vártam, hogy a következő dombról meglássam a tengert, aztán újra csak az utat láttam, ahogy az erdőn keresztül lefelé vezet, és a napot, a dombokon még megérintette a fenyők koronáit, néha keresztesztünk egy vasúti sínt. Mimizanba értünk, házak voltak, nyaralók, egy áruház, hívások és pillantások, tétovázás, parkolási manőver és hangok, zene, motorkerékpárok és fényreklámok, olyan voltam, mint akit megverték, néma, és az útjelzőtáblákat olvastam, vagy azt mondtam, valódi zsidóvárs ez, és Mimizan-Plage irányába autóztunk, egy plakátfal mellett, egy gyár oldalában, egy keskeny folyón át és újra fenyőerdőn keresztül, akkorra már csaknem hitetlenkedve vártam a tengert, s a fenyők vörhenye-

sen emelkedtek az égbe. Mimizan-Plage az út két oldalán terült el, elágazásokkal, járdákkal, úszógumik és vízpisztolyok, békatalpak, szemüvegek, hálók és kalapok borította standokkal, köztük büfék, fazekasműhely, szobrok, egy újságosstand, a boltokat színes lámpák világították meg, és emberek sétáltak előttük, úgy néztem, mintha ez nem lehetne az a hely, amit a térképen célként bejelöltem, Liviára néztem, mosolyogtam, és az út enyhén emelkedni kezdett, az utolsó fenyők közt felvezetett az égbe, egy parkolóhelyre, a parkolóhely fölött még éppen látszott a gyöngéden vakító nap, egészen a széléig hajtottunk, megláttuk a tengert.

A tenger a messzeségbe nyúlt előttünk, ragyogott, leállítottam a motort, és meghaloltuk a zúgást, aztán ott álltunk a Volkswagen előtt, és a dűne fölött lefelé néztünk a partra, és megint kifelé, a tengerre, hullám hullám után gördült ki a partra, habzott és zúgott, vörös ezüstben csillogott az alászálló nap alatt, és szelíden fújt a szél, a tenger, szóltam, mintegy megigézve a látványtól, ugyanakkor tudtam, hogy nem érkezünk meg, hogy nem fogunk itt maradni, Livia rámnézett, elmosolyodtunk, azért mégiscsak óriási, mondtam aztán, szinte kérdőn. A végtelen part, a zúgás és a dűne fűvéből hallatszó zizegés volt itt, körültengett bennünket a szél, én mélyen belelegeztem, s egymás mellett álltunk, Livia és én, és csak néztünk, lassanként aztán a tenger a tenger lett az ismétlődés egyenletében, és én le szeretnék szaladni a vízhez, mondtam Liviának, vagy talán mégis jobb volna, ha először szobát keresnénk, ekkor Volkswagen-motort hallottam, hátrafordultam, piros Volkswagen kanyarodott be éppen a parkolóhelyre, és a parkoló erdővel határos szélén állt meg. Egy férfi szállt ki belőle, átvágott a téren, rövid tornanadrágban, pólóban, teniszcipőben, és megállt a közeliünkben, egy pillantást vetett a tengerre, én a parton jártattam a szemem, Livia cigaretára gyújtott, bal kezét óvólag a láng elé tartotta, s a férfi ekkor megszólított bennünket, észrevette a rendszámunkat, mondta, megkérdezte, nekünk mennyi időbe telt az út idáig, megmondtam neki, hány napig, és hogy nem autópályán jöttünk, a válaszom bosszantott. Olyan volt, mint egy bocsánatkérés, és újra kifelé néztem, a tengerre, aztán a férfi beszélni kezdett, a hegyekben töltötte a szabadságát, tegnap még 3600 méter magasan volt, ma pedig itt, a tengernél, végül is mindegy, mondta, marad még néhány napot, hogy megnézzé a partvidéket, aztán irány hazafelé, Németországba, Livia dohányszott, maga elé nézett, a dűnén túlra, a férfit mintha nem is hallotta volna, kefehajú volt, napbarnított és zömök, mellettem állt, karjai keresztbe fonva, és sebesen beszélt, szemei fürgén, mintegy nyugtalanul pásztázták a tengert, a dűnét. Kempingeztünk-e, kérdezte tőlem, és elmondta, hogy útközben egy parkolóban éjszakázott, a kocsiiban, én másfelé figyeltem, vagy azt néztem, ahogy a férfi szeme ide-oda jár a parton, ugye nem haragszunk, mondta, és én jó utat kívántam neki, mentében még megköszönte, felemelve a kezét, és visszatért a Volkswagenjéhez, erőteljes léptekkel, mint aki siet, dacára a haragomnak megsajnáltam, micsoda alak, mondtam Liviának, és ő némán nevetett, a nap bevonta sugarait. Fényes korongként érintette a tengert, vörös fénnel, Livia félredobta a cigarettacsikket, és beszálltunk, elindultunk, és olyan volt, mintha nem érne véget az utazás, a férfi a Volkswagenjében ült, és széthajtott térképet tartott a kormány fölött, a parkolóhely kijárójában az utcai lámpa narancssárgán világított, vagy az egyik üzletnél a műanyag árukat rakodta össze egy lány, Crêperie állt egy elágazásnál, egy nyíl felirata kétszillagos szállodát jelzett, lekanyarodtunk. Egyik nyaraló állt a másik mellett, fenyők magasodtak följük és kerítették körbe őket, végighajtottunk a nyaralók mellett, odaértünk a szállodához, elmegyek, és megkérdem



a szobát, mondtam Liviának, aztán átmentem az úton, és fel két lépcsőn a bejárathoz, túlpörögve és egyszersmind fáradtan, a szállodában teltház volt, *complet*, olvastam a táblán, vagy mondta a recepciós hölgy, magasra tupírozott haja volt, kész hajtorony, s megadta egy másik szálloda nevét, egy panzióét, leírta nekem az utat. Megköszöntem, s aztán kint, a lépcsőkön meghallottam egy rigót, tétováztam, trillázott és hívogatott, mire én megtorpantam, mire felnéztem az égre, sötétvörös színben világított és lilán, és volt egy másik, amelyik felelgetett, visszamentem a kocsihoz, tele van a szálló, mondtam Liviának, és beszálltam, letekertem az oldalablakot, hallani akartam a rigókat, látni az estét, és maradni, mentünk tovább, a panzióban kaptunk egy szobát fürdővel és mellékhelyiséggel, az első emeleten. Csomagjainkat fölfelé, majd egy folyosón át vittük, ennek a végéből nyílt a szobánk, kinyitottam az ajtót, inkább modern szoba volt, előtetőszerű építmény alatt sárgaréz ággal, egymásra néztünk, nevtünk, egy éjszakára elmegy, mondtam, s aztán Livia a fürdőbe ment, én ablakot nyitottam, tekintetem szürkére meszelt falba ütközött, a fal mentén két cső vezetett a magasba, s fölötte az ég még fénylett, mélyen fénylőn, füttyült és ujjongott. Lent üvegtégla négy-szöge vetett koromtól tompa fényt a falra, a fal a fényt homályosan adta vissza, vagy aztán már csak egy rigó szólt rövid ütemekben, majdhogynem csacsogva, megfordultam és az ágydeszkának dőltem, félhomály borította a szobát, hosszúkas volt és szinte keskeny, a fürdő ajtajával szemközt az ágy, mögötte csomagjaink a székeken, hallottam Liviát, a vizet a mosdóban és a csend neszezését, résnyi fény hullott ki a fürdő ajtaján, s egészen hátul, már-már a sötétben, egy szekrény állt. Beépítetlen beépített szekrény volt, kezemet az ablakpárkányra támasztottam, a szobát a rigódalban mintha feloldódva láttam volna, átváltozottan vagy megvilágosodva, vagy odamentem az ágyhoz, és keresztben az ágyra feküdtem, rugózott, nyújtózkodtam, cipős lábaimat az ágy előtti szőnyegen hagytam, és a rigóra figyeltem, aztán Livia kijött a fürdőből, hogy van, kérdeztem tőle, mintha egy ideje nem láttuk volna egymást, már jól, mondta Livia és mosolygott, fölálltam és az ágy alá csúszattam a szőnyeget.

FENYVES MIKLÓS fordítása

A szöveget SZAJBÉLY MIHÁLY lektorálta

FENYVES MIKLÓS

Búcsúzás

DONHAUSER EDGARJA ÉS LIVIÁJA

Befejezett múlt

Michael Donhauser 1956-ban született Vaduzban, 1976 óta Bécsben él. 1986 és 96 között öt verseskötete, egy hosszabb elbeszélése és egy regénye látott napvilágot. 1995-ben elnyerte a Christine Lavant-díjat. Lírájával néhány éve magyarul is ismerkedhettünk (*Kérvény a réthez*. Jelenkor, 1996, ford: Szijj Ferenc), a prózai kötetek, az *Edgar* (*Edgar*. Erzählung. Residenz, 1987) és a *Livia avagy Az utazás* (*Livia oder Die Reise*. Roman. Residenz, 1996), még váratnak magukra.

Mínt hogy annak, aki még nem olvasta az *Edgart* és a *Liviát*, nem hiányozhat a két címszereplő, félő, hogy nehézségeink támadnak, ha bemutatásukba éppen a *hiányuknál* akarunk belefogni. Mégsem könnyű letenni róla, mert ezen a ponton Donhauser poétikája összetalálkozik a témaválasztásával; s talán az olvasó emlékezete is úgy őrzi meg *Edgart* és *Liviát*, mint a hiánynak adott neveket.

A címszereplők szövegbeli jelenléte elválaszthatatlan távollétük tényétől. Az *Edgar* a gyermekkort búcsúztatja el, benne a baráttal; az utolsó apró történet az elbeszélő és *Edgar* utolsó közös játékáról számol be. S akár egy önéletrajz újabb, de az előzőt megismétlő, magába foglaló fejezete, a veszteség történetét írja a *Livia* is. Ezúttal a szerelem kerül sorra, a barát után a nő. Az elbeszélő, váratlan ötletén maga is meglepődve, franciaországi utazásra hívja a szinte még ismeretlen *Liviát*. Elautóznak az óceánig, majd néhány nap, vagy ha úgy tetszik, egy regényre való pillanat után a lány vonatra száll, és hazamegy.

A két történet grammatikai ideje nem a praeteritum. Az elbeszélés jelöletlen igeidejét, az irodalmi jelhasználatban inkább modális jelentésű *fictionalist* Donhausernél felváltja a befejezett múlt. Ezáltal minden mondat figyelmeztet az elbeszélte eseménysor és az elbeszélés aktusa közt fennálló időviszonyra, amely a történéseket úgyszólván saját jövőjük múltjává teszi. A történetre a búcsú utáni idő felől nyílik perspektíva: emlékezés, gondolhatnánk. Am a *Livia* szövegébe iktatott számos *vagy* kötőszó nagyobb léptékű eseményeket állít szembe annál, semhogy ezt a bizonytalanságot a kihagyó emlékezet rovására írhatnánk. Az egymással helyettesíthető elemek révén nem egy rekonstruáló, hanem egy konstruáló, fikciót teremtő és tétovázó tudat hívja fel magára a figyelmet. Az elbeszélés ily módon megismétlése valaminek, ami nem így történt, illetve fordítva: megköltése az elmúltnak. Miután ez a sajátos időviszony a mű immanenciáján belül létesül, tévedés lenne azt állítani, hogy a történet egy valamikori, már nem hozzáférhető jelent próbál felidézni. Csak mint nyelvileg megalkotott, eredendően múlt idejű történet olvasható.

Mínt ha csak „nevekként váltak volna az elesettek a rokonaimmá, ismertem volna fel őket emberekként”, írja a *Livia* elbeszélője egy háborús emlékműről. „A tébolyító a nevekben rejlik”, fűzi még hozzá, s ezzel a mondattal Donhauser poétikájának alap-



hangja szólal meg. A dolgok csak akkor válnak számunkra igazán valóságossá, amikor elmúlnak, és konstituálódnak a nyelvben. „A búcsúzásban újra megtalálom a lehetőséget. / A lehetőséget mint valóságot, eltűnőben. / Tüntében megifjodva, még egyszer: / lehetőséggé vált a nyelvben, a nyelvtől. / Otthonra lelt, jóváhagyásra, mulékonyan lebegésben”, olvashatjuk Donhauser *Jenins* című versében. A jelenlétüket tagadó megnevezés lesz a dolgok otthonává, s ez a paradoxon egy a tárgyát elengedő, múlni hagyó, kudarcot valló beszéd esztétikai lehetőségeit tárja fel. Mikor a regény végén a narrátor Livia nevére gondol, mintha átadhatná a nevét a napnak, „mintha az el tudná fogadni és egyszersmind felejthetetlené tudná tenni”, a lírikus Donhauser nyelvi magatartása alakul elbeszélte élménnyé.

Ilyesfajta megszólítás, névfelmutatás a két epikai szöveg címe is: *Edgar, Livia*. Csonka címek a két-két emberről szóló szövegek felett, hiszen az elbeszélőre utaló elem hiányzik belőlük.

Büntetésfüzet

A megszólítás dolga a mindenkori Másiké, s ezt Edgar és Livia nem mulasztották el. Persze nem úgy, hogy írtak. Ők nem olyanok.

Edgar mihaszna. Magaviselete rossz, tanulni nem akar, kézírása hanyag. Ha feleltetik, találgat; esze ágában sincs faggatni az emlékezetét. Mint ahogy nem őrzi meg a tárgyakat sem. Fölveszi, eldobja. Edgarnak nincs jövője, de mintha nem is tudná, mi az a jövő. Örökké tart a játék, s közben nem kíméli sem a dolgait, sem önmagát. Ütött-kopott bicikli, horzsolások, sípcsontig felszakadt bőr. És ezzel a bánásmóddal Edgar – így látja az elbeszélő, Georg – mégis magáévá tudja tenni a tárgyakat; sebei pedig mintha azt jegyeznék a testére, hogy kicsoda. Edgart veri az apja, körmössel fenyíti a tanára, pofozza a pap, rosszul van az autóban, internátusba kerül – újra és újra az áldozat szerepét játssza, s betegen, lecsüngő fejjel, vagy apja kezei közt vergődve leginkább arra a Megváltóra emlékeztet, akihez az osztályteremben kell imádkozniuk.

Georg törvény- és írástudó. Szenvedését a szocializáció görcsei okozzák, ahogy a küzdelmes mnemotechnikai gyakorlatok és a jövőtől való szorongás semmivé zsugorítják az edgari végtelen jelent. Mintaszerűvé válni, ez a célja. Fantáziája nem csaponghat, mint Edgaré. Emlékezik és tervez, csalódik és remél, egyezkedik a valósággal.

Edgar csak ráköp a palatáblájára, és letörli a krétaport. Georg ezzel szemben minden leírt szavát megőrizné, képzeletében egyre sokasodnak a teleírt táblák. S az írás titokban tartott műveletét, a büntetőfeladatot választja akkor is, ha a testi fenyítés ezzel elkerülhető. Edgar, az itt és most hőse és áldozata, aláveti magát a körmösnek.

Találkozásuk csak Edgar közegében lehetséges. Az elbeszélés első felében mindig ő szólítja Georgot, akinek a felhangzó hívás nemegyszer a megváltást jelenti. Georg viszont csak egyszer mondja ki barátja nevét a történetben. Sötét van, a kastély ablakai világítanak csupán a hegyen, és félelmében belekiáltja Edgar nevét az éjszakába.

Később elmaradnak a találkozások, közeledik a gyermekkori vége. Edgar szólítását Georg fejbiccentéssel fogadja. Az utolsó közös játékkal – síneken feküdni, utolsó pillanatban felugorni – véget ér a szöveg is. Aztán valamikor, jóval később, valaki elbeszélésbe fog, a történet címe *Edgar*. Mi ez, ha nem hívás? Intés annak, akit az elbeszélő akkor hagyott el, amikor az írás közegébe lépett.

„nagyobb szabadságba”

Ugyan a *Livia* elbeszélőjét nem Geognak hívják, emlékezéseiből az *Edgar* világa látszik kibontakozni. Egon néven még Edgar figurája is feltűnik egyszer. A regény azonban nem csupán folytatja az *Edgart*, hanem újra is írja. A főszereplők vonásai, konstellációja, az elbeszélés motívumai, a képek szerkezete mind-mind ismerősek lehetnek a korábbi szövegből. Ugyanakkor az elbeszélő idő szűkülésével Donhausernek lehetősége nyílik arra, hogy pontos és alakulásban lévő képekké formálja az érzékelés kontinuumait, és kimunkálja sajátos, leginkább a mondatszerkesztésben megnyilvánuló stílusát. Mintha a véget nem érő mondatok hordozta időtapasztalattal Edgar és Livia látásmódja is integrálódna az elbeszélésbe. De erről később.

A regény egy kocsmai beszélgetéssel veszi kezdetét. Az elbeszélő, Livia és egy bizonyos Urs között szó esik „az országról”, melyre a narrátor szerint kényszer telepszik, mintha mindig mindennek volna már valami jelentése. Aztán az utazás, Rimbaud és a Vadság, a Másik megtapasztalása kerülnek szóba. Livia hitetlenkedve néz, és az elbeszélő megjegyzi, hogy „az embernek mindent magának kell megpróbálnia”. Urs erre nevetésben tör ki, s nevetésében van „valami elpusztíthatatlan, mintha túlélhetné a halált”. Az idézett részletben nem nehéz felismerni a transzcendens szégyenérzetről szóló nevezetes karkai zárómondat parafrázisát. Mivel *A pert* a beszélgetés napjának estéjén kezdi olvasni az elbeszélő, a kudarcot már az első oldalakon végső horizonttá tágító Kafka-utalás világos útmutatásul szolgál történet és elbeszélés viszonyára nézve. A szöveg által reprezentált világ komplexitása olyan elbeszélői tudást feltételez, amelyet mélyen áthat az utazás során szerzett tapasztalat, így a Kafka-olvasásé is. Nem csupán az elbeszélés egyes poétikai sajátosságait magyarázza ez a tapasztalat, hanem a történetmondás aktusa is belőle nyer értelmet.

Az elbeszélő úgy véli, „nagyobb szabadságba” utaznak, s valóban, kiszabadulnak a kötöttségből, az Arkádia-szerű táj feltárul, és az idegenséget és otthonosságot egyesítő világ boldog felfedezésére hív. Ugy érzi, mintha mindent előszörre tenne, ugyanakkor újra felfedeznék a világot Liviával. Figyelmessé teszik egymást a dolgokra, s a dolgok is intenek, szólítanak, megmutatják magukat, történetté és magyarázattá válnak. Azonos mozdulataik, lélegzésük ritmusa révén az elbeszélő és Livia azt a közöst tapasztalják meg, amiben egyesülhetnek. És „mintha álltunk volna már egyszer így egymás mellett, mintha utódai lettünk volna egy másik világból való önmagunknak”; „évezredek ismétlődtek meg egy pillanatban: válluk játékában”. Eme ünnepélyes pillanatok, köztük az időt felfüggesztő ismétlések foglalataival, olyan visszatérő narratív egységek és képek sorába illeszkednek, amelyek allegorikus jelekként összekapcsolódva a temporalitás állandó elemét tartalmazzák. Mintha csak a múlt idő venné fel ezt vagy azt a formát, azonos vagy különböző tárgyakét, mozgásokét. Donhauser világa szép, és mindig eltűnőben van.

Am ugyanazok az ismétlések, amelyek a szigorúan komponált mondatok és képek zenei illetve vizuális ritmusában az esztétikai tapasztalat szintjén strukturálják az időt, a történet szociális-pszichológiai valóságában a főszereplő-elbeszélő érzékelését és cselekvéseit meghatározó kényszereket, ritusokat, mintákat jelenítik meg. Éppen úgy vezeti a térkép és az út, ahogy a kulcsot elfordító kezét a megszokás, s mikor egy bejáratott és bevált mozdulatnak vagy értelmezési aktusnak a világ nem látszik engedelmessé válni – a kulcs nem illik a zárba –, a frusztráció szorongást vagy dührohamot vált ki belőle. Olvasnia kell a térképet, a táblákat, a szótárt, olvasnia kell *A per* szövegét,

mely maga is kényszereken fut, értelmezve kell néznie és szabályokat kell követnie. Nincs ez másképp a történet döntő pontja után sem, ekkor azonban elfogja a látás iránti gyűlölet, és csak nézni akar, ahogy a véécéjén „érintetlenül” sétáló légy. Megpróbálja olvasás nélkül követni a sorokat, tehetetlenségében nyitott szemmel a tenger-vízbe hajol. A döntő fordulat részeg szeretkezése Liviával. Az eseményt, amelyet a birtokba vett Livia utólag bűnnek (Sünde) nevez, a Bürstner kisasszony nyakába csókoló Josef K.-ra utaló motívumok írják le. Ekkor mutatkozik meg nyíltan a tétovázás és az előzékenység mögött eladdig rejtve maradt hatalmi viszony, amely a szerelmi kapcsolatot is a gyilkosság és az áldozat dramaturgiája szerint rendezi. A szabadság ezzel illúzióznak bizonyul, az „országot” nem lehet elhagyni.

Eppen strandolnak Liviával, amikor az elbeszélő végére ér *A per Der Prügler* (*A vesszőző*) című fejezetének, a *regény szívének*. Játsszani kezd, homokot perget Livia lábára, és egyszer csak úgy látja, mintha ujjai folytatódna a homokszemekben, és gyengédségük maga alá temetné a lányt. A Kafka-fejezet emblematikus kapcsolatban áll a *Livia Prügel*-motívumsorával (a Prügel szó jelent botot, vesszőt, de verést is), amelyet többek között egy elrontott cigarettára alkalmazott metafora, az erőszakos szeretkezés estéjén felkeresett bika-ünnepély botokkal járt népi tánca, és Livia veréssel végződő gyermekkori története alkotnak. A verés-motívumok mellett nyomon követhetnénk a regény növény/állat-szembeállításait is, annak a főszereplőnek az öntudatlan kutya-identifikációit, aki az első oldalakon még furcsállja *A per* K.-t lefetyelő állathoz hasonlító csók-leírását, hogy a regény végén egy sonkáért kolduló kutya szemszögéből lássa magát eltűnni a sarkon. A szóban forgó éjszakának, melyen a kezdetben közelségként, megszabadulásként, egy világ feltárlásaként jellemzett szerelmi együttlétbe nyomul be a bírvágy kényszere, az itt épp hogy csak jelzett motívikus összefüggések adnak Livia sorsát az áldozatiság mitikus távlatába helyező jelentést, és pecsételik meg a szabadság ígéretét magában foglaló utazás kudarcát. A „titoktalan mozdult velem együtt a tükörben”, állapítja meg reggel az elbeszélő.

A regény sejteti, hogy az időbeliséghez való viszony etikai dimenzióval bír. Livia, aki gyakran csak maga elé bámul, hagyja elmúlni a dolgokat, és „szívtelenül” alábocsátja a játék-ejtőernyőt, kész dönteni, hiszen ő lesz az, aki végül elmegy. Nem így az elbeszélő. Akárcsak értelmezése szerint K., örökösen tétovázik, visszafordul, leplez, számíthat. A választást kísérő lemondás megkövetelné, hogy szembenézzen az időbeliségével, amire ő csak pillanatokig képes. Míg Livia kevés számú visszaemlékezése az áldozat léthelyzetéről árulkodik, az ő célbadobó-szenvedélyéről és sikertelenségéről szóló gyermekkori története az elvakult akarást és a kudarc szégyenét emeli ki. A hullámokkal űzött játékában is a megtartás és fennmaradás győzelmét éli át, holott éppen a tenger figyelmezteti arra, milyen könnyen megfosztható a történetétől. Ugy tűnik, az időbeliség mint létfeltétel annak számára válik személyes büntetéssé, aki nem akar tudni az ezzel a létfeltétellel szükségszerűen együttjáró kudarcról.

A per K. átváltozásáról szóló kihúzott helye a regény végén felismertetni látszik a főszereplővel a meghalás elfogadásában rejlő szabadságot: „Livia, gondoltam, mintha ez a szabadság a miénk is lehetne, mintha elválhatnánk, anélkül, hogy elveszítenénk egymást”. A hirtelen felébredő testi vágy eltörli a megvilágosodás – Kafka regényének léttapasztalatán túlmutató – pillanatát. Csak az utolsó oldalon tér majd vissza mint az egyedülletben rejlő kezdet, a mérhetetlenség és a viszontlátás bizonyosságának élménye. Ekkor az elbeszélő köszönti a tenger fölé magasodó, maga elé néző, várakozásában győzedelmes Madonna szobrát.

A regény tétje nem más, mint a történet végén jelzett lehetőségnek, a világhoz való másfajta viszony ígéretének beteljesítése az elbeszélés által. Ennek, hogy kibontakozhasson, a végtelenségre van szüksége, állítja egy helyen az elbeszélő-főszereplő. A végtelenség a búcsúval nyílik meg, a birtoklás idejének lezárulásával; ekkor válik lehetővé a birtoklás nélküli ismétlés, amely egyszerre állítja helyre és szünteti meg az időt. A lineáris és múlt idejű elbeszélés időbeliségükben és befejezettségükben mutatja fel az élményeket, de a regény ezeknek az élményeknek megörökített nyoma is egyben.

Az időt a térbe író utazás kiemelkedően szép képeivel a regény az esztétikai tapasztalatot az időbeliséghez köti, ugyanakkor az említett végtelenség-tudatot a mondatok belső végtelenségében stílussá formálja: megnevez és elenged. Az elbeszélőt a főszereplőtől elválasztó távolság igazolja a világ narratív megragadásának szándékát.

Fák, mondatok

A *Livia* nem egy múltbeli énje fölött kognitív kiváltságokkal bíró elbeszélő magyarázatkereső analízise, inkább költészetbe-fordítás. Donhauser alig retorizált stílusa, minden változatosságot nélkülöző mondatfűzése és csupasz mondatai azt a befogadót nem riasztják el, aki rábízta magát a viszonylag monoton, a lélegzést idéző ritmusra, és versként is olvassa a szöveget.

„Kizárólag első mondatokat írni!”, áll a szerző egy lírai szövegében, és a *Liviában* tartja is magát ehhez a megkötéshez. A hosszú mondatok minden tagmondata kezdetként szólal meg, ennél fogva azonban variációs ismétlése is az előzőknek, mintha egy dallam vagy szerkezet kényszerének kellene újra meg újra eleget tenniük. Anaforikus szerepű névmások helyett gyakran a megismételt szó áll, vonatkozó mellékmondatokat alig találni, az ily módon atomizált tagmondatokat viszont annál gyakrabban húzza össze egy a mondat szerkezetét bokorszerűvé változtató közös mondatrész, többnyire a (múlt idejű) létige. Minthogy csak a tagmondatoknak van íve, a gyakran féloldalas szekvenciákon belül nincs olyan tényező, melynek alapján előre lehetne tudni, hol fejeződik majd be a mondat. Az utolsó tagmondat mindig váratlanul jelenik meg – a mondat nem tud a végéről.

Ennek a vázlatos leírásnak nem csupán az a szerepe, hogy néhány sajátos szintaktikai jegy számbavételével utaljon a szöveg igen hangsúlyos, a valóságillúzió mögött el nem tűnő nyelvi megalkotottságára, amely a *Livia* sokszor megejtően szép világának létezését szigorúan a fikció nyelvi univerzumához köti. Donhauser poétikai törekvései felől az is belátható, hogy a mondatok formai alakítása sajátos módon hozzájárulhat a történetben megfogalmazódó léttapasztalat kifejezéséhez.

A regény beszédmódja az érzéki adatok nyelvi reprezentációjára szorítókozó, a belső történésekre csak ezeken keresztül utaló, sugalmazó karkai poétika hagyományához kapcsolódik. Mindamellettt kísérletet tesz arra, hogy az opticitás uralta nyelvet egyfelől utalásokkal, másfelől zenei eszközökkel megnyissa a nem a látásból származó érzéki tapasztalat előtt, tapasztalatokat azonosítás vagy hasonlat formájában egymásbajátszszon, továbbá, hogy egy viszonylag szűk absztrakt fogalomkészlet tagjait (megérkezés, idegenség, végtelenség, történet stb.), többnyire egy-egy hasonlatban, érzéki tartalmakkal, a nyelv-előttiben gyökerező evidenciákkal kapcsolja össze, s így poétikai előfeltevéseivel összhangban maradva adjon nekik jelentést. Donhauser kedvelt kifejezése a *Ruf*, amely jelenthet kiáltást, madárhangot, hívást és szólítást, nyelv-előttit és nyelvit egyaránt. Poétikáját, a regényíróét nem kevésbé, mint a lírikusét, a nyelv-előtti nyelv-

ben való megmutatásának szándéka vezeti. „Jenins: sohasem fogok csak a nyelvre hallgatni. / (Vagy: a szövegen végzett munka nem mondható el.) / Kiáltás is leszek mindig”.

Donhausert rendre ugyanazok a formák foglalkoztatják, a szöveghatárokon túlmutató érvénnyel is. Például az Edgar tányérján elkent maszat a *Livia*-ban a szélvédőre ragadt bogarakká változik át, de említhetnénk a sötétben világító fényt, a hintát, a felmagasodó vagy szétágazó tárgyakat, növényeket is. Az analógiák egyidejűségei azonban mindig az időbeliségben tárulnak fel: a történet újrafelismeréseiben, az elbeszélés linearitásában. Amikor a narrátor a parton heverő hordók megtestesítette „alapvető konstellációról”, a térképről, a toldozott-foldozott aszfaltról mint a hiábavalóság történetéről, egy ágról mint intésről, a bokorban jelenlévő utazásról, a látásról mint lélegzésről, a fákról, a táj ritmusáról, a VW boltíves hátáról mint engesztelésről, vagy a szünyograj táncáról szól, metaforikus-metonimikus utalásrendszert hoz létre, amely azzal kecsegtet, hogy formát ölthet benne a soha el nem gondolható gondolat, s a végtelen sok szerkezetmásolat által megmutatkozhat valamiféle eredendő szerkezet. (Annak a lehetőségét, hogy „az utat visszafelé is megtegyük, ha örökké továbbvezet is”, egy tengerparti séta során fogja fel az elbeszélő, miközben Livia felemeli „egy csigaház spirálját”).

E poétikai beállítódás jegyében hárul szerep a *Livia* intranszparens mondataira, melyek azzal szembesítenek szüntelenül, amit az elbeszélővel azonos főszereplő udvarias viselkedése a világgal való zavartalan közlekedés érdekében kirekeszt, és arra a tudásra hagyatkoznak, aminek ő még nincs birtokában. A szöveg tagmondatai újból és újból a kezdet frissességével és függetlenségével lépnek a világba, akár az utazó hősök pillantásai. Leképezik illetve megteremtik a történetben egyesítő szerepű ritmust, a lélegzését, a szeretkezését, a tájét, fenntartva ezzel azt az atmoszférát, amiben adott az egyesülés újrameglésének lehetősége. Ugyanakkor egymásutániségükben, megelőzöttségükben valamely kényszer lenyomataként jelennek meg, s azon túl hogy e tekintetben párhuzamosságot mutatnak az elbeszélő érzékelésének és cselekvéseinek feltételezettségével, a nyelv-előtti megmutatására irányuló intenció alakító munkájáról is tanúskodnak: mintha egy dallam megtalálásának vágya generálná a *Livia* szövegét. A mellérendelt tagmondatokból álló mondategységek pedig, önkényes lezáródásuk révén, anélkül adják át magukat a múlt időnek, hogy valamilyen teleologikus menetet követnének. Így a szöveg mondatonként létrejövő világa, miközben folytonosan perspektiválódik az idő felől, és megszakad minden mondat végével, a végtelenség, a felszabadultság képzetét kelti. (A *Livia* elbeszélője egyszer úgy érzi, soha nem ér véget az autózásuk; a varázst a magnó nyávogása töri meg. Az *Edgar*-ban ugyanez a bűvölet keríti hatalmába a szánkozó Georgot.)

Ezek a formai vonások aligha szemantizálhatók kimerítően. A szöveg létszemléleti jegyeivel való összefüggésükhöz azonban nem fér kétség: minden mondatban átélhetővé tudják tenni az elbeszélés során kibomló világtapasztalatot. Egyedül ez a nyelvi intenzitás tehet eleget annak a feladatnak, amelyet Donhauser rendkívüli komolysággal a regényre rótt.

Nevek

Indokoltnak tűnik a kérdés, vajon nem temeti-e a szöveg éppen úgy maga alá a tárgyat, Liviát, miképpen a történetbeli homok. Ha így volna, az a nyelv-előtti a nyelv által megmutatni próbáló poétikai törekvések megfeneklését, az elbeszélés kudarcát jelentené.

Az egyénítés mimetikus eszközei helyett a regény az egyszerű megnevezés aktusára hagyatkozik. Több mint ezerszer olvashatjuk Livia nevét, miközben alig tudunk meg valami elmondhatót róla. Liviának anyajegy van a szája fölött, nem szereti a vaját, az apja egyszer részegen bárányt sütött, Liviának ráncos a keze. De nem az a fontos, hogy milyen – a név nem tud tulajdonságokról –, hanem az, hogy van-e. És akire a név rámutat, az létezik, igaz, nem úgy, mintha jelen volna. „A név a megoldás, az eloldódás, az égi rejtekhely”, így a költő (*Jenins*). A regényben ez a mágikus rejtekhely az elvesztés pillanataiban nyílik meg.

Livia nevével függő beszédben az erőszakos szeretkezés éjszakáját leíró részben találkozunk először, az elbeszélő mondja ki halkán az aktus után. Az ő neve csak egyszer fordul elő a szövegben, a vonatablakban álló Livia szájából hangzik el a búcsúzáskor: „Ciao, Michl”. A név mind a két esetben az eltűnőt, a távollévőt szólítja meg, és távollétében teszi azt jelenlévővé. Minthogy a szelekció eljárása a lehetséges kontextusok közül egyedül itt szerepelteti az elbeszélő nevét, azt mondhatjuk, az elbeszélő magáraismerése azzal a szituációval esik egybe, amelyben megérti, hogy szólítják; az individualizáció a név meghallását, ez pedig az időnek alávetett sors elfogadását feltételezi. A szöveg gyakori szólítás- (*Ruf*) és intés-motívumait (*Wink*) e paradigmaticus búcsú viláértelmezésünk legfontosabb kérdéseinek távlatába állítja. Ha ugyanis a tűnékenység világában a dolgok megszólítják az embert, akkor szükségük van rá, a távollévőre. És ha ő mint megszólított, a távollétben ismer magára, akkor vagy viaszt tömököd a fülébe, vagy megszólítóvá válik maga is. A halottak nevét a sírokra vési, esetleg ír egy regényt.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Kommentár helyett „hymen”?

A METATEXTUALITÁS FELSZÁMOLÁSA

CHRISTOPH RANSMAYR DIE LETZTE WELT C. MŰVÉBEN

„der erinnere sich an alles und nichts”²³

Bármilyen sok és bármennyire megfontolandó érv sorakozik is a „posztmodern” kifejezés meghatározásai, sőt meghatározhatósága és operacionalizálhatósága ellen, mégis léteznek egy-két attribútum, amelyek mind az e szóval jelölt irodalmi művekben, mind az ezekhez kapcsolódó alkotói szerepfelfogásokban rendszeresen visszatérnek. Kétségkívül ezek közé tartozik – a posztmodern próza esetében – a metanarrativitás különböző alakzatainak érzékelhetősége, illetve – a posztmodern „szerző-funkciók” leírásánál – az az (esztétikai, illetve „történeti”) tapasztalat, mely szerint a műalkotás referenciális hálózata lehetetlenné teszi azt, hogy elszabaduljon saját, mégoly rögzíthetetlen és behatárolhatatlan diskurzusától, pl. a „jelen”, a valóság felé, az irodalmon „túlra”. Christoph Ransmayr eddigi művei szintén azt a felismerést közvetítik, mely szerint az irodalom csak irodalomról, a szövegek csak szövegekről képesek „szólni”: az „implicit szerző” (Wayne C. Booth) alakzata ebben az értelemben elsődlegesen az „olvasó” antropomorfizmusaként fogható fel.

Persze, a metanarrativitás alakzatai korántsem korlátozódnak az esztétikai tapasztalat egy-egy történetileg meghatározott konfigurációjára, sőt ezek még a posztmodern paradigmában is egymástól teljesen eltérő módokon realizálódhatnak. Ransmayr világosított aratott regényének, a *Die letzte Welt*nek (1988) az alapképlete a posztmodern metatextualitás egy meglehetősen összetett megvalósulását teszi lehetővé. Az Ovidius *Metamorphoses*ének hipertextusaként felfogható regény ilyenként való olvashatóságának leginkább az állja az útját, hogy az alapvető elbeszélő helyzet és az implicit szerző említett alakzata között egyfajta interpenetráció érzékelhető, amennyiben mind a narráció metanarratív önértelmezése, mind a narrátor, illetve a főhős tudatának konfigurációi az olvasás aktusára épülnek, vagyis: a narratív szituáció az olvasás metaforájaként fogható fel.

Ez egyben azt is jelenti, hogy a regény egy meglehetősen komplex önprezentációs rendszert épít ki, amely egyszerre előhív és meg is akadályoz olyan értelmezési lehetőségeket, amelyek a hangsúlyosan önreflexív szövegek olvasásakor hagyományosan működnek (s ezen lehetőségek között még olyan, a posztmodern regénytől elvileg távolabb álló formációk is feltűnhetnek, mint a példázat). A regény központi intertextuális alakzatát aligha lehet teljes egyértelműséggel a hipertextualitás Gérard Genette-féle kategóriájához sorolni, minthogy a történet kompozíciója szerint a szóban forgó Ovidius-mű mint „tárgy”, mint egy másik, önálló mű is megjelenik, amelyről a szerep-

²³ „ez mindenre emlékszik, de semmire sem” (Ch. Ransmayr: *Az utolsó világ*. Bp., 1995, 173. Farkas T. ford.)



lők és a narrátori szólam is különböző kijelentéseket tesznek, sőt – ha lehet így fogalmazni – a történet középpontjában is ez a mű áll. Ez ugyanis egyben azt is jelenti, hogy (a Genette-i kategóriák²⁴ értelmében) a „metatextualitás” eljárásai is megjelennek Ransmayr regényében, amelyeket az tüntet ki, hogy elsősorban a kommentár formáját ölthetik. Egy történeti horizontú olvasat nyilván eleve nagyobb hangsúlyt fektethet ez utóbbi alakzatra, amennyiben azt a történeti megértés, az „újraolvasás” realizációjaként igyekszik érteni.

A *Die letzte Welt* tehát láthatólag avval az – olvasásfenomenológiailag és recepcióesztétikailag is értelmezendő – tapasztalattal szembesíti a befogadót, hogy az érzékelő olvasás, illetve az értelmező és a történeti olvasat²⁵ között olyan jellegű feszültség lép fel, amely egyfajta „mise en abyme”-séma révén nyitja fel az intertextuális alakzat narratív szerkezetét. A regény egyes helyein a szó „legegyszerűbb” értelmében sem érthető a szöveg az Ovidius-mű, de legalább is a függeléként közreadott (és sok kritikát kiváltó²⁶) „ovidiusi repertoár” ismerete nélkül, ami lehetetlenné teszi a két mű közötti kommentár/szöveg-típusú differencia értelemképző működtetését, melynek funkcióját viszont folytonosan előfeltételezi az a tapasztalat, hogy mind a regény történetének (a *Metamorphoses* egy lehetséges, fiktív sorsának, „utóéletének”), mind az önreflexív alakzatok által felvázolt értelmezési horizontnak (a „példázatos”, illetve az „írástudók” szerepvállalásának intellektuális-kulturális problematikáját előtérbe helyező interpretációs utak) legfontosabb alakítója éppen ez a differencia.

A narratív szituáció eme „mise en abyme”-típusú önreferencialitása aligha fogható fel másként, mint az egymást keresztező, ellentétes olvasatok kitüntetett helyeként, az „olvashatalanság” (Paul de Man) szintagmatikus kiterjesztéseként. Így nem igazán kerülhető ki az a probléma, hogy milyen válaszokat kínál – önreflexív szintjén – a regény az olvasás, a befogadás kérdéseire. Annál is inkább, mert a regény azon (tulajdonképpen:) „betéttörténetei”, amelyek különös élességgel irányítják erre a figyelmet, újra és újra tematizálják a Ransmayr-féle történet fiktív kiindulópontját, a *Metamorphoses* szerzője általi elégetésének gesztusát.

Mindez lényegében elkerülhetlenné teszi a regény lehetséges olvasatainak és – mint ezekre vonatkozó felhívásoknak – az említett „öntükröző” történeteknek párhuzambaállítását. Ugyanakkor nem tekinthető a priori bizonyosnak az, hogy ezek az önreflexív történetek valamifajta egységes horizontot képeznek a regény önprezentációja számára, fölösleges és igazolhatatlan interpretációs lépés volna közöttük eleve valamifajta rendezett viszonylatot feltételezni. Továbbá ez a jelentésszint sem interpretálható a regény narratív struktúrájának, nyelvi megalkotottságának figyelembevétele nélkül, a narrációba, illetve a történetbe való beágyazottságától elszakítva.

A regény nyelvhasználatának stilisztikai-retorikai kérdései a recepció, azaz a dokumentálható olvasásteljesítmények tanúsága szerint kiemelt, talán még az Ovidius-hoz, vagyis a klasszikus elődhöz való visszafordulás kínálta teoretikus problematikánál is lényegesebb szerephez jutottak a pozitív, illetve negatív esztétikai ítéletalkotásban. A *Die letzte Welt* szövege nyelviileg hangsúlyozottan megalkotottként prezentálja ma-

²⁴ G. Genette: Palimpseste. Frankfurt, 1993, 12–14.

²⁵ E fogalmak és összefüggésük kontextusaként I. H. R. Jauff: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt, 1984¹, 813–822.

²⁶ Vö. pl. R. F. Gleis: Ovid in den Zeiten der Postmoderne = Poetica 1994/3–4, 427.

gát.²⁷ Ransmayr artisztikus nyelvhasználatának legpregnansabb önbejelentő gesztusai (a kiterjedt hangszimbolika mellett) már a regény meglehetősen különös, ritka, ezen minőségét elsősorban az érzékelés, illetve a legkülönbözőbb természeti jelenségek és folyamatok leírásában érzékeltető lexikájában megfigyelhetők.

Ez természetesen az elbeszélési stratégia tekintetében is regisztrálható sajátosságokkal párosul: a szöveg – a regény egyes kritikusai által esztétikailag inkább előnytelennek minősített – „hiperinformativitása” emelhető ki itt elsősorban, illetve az – ebből következő – katalógus alakzata, amely elsősorban az elbeszélés tempójának lassítását eredményezi. Ezt az effektust felerősíti az is, hogy a történetre ráépülő metafikció értelmezését irányító-befolyásoló legfontosabb motívumok (melyek elsősorban az – emberi beszéddel szembeállított – kövek, a hullám, az elfedés, takarás mozzanatai²⁸ köré csoportosulnak) gyakran éppen a történetmondást megakasztó kiterjedt hasonlatokban vehetők észre – ez annál is inkább meghatározza az olvasás tapasztalatát, hogy az ilyesfajta eljárások pontosan a – viszonylag gyorsabb tempójú – önreflexíven olvasható „betéttörténetekkel” kerülnek ellentétbe, amelyek így eleve „kikülönülnek” az elbeszélés diskurzusából s így kiemelt jelentésképző szerepük nemigen ismerhető félre.

A narráció gyakran meglehetősen redundanciával aknázza ki a hasonlítás és más nyelvi eljárások retorikus lehetőségeit: pl. rögtön a regény in medias res kezdetén az orkán leírása először egy madárraj kifejtett metaforájaként, majd metonimikus azonosításokkal (pl.: „Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen.” – Ch. Ransmayr: *Die letzte Welt*. Frankfurt, 1991, 7.²⁹), végül egy konceptuális metaforát kibontakoztatva vezeti fel a történet tulajdonképpeni első eseményét, Cotta utazását Tomiba, amivel a természeti eseményt nem pusztán az út „kísérőjelenségeként”, hanem annak metaforikus lényegként jellemzi a regény, aminek az utazás fontos motivikus szerepe miatt kiemelt funkció juthat az egész szöveg tropológiájában. A természeti folyamatok leírása általában is a metaforikus felcserélések elvét követi, ami a regény kontextusában elsősorban az érzékelés, a megismerés olyan megjelenítését szolgálja, amelyben a beazonosított tárgyiasságok identitása éppen a mindenkori átváltozásokban rejlik, pl.: „Der Lichtschein aus Nasos Haus fiel lang über den alten Schnee des Hofes und streifte noch den Maulbeerbaum, aus dem der Wind die Beeren pflückte und über den Firn rollen ließ, schwarze Käfer.” (uo., 46.³⁰).

A nyelv hangsúlyozott artisztikussága és retorizáltsága mellett a fikció működését is mintegy inszcenirozza Ransmayr regénye. Erre nem is csupán a fantasztikum, a kép telenségek gyakorisága utal, hanem az is, hogy – a történetben is főszerepet kapó *Metamorphoses* révén – a fikcionalás aktusai (olykor Cotta által reflektáltan, máskor ettől függetlenül) kénytelenek újra és újra visszamutatni saját textuális eredetükre, lényegében összekeverve a szelekció referenciamezőit.³¹ A fikcionalitás folyamatként való

²⁷ Ehhez vö. elsősorban K. Töchterle: *Spiel und Ernst = Antike und Abendland* 1992, 99–101.

²⁸ Ezekhez l. még uo., 100.

²⁹ „Az orkán: kiáltozás és sírás volt a sötétben a fedélzet alatt és a hányadék savanyú bűze.” (Ransmayr 1995, 7.)

³⁰ „A Naso házából kidőlő fény hosszú sávot világított be az udvar öreg havában, és súrolta a szederfát, melyről a szél szedte le a termést, és szétgurította a havon: fekete bogarak.” (uo., 44.)

³¹ Vö. ehhez W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt, 1993, 30–33.

önmegjelenítése és textualizálása Ransmayr regényében külön tanulmányt érdemlő probléma, itt talán elég az előbbieket mellett arra rámutatni, hogy azt a körülményt, hogy a fikció aktusai nem „tüntethetik el” textuális eredetüket, Ransmayr regénye nem elleplezi, hanem sokkal inkább feltárja és ironizálja. Ennek egyik legegyszerűbb példája lehet az ovidiusi beszélő nevekké váló – a *Metamorphosest* e tekintetben követő – játék, pl. Echo színrelépésekor valóban elismétli az előtte elhangzottakat („Echo, sagte der Seiler endlich, sie heißt Echo; sie hält mein Haus sauber.

Haus, flüsterte Echo nun wieder tief über das Muster der Spuren gebeugt, *mein Haus*.” – uo., 100.³²). Ennek amúgy az intertextuális séma, illetve a történet metafiktív szintjén nő meg a jelentősége, hiszen Echo az ovidiusi történetek egyik legfontosabb közvetítője Cotta számára, vagyis „visszhang”-volta valóban egy „távollévő” szöveg médiumának szerepében érvényesül.

A *Die letzte Welt* fiktív világa – hipotextusát követően – elsősorban az „átváltozások” elve szerint alakul, e folyamat legtöbbször a tárgyi világ, a (szöveg)nyomok antropomorfizálásában, ritkábban ennek ellentétéként zajlik le, ami azt a narratológiai kérdést fogalmaztatja meg, hogy a történetben egyszerre idézetként és szereplőként is olvasható/olvasandó antropomorf alakok, akik szükségszerűen rendelkeznek valamilyen tudással a Tomiba száműzött költőről és nevezetes művéről, vajon tudnak-e saját citátum-voltukról? Ezt a – később, más összefüggésben még ismét tematizálandó – kérdést a kettős olvashatóság miatt a szöveg alapján nemigen lehetne eldönteni, még Cotta esetében sem. Ő, aki egyébként az „ovidiusi repertoár” szerint a *Metamorphoses*-ben természetesen nem, Ovidiusz episztoláiban azonban szerepel, már nem sokkal a Tomiba való megérkezése után ráismer különböző „emlékekre” a *Metamorphoses*-ből („Erst in der zweiten Woche nach seiner Ankunft stieß Cotta auf Erinnerungen, die er wiedererkannte.” – uo., 12.³³), a mű talányos zárlatának egy lehetséges értelmezése szerint viszont csak itt döbben rá saját citátum-voltára („Die einzige Inschrift, die noch zum Entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fährchen finden [...]; gewiß aber würde es ein schmales Fährchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name.” – uo., 287–288.³⁴).

Ez egyfelől utat enged egy olyan értelmezésnek, mely szerint Ransmayr regénye a „világot” mint a mű másolatát prezentálja, ugyanakkor a mű maga is eleme e világnak, aminek következtében a fiktív világ nem különíthető el a szövegtől. Éppen ezért Cotta

³² „– Echo – szólalt meg végre a kötélverő –, Echónak hívják, ő szokott takarítani a házamban. – Házamban – suttopta Echo, és ismét mélyen a nyomok fölé hajolt –, házamban.” (Ransmayr 1995, 96.)

³³ „Cotta csak két héttel érkezése után bukkant olyan emlékekre, melyek neki is ismerősek voltak.” (uo., 12.)

³⁴ „Az egyetlen, még felfedezésre váró felirat csalogatta Cottát a hegyekbe: bizonytalán megtalálja majd egy Trachila ezüstkévébe temetett zászlócskán (...); minden bizonytalán aprócska rongy lesz, hiszen csupán két szótagot kell hordoznia. Ha megállt és szuszogott egyet, aprón a fölébe hajló sziklák alatt, Cotta néha felhajította a köveknek ezt a két szótagot, és mindjárt válaszolt is: »Jelen!«, ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt.” (uo., 275.)

kutatása az eltűnt Ovidius után nem tekinthető „valódi” (struktúrájában, kompozíciójában problémátlanul megragadható) történetnek. A narrátori horizont mozgása szintén áldozatul esik fikció és textus egymást felfüggesztő kölcsönhatásának, ebből következik az is, hogy Cottához való viszonyának perspektívája sem tekinthető állandónak. A narrációban az auktoriális elbeszélést olykor szabad függő beszéd váltja, a narrátor számára Cotta tudata hol közvetlenül, hol csak közvetetten férhető hozzá.³⁵ A történetben előforduló fantasztikus eseményekről a narrátori szólam is úgy számol be, mintha azok idézett volna számára sem tudatosult volna, viszont a regénynek a „vasvároson” kívül zajló és más történeti korokra utaló mozzanatait mindenfajta, e körülmény sajátosságára vonatkozó kommentár nélkül, a diegézis természetes elemeiként közvetíti.

A diegézis szintjének az intertextuális viszony általi provokációja miatt a *Die letzte Welt* idő- és térbeli síkjai sem rendezhetők össze úgy, hogy azok az olvasás során a realitás bármifajta illúzióját fenntarthassák. Az Ovidius-hipotextus ilyenként alakítása miatt pl. nemigen lehetne kronotopikus alakzatokat stabilizálni a regényben. A *Die letzte Welt* akronikus struktúráit³⁶ természetesen nemcsak az Ovidius-mű háttérbeli jelenléte alakítja, hanem az is, hogy (bár a történet idősíkját részlegesen tagolják az idő lineáris múlásának, illetve tartamának jelzései, pl. évszakok, hónapok megnevezése révén) a regény több pontján a fikció látványosan keresztezi egymással a különböző történelmi időket, így pl. az egyik ovidiusi alak német katonaként bukkan fel, szoba kerül a hírhedt hamburgi Reeperbahn, Iason mitológiai hajóján, az Argon, 20. századi vendégmunkások utaznak stb. (az idő „idézésének” hasonló eljárásai fontos szerepet játszanak Ransmayr következő regényében, a *Morbus Kitaharaban* is).

A regény központi helyszínének megjelenítése nemcsak azért válik mintegy a *Die letzte Welt* szövegének intertextuális mnemotechnikai topográfiájává, mert szintén Ovidiusra utal vissza, hanem azért is, hogy mindenekelőtt az „emlékül hagyott” feliratok jelölik ki – az emlékezet szimbolikájának funkcióját viselő kövekkel, a pusztulás nyomaival, a romokkal és a természet dúlásaival összekapcsolódva – egyben a metafikció „színterét” is.³⁷ Ez az eljárás a modern irodalom egyik fontos toposzának, a városleírásnak az organikus értelmezésmintákra utaló funkcióját emeli be a regény architextuális emlékezetébe³⁸, hasonlóan a posztmodern próza ugyancsak ilyen jellegű, „térbeli” emlékezettechnikát képviselő műveihez (Carlos Fuentes-től Calvino *Láthatatlan városok*ig). A mitológiai múlt emlékezetét tehát nem időben közvetített, hanem – többszörösen jelölt módon – térbeli struktúraként idézi fel Ransmayr, a romváros paradigmatis példája alapján.

Egyes önreflexív „betéttörténetek” mellett éppen a történelmi idő ily módon történő megszüntetése vagy „egyidejűsítése” lehet az oka annak, hogy a regény, annak ellenére, hogy referenciális környezetét látványosan „irodalomként” szituálja, mégis utat nyithat a példázatszerű olvasás stratégiáinak, amennyiben a tomi száműzetést, Ovidius sorsát és az azt irányító, kiszámíthatatlan politikai erők természetét az időközön

³⁵ E jelenség általános narratológiai problematikájáról l. D. Cohn: *Transparent Minds*. Princeton, 1978, 102.

³⁶ Ehhez l. Genette: *Die Erzählung*. München, 1994, 57.

³⁷ „Hely” és „közhely” (értsd: idézet) összefüggéseiről Ransmayr regényében l. B. Naumann: *Topos-Romane* = *Arcadia* 1992/1–2, 95.

³⁸ Vö. ehhez A. Honold: *Zwischen Archäologie und Apokalypse* = *Poetica* 1992/1–2

felülemelkedő, „örök” tapasztalatként láttatja.³⁹ Ebből a szempontból nyilván az sem jelent nagy különbséget, hogy egy ilyen típusú interpretáció az akrónia uralkodó elvével a *Die letzte Welt* történetének mítoszi örökérvényűségét, vagy – éppen ellenkezőleg – a *Metamorphoses* átváltozás-elvének tulajdonképpeni felszámolását, azaz a mitológia folytathatatlanságát bizonyítja. Csakhogy azáltal, hogy Ransmayr regénye nem hagyja akadálytalanul érvényesülni a metatextualitás működését, mítoszkritikája (?) sokkal inkább abban nyilvánul meg, hogy a történeteket mint idézett – s valójában már a *Metamorphoses*-ben is idézett – szövegeket, mint egy elveszett könyv szövegeit jeleníti meg a diegézisben, ezzel a közvetítés munkáját nem történeti folyamatként, hanem olvasásként mutatja meg. Ez azt is jelenti, hogy sokkal inkább a példázatalakotás, vagyis minden olyan olvasás kritikáját valósítja meg, amely az értelmezés során egy nem textuális referenciamező elkülöníthetőségét előfeltételezi.

Ebből a szempontból tanulságos lehet Reinhold F. Glei tanulmányának a mű címét illető félreértése.⁴⁰ Glei kritikai megjegyzése szerint Ransmayr regényének címe Ovidius Tomira használt metaforájának, az „ultimus orbis”-nak volna a fordítása, amely azonban nem a „vasváros” (szimbolikus) időbeli pozíciójára, hanem térbeli (vagyis: ’leg távolabbi’ értelemben vett) elhelyezkedésére utal. Ez az érv valószínűleg éppen Ransmayr idő- és térkezelését nem veszi komolyan akkor, amikor nem észleli a *Die letzte Welt* azon helyeit, ahol Tomi ezen ovidiusi értelmezése – a címtől eltérő formulával – megjelenik („Ende der Welt” – uo., 13., 73.⁴¹).

A *Die letzte Welt* fogadtatásában egyértelműen a *Metamorphoses*-hez való viszony jelentette a kritikai értékelés másik legfontosabb támpontját, ami talán avval az aktuális hagyománytörténeti fordulattal is magyarázható, amely azt jelzi, hogy Ovidiust sorsa, ellentmondásos szerepe és viszonya a hatalomhoz, valamint ezek megjelenése műveiben az egyik legérdekesebb antik szerzővé tette a 20. század végének irodalmi köztudatában (David Malouf *An Imaginary Life* c. regénye pl. szintén egy Ovidius száműzetésére vonatkozó, fantasztikus elemekkel építkező fikcióra alapul, ez a mű azonban elsődlegesen az identitásvesztés tudat-problémáját helyezi a középpontba). Ransmayr regényének metafikcionális értelmezési lehetőségei azonban egy másik, 20. századi művekkel folytatott dialógusra is következtetni engednek. Ebben az összefüggésben elsősorban irodalom és hatalom viszonyának kérdéseit exponálja Ransmayr, úgy szólva hozzá egy, a posztmodern regényt is foglalkoztató problematikához, hogy e dialógust gyakorlatilag Ovidiuson keresztül működteti (ami egyébként azt is jelenti, hogy ilyen értelemben mégiscsak kibontakozik egy valódi, egyáltalán nem időtlen, hanem nagyon is történeti megértésfolyamat is, amennyiben Ovidius „újraolvasása” képezi a közvetítés közegét az írói szerepfelfogás és egyáltalán az irodalom önértelmezésének modernség utáni diskurzusában).

Az olvasásnak, a befogadásnak és az értelmezésnek a regényben színrevitt „eseményei” nagyrészt a *Die letzte Welt* egyik fő – és e téren hipotextusát követő – kompozíciós elve szerint a kisebb, olykor meseszerű, önálló történetként is felfogható „betétek” elrendezésébe illeszkednek. Ezek a metafikcionális jelentésszint iránti igény bejelentésének szignáljaiként is felfogható történetek paradigmaticusan kétfelé oszthatók, ami azért fontos, mert így egyikük sem nyerheti el az egész regény számára hori-

³⁹ A tér és idő végtelenségének tételezésén alapul pl. Naumann tanulmánya.

⁴⁰ Glei, 416–417.

⁴¹ „a világ vége” (Ransmayr 1995, 13., 71.)

zontot képező kitüntetett metanarratíva státuszát, sokkal inkább összjátékukban lehet a regény ilyen önprezentációs gesztusait felfedezni.

Az egyik, markánsan elkülöníthető típushoz sorolható történetek közös eleme az irodalmi mű és lehetséges interpretációinak a diegézis szintjén történő szembesítése a regény történetének politikai és „társadalmi” eseményeivel. Cyparis filmvetítései, Fama „episzópjának” közönsége elsősorban a modern tömegkommunikációs médiumokat, illetve, a tömegkultúra idekapcsolható hatás- és befogadási effektusait idézik fel, a tomi közönség reakciói a „hihetőség” igényének, a realitás illúziójának előfeltételével, illetve a „willing suspension of disbelief” posztmodern változataival írhatók le, ily módon kapcsolatot teremtve a megjelenített mítoszok és egy kifejezetten 20. századi befogadói attitűd mögött.

A *Die letzte Welt* leginkább társadalom- vagy hatalomkritikai kontextusba helyezhető részeit, a hatalmi politikához és az uralkodóhoz ellentmondásos és tanulságos módon viszonyuló Ovidius sorsára vonatkozó történetiszlat az tünteti ki a regény narratív struktúráján belül, hogy itt világosan érzékelhető a distancia a narrátor és Cotta között s ezzel párhuzamosan itt szüremkednek be a leginkább „idegen” nyelvi világok a regény diskurzusába, elsősorban a – regény egészét tekintve ironikus távlatba kerülő – politikai és a modern sajtónyelv elemei. A száműzött költő különös sorsának megjelenítése Ovidiust először egy mai értelemben vett irodalmi „sztárként” láttatja, majd – kegyvesztését követően – a modern információáramlás sajátosságai kerülnek előtérbe: a költő sorsa és művének hatása inntól a mendemondák, a politika hatalmi apparátusa és elsősorban a véletlen kezébe kerül. Műve és hírneve különösen eltűnése és feltételezett halála után jelent ismét potenciális fenyegetést a hatalom számára.

A „valódi” Ovidius sorsát Ransmayr tehát összeköti az irodalmi mű – közvetítő instanciái, illetve a szerző „távolléte” révén – fel- és elszabaduló hatásával és interpretálhatóságával, ami a műalkotás olyan „hatalomkritikai” példázatai irányába utalja a *Die letzte Weltet*, mint pl. Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazójának idekapcsolódó passzusai*, amelyek ott az államrendőrségi archívum főigazgatójának azon felismerésében összegződnek, mely szerint „van az olvasásban valami, ami fölött nincs hatalmam.” (I. Calvino: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*. Bp. 1985, 255. Telegdi Polgár I. ford.)⁴² Ezt a (példázatot felkínáló) metafikciós önértelmezést az kapcsolja össze az előbb említett „betéttörténetekkel”, hogy mindegyikben kitüntetett szerep jut a közvetítésként felfogott interpretáció attribútumainak (hol a médiumok változatosságának, hol a „szóbeszéd” vagy a hatalmi manipulációk kiszámíthatatlan hatásainak).

Ransmayr azáltal ad némiképp a Calvinoétól eltérő választ „írott és íratlan világ interakciójának” kérdéseire⁴³, hogy evvel a metanarratívával látványosan szembesíti Cotta „nyomozását”, amely szintén az olvasás metafikcionális „tükréként” lép be a mű lehetséges önreflexiói közé. Cotta „olvasását” éppen a – fenti értelemben vett – közvetítettség „hiánya” (hiszen ő már eleve az Ovidius-szövegben „tartózkodik”), illetve negativitása különbözteti meg az önreflexió előző típusától. Cotta ugyanis keresése során három kulcsfontosságú figurától kapja az utalások többségét: Echotól (vagyis a „visszhang” allegorikus alakjától), a néma Arachnetól és a *Metamorphosesre* vonatkozó

⁴² L. ehhez még Jauß olvasatát a regényről: Jauß: Italo Calvino: „Wenn ein Reisender in einer Winternacht” = Uó: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt, 1990².

⁴³ L. uo., 279.

jeleket elrejtő Pythagorastól. Mindhárom alak lényegében a keresett mű „szövegét” írja bele annak „világába”, éppen ezáltal megakadályozva azt, hogy Cotta – az olvasó allegorikus megjelenítése – e világra ráismerjen: Pythagoras „emlékműveket” állít a számúzott költő szövegének, vagyis azokat tulajdonképpen megkettőzve, önmaguk „jeleként” vési fel Tomi legkülönbözőbb helyszínein s ezáltal az emlékezet önfelszámoló „topográfiáját” alapozza meg, ráadásul kis szövegrészekre, töredékekre darabolja szét gazdája művét. Arachne faliszőnyegeinek allegorikus képei szintén a *Metamorphoses* egy-egy történetét ábrázolják⁴⁴, csakhogy – pl. Icarus története esetében – némasága miatt nem képes megértetni azok valódi értelmét Cottával (aminek a későbbiek során még lesz jelentősége). Cotta ezt a képet „a repülés nagyszerűségének cáfolataként” értelmezi, a szöveg szerint viszont – ismét egy olyan helyen, ahol az elbeszélő nézőpontja látványosan külsővé válik – nem jön rá arra, hogy az egyben a *Metamorphoses* illusztrációja is: „Icarus. Der Name jenes gestürzten Wesens, das im Geglitzter versank, war eines von vielen Fingerzeichen der Taubstummen, die Cotta aus ihren Händen auffliegen sah und nicht verstand.” (Ransmayr, 197.⁴⁵).

Cotta kísérője, Echo a „Kövek könyvéként” emlegeti Ovidius művét, melynek történeteiből mesél. E beszámoló formailag Echo „visszaemlékezéseiként” jelennek meg, és elbeszélőjük elsősorban a kövek (egyszerre a regény legfontosabb emlékezet-motívumai, illetve a *Metamorphoses* átváltozástörténeteinek visszatérő alakváltozatai⁴⁶) egyfajta „dicséretére” használja fel őket. Echo közvetítő funkciója ott leplezi le önmagát, ahol – mint egy ovidiusi átváltozástörténet elbeszélője – foglyává, illetve áldozatává válik ezen elbeszélés tropológiai rendszerének. Deucalionnak és Pyrrhának Naso római beszédére (amely egyébként a *Metamorphoses* pestis-történetére [VII. 524–613.] utal) emlékeztető történetét (ennek „eredetije” a *Metamorphoses* I. könyvében található [253–415.]), melyben az „új” emberek a kövekből keletkeznek, Echo meséli el Cottának. Minthogy az ezen elbeszélés extradiegetikus környezetét szolgáló történetben (Cotta Tomiban átélte kalandjainak „kronotoposza”) már sokadszorra tematizálódik a sziklák, kövek által „létrehozott” visszhang, metaforikus áthelyeződések olyan láncolata bontakozik ki, amely Echot (aki, mint „visszhang” szintén a kőtől nyeri eredetét) egyrészt megfosztja narrátori identitásától, másrészt a saját maga által elbeszélte történet újjászülető alakjaihoz teszi hasonlatossá.

Ezzel nemcsak Echo – mint heterodiegetikus elbeszélő – veszíti el stabilitását, hanem elbeszélései sem tekinthetők többé a – Cotta által ezen a ponton még (?) fel nem fedezett – *Metamorphoses* metatextusának: Echo közvetítői funkciója totálisan kiürese-

⁴⁴ Itt érdekes összefüggés bontakoztatható ki a *Die letzte Welt* és Nadas *Emlékiratok könyve* között, melynek kompozíciójában szintén egy antik falikép leírásában valósul meg a regény egyik lehetséges önreflexív alakzata. Persze, a két mű önprezentációja merőben ellentétes, ezt jelezheti pl. a mindkettőben központi szerepet játszó csigamotívum, mely Nádasnál az önreferens, önmagábazáruló tökéletes forma esztétista eszményét képviseli, a *Die letzte Welt*-ben pedig alapvetően az elfedés, elrejtés szemantikai mozzanatának izotopikus sorába illeszkedik (A Nadas-regény ezen alakzatainak értelmezéséhez vö. Balassa P.: Közelítések az Emlékiratok könyvéhez = *Uő* [szerk.]: Diptychon, Bp., 1988, 163., továbbá Balassa: Hagyományértelmezések újabb magyar prózánkban = *Életünk* 1986/5, 459–461.).

⁴⁵ „Icarus. A lezuhant, csillogásban elmerülő lény neve a süketnéma ujjairól felrebbenő jelek egyike volt, amit Cotta nem tudott megfejteni.” (Ransmayr 1995, 187.)

⁴⁶ A kővéválás motívumának kissé iskolás elemzését l. C. de Groot: *Es lebe Ovid* = *Neophilologus* 1991/2, 266.

dik. Ezt a felismerést a *Die letzte Welt* VII. és XV. fejezeteinek befejezései közötti párhuzam teszi igazán lényegessé. Amikor a kőből újjászülető emberekről szóló elbeszélése után Cotta – nem találván váratlanul eltűnt kísérőjét – Echo szólóongatja, csak a név visszhangját kapja válaszként, a visszhang visszhangját tehát, amivel Echo végleg megfosztódik bármifajta rajta kívül tételezett referenciától. A zárófejezet már idézett utolsó mondataiban Cotta saját nevét hallja visszaverődni, felfedezve ezzel önnön idézet-voltát. Ez a zárlat utólag teszi világossá Echo eltűnésének kompozitorikus funkcióját: a szintén citátumként „létező” Echo éppen saját citátum-volta miatt nem tud közvetítőül szolgálni Cotta „olvasástörténetében”, „kiüresedését” követve Cotta tudata is átalakul. Cotta és Echo kapcsolata aligha függetleníthető Narcissus és Echo klasszikus ovidiusi történetének „pretextusától”, s minthogy Narcissus nem szerepel a *Die letzte Welt*-ben, Cotta figurája bizonyos értelemben felfogható az ő „helyettesítéseként”: ebben az összefüggésben a regény zárlata egy – Cotta által megjelenített – „narcisztikus” olvasásmodell „leleplezéseként” vagy kifordításaként értelmezhető.

Ha van valamifajta fordulópont a regényben (melynek szerepét az is jelezheti, hogy Cotta legtöbb útját kétszer járja végig), akkor ez az: Echo eltűnésétől, majd később Battus kővéválásától kezdve a narráció egyre gyakrabban jeleníti meg Cottát külső nézőpontból, aki maga is mintegy „kiüresíti” identitását,⁴⁷ amennyiben – miután belebonyolódik annak világába – megfélekedzik Ovidius művéről. Ennek legegységértelműbb jelzéseit a Cottát a Trachilába vezető úton érő álom leírása nyújtja: „Sein Haar verwuchs mit dem Moos, die Nägel seiner Hände, seiner Füße wurden zu Schiefer, seine Augen zu Kalk. (...) Rom war so fern, als wäre es nie gewesen und *Metamorphoses* – ein fremdes, sinnloses Wort, das ausgesprochen nur ein Geräusch ergab” (uo., 189.⁴⁸).

Cotta „olvasástörténetének” metanarratívája tehát arról tanúskodik, hogy a szöveggel való identifikálódás egyben az arról való megfélekedést, az interpretáció kritikai „metatextusának” bukását és az emögé képzelhető tudat összezavarodását⁴⁹, a műre rámutató deixis kiüresedését vonja magával (hogy Cotta identitásvesztése szükséges az olvasás megjelenítéséhez, azt nagyon szépen hangsúlyozza az az ellentét, amely az előbb idézett álomjelenet „összeolvadása” és azon, Cotta addigi keresése során többször visszatérő jelenet között létesül, melyben a Cotta által észrevett „nyomokat” éppen saját, fölénk hajoló árnyéka homályosítja el). Ez teljesen szembenáll a befogadásnak a regényben fellelhető más példázataival, pontosabban egy ellentétes horizontot irányít szembe ezekkel. Ebben az interakcióban érthető meg igazán az is, hogy milyen értelemben olvasható Ransmayr műve az említett Calvino-regény olvasáspéldázatára adott válaszként, amely válaszról egyelőre annyi állapítható meg, hogy – miközben a két regény metafikcionális önértelmezése sok tekintetben egyező nyelvfelfogásra utal – a *Die letzte Welt* élesen elkülöníti egymástól a metatextusként funkcionáló kommentárt és a textuális folyamatként inszenírozott olvasást. Vagyis, míg Calvino regényében (legalábbis Jauß olvasata szerint) a fikcionalitás diskurzusai azáltal teszik lehetővé a potencialitás tapasztalatát mint esztétikai tapasztalatot, hogy felmutatják a realitás és

⁴⁷ Cotta identitásvesztéséről l. még Gleit, 421.

⁴⁸ „Haja egybenőtt a mohával, keze-lába körme palává vált, szeme mésszé. (...) Róma olyan távoli volt, mintha sohasem létezett volna, és a *Metamorphoses* csak idegen, értelmetlen szó, amely kiejtve csak zajt keltett” (Ransmayr 1995, 178–179.)

⁴⁹ E problematika egy lehetséges kontextusához l. Hárs E.: Miért, ki olvas? = Uő – Szilasi L.: Lassú olvasás. Szeged, 1996, 15.

fikció közötti határvonal képlékeny és illuzórikus voltát, Ransmayr ezt a folyamatot kifejezetten a textualitás teljesítményéhez kapcsolja, szöveg és olvasás viszonyába helyezi át. Ransmayr eme egyszerre némileg konzervatív és nagyon is radikális eljárása a *Die letzte Welt* önprezentációjában kizárja a szövegen túli tapasztalat terét: ez egyértelműen jelzi azt is, hogy a *Metamorphoses* lehetséges sorsáról alkotott fikció kérdései elsődleges fontossággal bírnak Ransmayr regényében, amennyiben a mű emlékezetét egyedül önnön materiális fennmaradása garantálhatja. Cotta tehát egyedül azért képes „megmenteni” a *Metamorphoset*, mert az – a Rómában szárnyrakapó híresztelésekkel szemben – a maga textuális materialitásban fennmaradt – létéről azért feledkezik meg, mert olvassa.

A mű elégetésének évezredes gesztusán keresztül rajzolható ki azon történeti dialógus tere, amelyben a *Die letzte Welt* kontextualizálható. E gesztus egyik legérdekesebb posztmodern újraértelmezése Borges *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* c. novellájában ismerhető fel, amely Jauß posztmodern-konceptiójának – éppen Calvino műve mellett – egyik alapvető hivatkozási pontja⁵⁰. Borges magyarázata szerint az „anakronisztikus olvasás” módszerét Ménard pontosan azáltal „találja fel”, hogy elégeti saját másolatát s ezzel megóvja azt a hagyomány közvetítésének kiszámíthatatlan történéseitől, megszüntetve az „eredeti” és a „másolat” közötti temporális viszony egyirányúságát. Borges Pierre Ménard-jának ezen paradox, s paradox voltában mélységesen ironikus gesztusa a történelmi referencializálhatóság lehetőségét a történelem „önmegszüntetésével” zárja ki, és azáltal, hogy ezt a műveletet a mű materialitásának „megszüntetve megőrzésével” hajtja végre (hiszen az „eredeti” *Don Quijote* megmarad!), ebben az összefüggésben megvilágíthatja a *Die letzte Welt* intertextuális hátterének egyik legfontosabb relációjának szerepét a regény metanarratív jelentésszintjén.

Hermann Broch *Der Tod des Vergil* c. regénye ugyanis nemcsak a tematikus párhuzam, a kiemelt motívumok (pl. hullám, visszhang) egyezése vagy a zárlatok egymásrautalása (a *Die letzte Welt* zárójelenetében Cotta egy szóban, saját idézett nevében találja meg identitását, Broch művének végén Vergilius egy ismeretlen, nyelven „túli” szóval azonosul) miatt vonható be a Ransmayr-regény történeti dialógusába, hanem azért is, mert a műve irodalmon kívüli referencializálhatóságától visszarettenő (s egy elterjedt értelmezésmód szerint ezáltal az „írástudók felelősségének” problematikáját belátó) Vergilius eredeti szándékától (az *Aeneis* elégetésétől) való elállását Ransmayr Ovidius-fikciója éppen azzal igazolja, hogy felmutatja: egyedül a mű textuális „léte” az, ami egyrészt bármifajta olvasás egyetlen lehetséges referenciamezejét biztosítja, másrészt mindenkor képes ellenállni a közvetítés (a legendákban, a találgatásokban vagy a média működésében megjelenített) erőszakos metatextusainak. Éppen ebben a kontextusban nyerhető végsősoron magyarázat a *Die letzte Welt* időkezelésére is: textus és olvasás egymásbafonódása ugyanis képes ellenállni a „hatás” (a kulturális értelemképződés) erőszakos referenciakényszerének is – emiatt nem lehet „példázatos” jelentése a *Die letzte Welt*nek, illetve, ha mégis van, akkor az éppen önnön lehetetlenségének felismerésében rejlik.

Ransmayr regénye tehát egyben az irodalmi mű autonómiájáról, önreferens voltáról alkotott elképzelések egyfajta posztmodern újraértelmezését nyújtja (még hozzá úgy, hogy ezeket – paradox módon – intertextuális térbe helyezi). Az, hogy ezt önnön fikcionalitásának folytonos (inter)textuális provokációja útján hajtja végre, egy lezár-

⁵⁰ L. Jauß: *Die Theorie der Rezeption*. Konstanz, 1987, 30–32.

hatatlan referencializálási processzust nyit meg, hiszen – ahogy ez már szóba került – a hipotextusra utaló diegetikus szignálok egyfelől kiüresítik, másfelől viszont szükség-szerűvé is teszik a *Metamorphoses*-re való vonatkoztatás stratégiáját. Így olyan olvasási döntésekre kényszerítik a befogadást, mint pl. azon kérdés megválaszolására, hogy a különböző szereplők nyilatkozatait mikor kell azok „ovidiusi” avagy „Ransmayr-i” identitásukhoz rendelni. Ezzel a mű önreflexivitása annak „olvashatatlanságában” lokalizálható, ami egyébként Ransmayr előző regényét tekintve tudatos döntésnek tekinthető: az 1984-es *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* története szintén régi dokumentumok olvasását követő „ismétlésként” bontakozik ki, ám ez a mű még „különlöntartja” a „pretextusokat” (és az azokra vonatkozó utalásokat) a textustól, vagyis a diegézisben teszi lehetővé a kettő közötti különbségtételt. A *Die letzte Welt* ellenben jelölten dekomponálja saját narratív struktúráját s így (pl. az elbeszélő tudatában) felszámolja a metatextuális viszonyt, illetve aláássa, hiszen olvashatatlanná teszi a „szöveg” és a „kommentár” közötti differenciát. A metatextualitás megszüntetése azonban nem annyira az okai, mint inkább a következményei felől válhat érdekessé, hiszen az, hogy az olvashatatlanság erőteljes jelenléte ebben a viszonylatban érhető tetten, egyben azt is jelenti, hogy a befogadásnak valamilyen módon – de szükségszerűen – helyre kell állítania azt. Ha másért nem is, ezért mindenképpen érdemes szemügyre venni – néhány kritikai szövegen szemléltetve – a regény recepciójában megjelenő stratégiákat.

A *Die letzte Welt* fogadtatása – mint általában az ilyen gyorsan világsikert arató művek esetében – néhány, jól azonosítható kritikai szólalás mentén bontakozott ki, jóformán ezek reprodukálják magukat beláthatatlan mennyiségben. A kritikai ítéletalkotást erőteljesen befolyásolták bizonyos posztmodern-konceptciók, illetve – egyáltalán – a posztmodern kulturális és esztétikai jelenségéhez való viszony, ez még a szöveggel nem csak kulturális „termékként”, „jelenségként” foglalkozó irodalomtudományos diskurzusra is viszonylag általánosan jellemző volt. Érdekes, hogy maga az Ovidius-újraértelmezés ténye is olykor meglehetősen indulatos állásfoglalásokra készítette a recepciót, amelyben meglepően (?) erőteljes szólalást képviseltek a klasszika-filológia illetékesei is. Ennek szinte természetes következménye az, hogy a regény fogadtatása sok esetben azonnal átalakította annak intertextuális koncepcióját, hol kommentárként kezelve, hol egyfajta „költői versengésként” szituálva a *Die letzte Welt* és a *Metamorphoses* viszonyát, amivel természetesen a metatextualitás alapsémájának helyreállítását is előfeltételezte. Gyakran előkerült pl. a *Metamorphoses* elégetésének szándéka, illetve „performansa” mint történelmi valóság és annak Ransmayr-féle interpretációja közötti összehasonlítás művelete, melynek során Ransmayr eljárása lényegében önkényesnek, illetve leegyszerűsítőnek minősült (miszerint Ransmayr nem vette volna figyelembe az Ovidius szándéka mögött rejlő bonyolult összefüggéseket).⁵¹

Ransmayr művének „visszahelyezett” kommentár-funkciója ismét aktualizált egy érdekes vitát a *Metamorphoses* értelmezése körül: jeles klasszika-filológusok álláspontjai kerültek elő arról a kérdéstről, hogy az átváltozások sorozata Ovidius művében vajon az identitás létrejöttének processzusaként (Ernst A. Schmidt), avagy az identitáscsere vég és értelemnélküli körforgásaként (Manfred Fuhrmann) interpretálható-e helyesebben⁵², ami önmagában is annak bizonyítéka, hogy a *Die letzte Welt* kommentár-szerepe

⁵¹ Vö. pl. de Groot, 256.; Gleis, 410–411.

⁵² Vö. E. A. Schmidt: *Ovids poetische Menschenwelt*. Heidelberg, 1991, 39. (idézi: Gleis, 414–415., 418.), ill. M. Fuhrmann: *Mythos und Herrschaft = Der Altsprachliche Unterricht* 1994/2, 18.

– minden stabilizálhatatlansága ellenére – mégsem zárható ki a mű önprezentációjából. Kifejezetten Ransmayr elleni érvként jelent meg az a – regényt teljességgel meta-textusként szituáló – figyelmeztetés is, mely szerint Ovidius félreértését jelzi az, hogy a *Metamorphoses* nem a világ „végéről”, hanem a világ létrejöttéről szól⁵³ (az érv sokban emlékeztethet a cím értelmével kapcsolatos, nemigen alátámasztható Glei-féle ellenvetésre). A klasszika-filológia felől érkező vagy ezekkel egybecsengő Ransmayr-kritikák általában annak megállapítását sem hagyták ki, hogy a két mű „versengésében” Ovidiust illeti a babérkoszorú, arra hivatkozván, hogy Ovidius műve máig fennmaradt, ami végsősoron a kulturális örökség diadalát jelenti.⁵⁴ A „versengés” ilyesfajta tételezése azért igencsak meglepő és tanulságos, mert éppen Ransmayr regényének egyik legfontosabb metanarratív értelemajánlatát, a mű materiális megőrzésének imperatívuszát, a *Metamorphoses* „megtalálását” támogató következtetésekhez vezet, ám ezek a *Die letzte Welt* metatextussá rögzítése és ily módon elvégezhető kritikája révén fogalmazódnak meg.

A regény önreflexivitásának kérdéseivel komolyabban számoló olvasatok ellenben kísérletet tesznek a *Metamorphoses* megidézésének hipertextuális viszonylatként való értelmezésére, e viszonylatot elsősorban a mű metafikcionális szintjén lokalizálva. A látszólag konzekvensen végrehajtható, ilyen típusú elemzések⁵⁵ általában valamifajta kombinatorikus rendszer megoldására, „megfejtésére” tesznek kísérletet, és ezt úgy hajtják végre (másképpen nem is igen lehetne), hogy a regény intertextuális „topográfiaját” olyan mnemotechnikaként kezelik, amely önmagán túlra mutat. A mnemotechnika ilyesfajta kívülre irányítása – a Ransmayr-regény már említett idő- és téralakítási sajátosságai miatt – aligha oldható meg, illetve csupán annak árán, hogy magát a *Metamorphosest* is „kívülre” helyezi (pontosabban, paradox módon: „belülre”, a diegézis szintjére redukálva), ismétcsak visszaállítva a textus-metatextus viszonyt.

Ennek egyik legjobb példája lehet az, ahogyan Barbara Naumann eleve végig feltételezi, hogy a regény szereplői tudnak saját idézett voltukról, azaz szereplőnek is tekintik magukat. Ez a megállapítás messze túlmutat a konkrét tárgyan: azt előfeltételezi, hogy a regény története egyfajta maszkjátékként volna felfogható, amelyben egyedül Cotta nem ismeri (vagy talán ő is) e játék preformált kereteit, vagyis magát a keresett könyvet. Ebben az esetben – amely szintén a regény metatextuális funkcióját támasztaná alá – nyilván a mű karneválszerű jelenetei hívnák fel a figyelmet a történet „játszottságára”. Naumann olvasata ellen szól viszont az, hogy a Cottát útbaigazító központi szereplők elbeszéléseiből ez nem derül ki: állandó gyanakvással, illetve értetlenséggel figyelik Cottát, valamint akkor sem beszélnek önmagukról, ha – mint Echo esetében – valóban Naso történeteit mondják el.

A regény IV. fejezetének karneváljelenete valóban kiemelkedő önreflexió potenciállal bír, amennyiben sűrítetten és a szemlélő, Cotta számára is felismerhetően sorakoztatja az átváltozási jeleneteket. A farsangon eljátszott történetekben Cotta valóban ráismer Naso műveire, amelyeket itt e maszkjáték környezetéül szolgáló társadalmi-politikai rend peremére űzött tapasztalatokként, annak valamifajta szubverzív ellenpontjaként értelmez („Gewiß, dieser Narrenzug konnte nur ein stumpfer Abglanz jener Mythen sein, in denen sich die Phantasie Roms ausgetobt und erschöpft hatte,

⁵³ L. pl. de Groot, 252–253., 257.

⁵⁴ Glei, 426–427.; de Groot, 269.

⁵⁵ Vö. elsősorban S. Wilke: *Poetische Strukturen der Moderne*. Stuttgart, 1992, 245–257.

bis sie unter der Herrschaft von Augustus Imperator in Pflichtbewußtsein, in Gehorsam und Verfassungstreue verwandelt und zur Vernunft gebracht worden war. Aber auch wenn dieser Umzug nur noch ein kläglicher Rest war, konnte doch selbst ein Betrunkenener erkennen, daß diese Fastnacht ein uraltes Bild Roms widerspiegelte (...). Und war es nicht Naso gewesen, der mit seinen Elegien, mit seinen Erzählungen und Dramen wieder an das Vergessene gerührt und das zum Staat verblaßte Rom an archaische, unbändige Leidenschaften erinnert hatte?“ – uo., 93.⁵⁶).

A jelölők felcserélhetősége (ami az átváltozások karneváli aktusait generálja)⁵⁷ ez esetben viszont nem pusztán Augustus Rómájának kritikáját jelentheti: a – *Metamorphoses*-beli neveiket viselő szereplők ugyanis önmaguk kettősségét mutatják fel a játékban, hiszen e karneváltól eltekintve már nem szereplőként fogják fel magukat (a farsangi szerepjátékot éppen az teszi lehetővé, hogy „valós” megkettőződésükről nincs tudomásuk). Így a karnevál inkább a benne résztvevők identifikációs stratégiáinak szubverziójaként s így a regény egyik valós öntükrözési aktusaként magyarázható (illetve, felmerülhet még egy olyan – Cotta szempontjából „narcisztikus” – olvasat is, mely szerint a karnevált szemlélő Cotta az, aki mintegy „ráolvassa” a látottakra a *Metamorphoses* „kódját”).

Az ilyen, megfajtas jellegű értelmezéseket nyilván az generálja, hogy a szöveg – hangsúlyozott retoricitása, figurativitása és a hiperinformatív elbeszélésmód miatt – nem egykönnyen cáfolja vagy erősíti meg őket. A retorikai eljárások „leleplezésének” stratégiája olyan magátólértetődően adódik a kritikus olvasatok számára, hogy pl. Glei azt a naivitást veti Ransmayr szemére, hogy szószerint (!) olvassa a *Metamorphoses*.⁵⁸ E kritikában a legérdekesebb az, hogy ez csak tévedésként, hiányként fogalmazódik meg, vagyis ismét csak egy kritikai, kommentárszerű olvasat pozíciójába helyezi és mint ilyet kérdőjelezi meg a *Die letzte Welt* diskurzusát, amely – többek között – éppen azáltal mutatkozik hangsúlyosan retorikusnak, hogy „szószerint” olvassa Ovidiust, és amely éppen e „szószerinti” olvasat révén bizonytalanítja el szereplőinek tudatát és billenti ki egy lehetséges metatextuális viszony rögzítettségéből a két szöveg kapcsolatát. Ransmayr regénye mint Ovidius-olvasat a leginkább még a kitűnő Manfred Fuhrmann következtetését igazolja vissza (amely az átváltozásokban a meghatározott értelem nélküli, permanens változás elvére figyel fel).

A recepció a mű irodalomfelfogására vonatkozó, lehetséges parabolikus jelentésszint konfigurációit általában különválasztja az intertextualitás specifikusabb problémáitól: itt a művészet lehetőségeinek, társadalmi szerepének széles skálája jelenik meg, a kulturális örökség átadásának gesztusától egészen a mű destrukciójáig, mely utóbbi – Karlheinz Töchterle szerint⁵⁹ – a közvetítés folyamataiban érzékelhető, pl. Naso tör-

⁵⁶ „Hát igen, ez a bolondok menete csak vak visszfénye lehetett ama mítoszoknak, melyekben Róma fantáziája kitombolta magát és kimerült, mígnem Augustus Imperátor uralma alatt kötelességtudattá, engedelmességgé és alkotmányhűséggé alakult, és megtelt eszmeiséggel. De ha ez a menet csak szánalmas maradvány volt is, még egy részeg is fel tudta ismerni, hogy ez a farsangéjszaka Róma ősi képét tükrözte (...) És talán nem Naso volt az, aki elégiáiban, elbeszéléseiben, drámáiban újból megérintette az elfelejtett múltat, és az állammá halványult Rómát emlékeztette archaikus, pányvátlan szenvedélyeire?” (Ransmayr 1995, 90.)

⁵⁷ Vö. Wilke, 256–261.

⁵⁸ Glei, 423.

⁵⁹ Töchterle, 105.

téneteinek továbbmesélésében. Ez a felismerés cáfolja Naumann előbb jellemzett álláspontját és az amögött rejlő koncepciót a *Metamorphoses* „újrajátszásáról”, ugyanakkor nem számol avval sem, hogy e közvetítő figurák maguk is mind eleve a *Metamorphoses*-ből származó citátumok, és – mint látható volt – éppen a közvetítés paradox teljesítménye juttatja el Cottát eredeti célja „elfelejtéséhez”, majd később saját idézet-volta belátásához. Töchterle egyébként a kaffkai parabola lehetőségeit is észlelni véli a regényben⁶⁰, ezek itt aligha tekinthetők túl meghatározónak.

Annak, hogy a regény metafikciója érvényteleníti önnön parabolikus értelmezésének lehetőségeit, maga az – ilyen típusú olvasatokat végrehajtó – recepció nyújtja a legjobb példáját. A regényt a legtöbb esetben a posztmodern kultúra ideologikussá szilárdult jellemzőivel ruhazzák fel, ám – a társadalom- vagy kultúrkritikai megfeleltetéseket tekintve – ezek lényegében mindennel és mindennek az ellenkezőjével kapcsolatba hozhatónak mutatkoznak. A regény éppúgy tekinthető posztmodern divatjelenységnek, a külső környezettől elszakadó „Kulturprotz” arrogáns megnyilvánulásának, mint (pontosan ezért, vagy éppen ennek ellenére?) valamifajta krízishelyzet dokumentumának – akár egyazon szerző interpretációjában⁶¹ (az ilyen típusú összefüggések keresését amúgy – eléggé ravasz módon – a regény maga is motiválja, annak ellenére, hogy valójában nem teszi lehetővé, pl. olyan emblematikus utalásokkal, mint a cím célzása a keresztény eszkatológiára⁶²). Éppúgy kárhoztatható „komolytalansága” miatt (pl. azért, mert az átváltozássorozatok motivikus összefüggéseibe beléptetve elkomolytalanítja a történelmet, pl. a fasizmus tényét⁶³), mint ahogy az irónia hiányát, illetve a paródia lehetőségeinek kiaknázatlanul hagyását is hibájául rótták fel. A *Die letzte Welt* „világképét” a recepció általában véve is egyfajta destruktív, de legalábbis kritikai intencióhoz köti, amely a társadalom-, értelem-, irodalom-, sőt az íráskritika kontextusában is felmutatható.⁶⁴

A mű fogadtatása tehát láthatólag éppen az ellentétébe fordítja a metafikció önértelmezését, amennyiben a *Metamorphoses* autoritásának egyfajta fenyegetéseként, megkérdőjelezéseként interpretálta azt. Ez még különösebbnek tűnik annak fényében, hogy Ransmayr műve – Fuhrmann közleménye szerint⁶⁵ –, ha átmenetileg is, de a lehető legmaterialisabb szinten, a könyvesbolti kereslet megnövekedése értelmében is inkább megerősítette, mintsem kétségbevonta a *Metamorphoses* „fennállását”, örökérvényűségét. A *Metamorphoses* „destrukciójának” tapasztalata aligha utalhat másra, mint Ovidius történeteinek a *Die letzte Welt* diskurzusában való adszorpciójára.

A regény hipertextuális eljárásait nemigen lehetne rendszerezni, hiszen a legkevésbé motivált „átvételektől” a bonyolultabb formákig a „kölcsonzés” nagyon sokféle fajtáját felsorakoztatja. Így előfordul az egyszerű névkölcsonzés (pl. Cyparis) vagy a sorrend átalakítására épülő (Genette kifejezésével élve) transzmotiváció (pl. Progne és Philomela története) éppúgy, mint az olyan intertextuális transzformációk, amelyek valóban „újraírják” a *Metamorphoses* egyes részeit. Pythagorasnak, aki Ovidiusnál az átváltozások (és az *Átváltozások*) „filozófiáját” fogalmazza meg (XV. 254–258.), Rans-

⁶⁰ Uo., 100–101. Vö. még de Groot, 257.

⁶¹ Töchterle, 106., ill. 95.

⁶² Fuhrmann, 17.

⁶³ Töchterle, 106.

⁶⁴ L. Gleis, 422–423.

⁶⁵ Arbitrium 1989, 254.

mayr regényében az Ovidius művének való „emlékállítás” a legfőbb célja – ez a transzmotivációs eljárás a két mű viszonyát is leképezheti. Deucalion és Pyrrha Echo által elbeszélte története, illetve az Ovidius római beszédében felismerhető pestis-történet arról tanúskodnak, hogy az ember „újjászületésének” ovidiusi elbeszélései Ransmayr interpretációjában sokkal negatívabb konnotációkkal térnek vissza („Majd, hogy megnőttek, természetük is szelidebb lett” [*Átváltozások* I. 403. Devecseri G. ford.] – „aus jedem Kiesel ein Ungeheuer!” [Ransmayr, 169.⁶⁶]; a pestis után megszülető myrmidonok dolgozó népét [*Metamorphoses* VII. 622–657.] a *Die letzte Welt* Ovidiusa minden más fajnál fegyelmezettebb alattvaló-népként jellemzi). Ez a regény hatalomkritikai szólamának fényében egyfajta mítoszkritikaként, a mítosz univerzális kódjának, zárt szintaxisának és önértelmezésének bírálataként fogható fel. A *Metamorphoses* „destrukciójának” látszata tehát éppenséggel interpretálható úgy is, hogy a hipertextuális átalakítások funkciója éppen az volna, hogy megtörje egy mitikus kód uralmát, illetve – egyáltalán – egy egyetemes értelmezési kulcs működését s így – akárcsak Pythagoras – „széttördelje”, szétdarabolja és elrejtve őrizze meg Ovidius művének autoritását.

Ez azt is jelentheti egyúttal, hogy Ransmayr műve allegorizálhatóként kezeli a *Metamorphoses* mitémáit, vagyis önértelmezésében a mítosz zárt struktúráját az allegorézis véletlenszerűségével helyettesíti. A véletlenszerűség ezen attribútuma pedig aligha kapcsolható máshoz, mint az olvasás metafiktív megjelenítéséhez, hiszen még csak de Man allegóriefelfogásának teljesítménye sem szükséges a regény legfontosabb szereplőinek az olvasás allegóriáiként való értelmezéséhez. Ezt megerősítheti az is, hogy a *Die letzte Welt* zárata felfogható – ismét Genette kategóriájával élve – az egész *Metamorphoses* híres befejezésének, a költői „halhatatlanság” ovidiusi bejelentésének⁶⁷ (amely éppen azokat a „csapásokat” – tűz, vas, idő – sorakoztatja a mű materiális létének fenyegetéseként, amelyek a *Die letzte Welt* világában is ezt a funkciót töltik be) diegetikus transzpozíciójaként, amennyiben a mű itt nem szerzőjének, hanem olvasójának nevét (s így annak „örökkévalóságát”) visszhangozza.

Természetesen ez az olvasói identitás „idézett” identitásként jelenik meg Ransmayr művében, így érdemes feltenni az arra vonatkozó kérdést, hogy miként prezentálja az idézés műveletét a *Die letzte Welt* metafiktívja. Már volt szó arról, hogy Cotta útjai során meglehetősen ellentmondásos felvilágosításokat kap a *Metamorphoses* történeteit közvetítő figuráktól. Az idézés szempontjából különösen fontos lehet az, hogy a *Metamorphoses* szövege egyfajta inskripcióként mintegy „rá van írva”, bele van vésve a város világába, a regény diegetikus terébe, s Cotta éppen a jelek eme megkettőzés általi „elrejtése” miatt nem képes megfejteni saját „olvasói” pozícióját. Ebben az összefüggésben tanulságos lehet Cottának az Icarus történetét ábrázoló faliszőnyegről alkotott „értelmezése”: minthogy a kép (vagyis: az ovidiusi szöveg egyfajta reprezentációjának) „ikonikus” olvasata éppen azért nem juttatja el Cottát a „megfejtéshez”, mert Arachné nem képes közölni annak „jelentését”, láthatóvá válik, hogy e jelentés szerkezete

⁶⁶ „Minden kavicsból egy szörnyeteg!” (Ransmayr 1995, 160.)

⁶⁷ „Íme, a művem kész, mit sem Jupiter dühödése/ sem tűz, sem vas, se falánk nagy idő soha nem töröl el már./ Jőjön a nap, mely csak testem tudhatja jogául,/ hogy befejezze bizonytalan éveimet, mikor óhajt:/ jobb részemmel amúgyis föl, föl a csillagos égre/ érek, örök létéhez, s a nevem soha el nem enyészhet./ S merre a római nagy hatalom szétterjed a földön,/ olvas a nép és zeng: híremmel minden időkből,/ hogyha a költőknek nem téved jóslata: élék.” (*Átváltozások* XV. 871–879.)

allegorikus.⁶⁸ Ez viszont azt is feltárja, hogy az ovidiusi „hipotextus” és annak „reprezentációja”, „hipertextusa” (a *Die letzte Welt*) közötti kapcsolatot valóban nem egy univerzális, organikusnak tételezett megfeleltetésrendszer irányítja, viszonyuk sokkal inkább allegorikus: Cotta tehát csak azért ismerhet végül rá a *Metamorphoses*-re, mert az egyfajta inskripcióként rá van „írva” arra a diegetikus térre, amelyben Ovidiust és művét keresi (éppen ezért lehet szüksége Ransmayrnak kompozicionálisan a metatextuális viszony illúziójára, vagyis arra, hogy regénye deiktikus utalásokat tegyen a *Metamorphoses*-re).

Igy viszont, a metafikció allegorikus jelentéslehetőségeinek feltételrendszere miatt, a „megfejtés”, az olvasás csakis az utólagosság, az idézettség, az ismétlés módusában jelenhet meg. Ez magyarázhatja meg azt is, hogy Cotta identitása is kizárólag idézetként stabilizálódik a regény végén: a név (egyszerre mint pusztá deixis és mint katarézis) csak akkor ragadható meg egy tropológiai rendszer elemeként (s csupán így lehet Cotta az olvasó „trópusa”), ha – önkényes létesítéssel alapuló eredetét „elfelejtve” – az ismétlés, az idézet létmódját ölti. Cotta önmagárismerésével Ransmayr regénye felfedi mindenfajta értelemalkotás, minden identifikáció megelőzöttségét, örök, szükségyszerű idézet-voltát, kizárva az eredet, a nyelv általi s egyben a nyelven túli „létesítés” megragadhatóságát, a nyelv tiszta performativitását.⁶⁹ Mindez nem utolsósorban a Broch-regényre mutató allúzió miatt válik különösen fontossá a *Die letzte Welt* interpretációja számára. A *Der Tod des Vergil* utolsó jelenetében a költő halálának pillanatát ugyanis szintén egy szóval való azonosulás reprezentálja a mű metafikciójában. A regény utolsó hatalmas körmondata ezt a szót mindent meghaladó performativitással, a „nyelven túliság” attribútumával ruházza fel, egy olyan monumentális beszédaktusként írja le, amely mintegy kivezeti a vele azonosuló Vergiliust az „értelemadás” földi kényszerének világából.⁷⁰ A két regény dialógusát tekintve tehát úgy lehetne fogal-

⁶⁸ Az olvasás ezen „öntükrözése” sokban emlékeztet arra a problémára, amelyet de Man Proust-olvasatában, a Giotto-freskó allegorikus „megértése” kapcsán mutat be: P. de Man: *Allegories of Reading*. New Haven, 1979, 77.

⁶⁹ Ehhez l. de Man nevezetes kijelentését, mely szerint „a nyelv létesít és a nyelv jelent (amennyiben artikulál), de a nyelv nem képes létesíteni a jelentést, csak reiterálhatja (vagy reflektálhatja) annak ismét beigazolódott hamisságát.” (de Man: *Shelley Disfigured = Uő: The Rhetoric of Romanticism*. New York, 1984, 117–118.

⁷⁰ „[E]s war (...) das reine Wort, (...) brauste über ihn hinweg, (...) und wurde stärker und stärker, wurde so übermächtig, daß nichts mehr davor bestehen sollte, vergehend das All vor dem Worte, aufgelöst und aufgehoben im Worte, dennoch im Worte enthalten und aufbewahrt, vernichtet und neuerschaffen für ewig, (...) das Wort (...) schwebte jenseits von Ausdrückbarem und Nicht-Ausdrückbarem, und er (...), er schwebte mit dem Worte, indes, je mehr es ihn einhüllte, (...) desto unerreichbarer und größer, desto gewichtiger und entschwebender wurde das Wort (...): er konnte es nicht festhalten, und er durfte es nicht festhalten; unerfaßlich unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache.” (H. Broch: *Der Tod des Vergil*. Frankfurt, 1976, 453–454.)

(„[A] tiszta szóként, [...] így zengett el fölötte, [...] s erősödött egyre, oly hatalmasra nőve, hogy semmi se tudjon megállni előtte, elenyésszen a mindenség a szó előtt, feloldódjon és megszűnjék a szóban, mégis benne foglaltassák és megőrződjék, megsemmisülve és örökre újratereztve, [...] a szó [...] a kifejezhetőn és a nem-kifejezhetőn túl lebegett, és ő [...] a szóval együtt lebegett, mindazonáltal minél jobban beburkolta a szó, [...] annál elérhetlenebb és nagyobb, annál súlyosabb és elszállóbb lett a szó [...]: nem tudta rögzíteni, nem volt sza-

mazni, hogy Ransmayr regénye a nyelv eme tiszta teremtőerejének eredet-illúzióját elutasítva fogalmazza újra a mű materiális megsemmisítésének problémáját.

Az idézettség univerzalizálása Ransmayrnál immár meggyőző magyarázatot nyújt a metatextualitás stratégiáinak felszámolására. Egy kommentár/textus-típusú differencia bármifajta rögzíthetősége ugyanis eleve feltételez egy olyan „eredetet”, amely óhatatlanul külső referenciát képezne a *Die letzte Welt* számára. Mint az talán láthatóvá vált, a Ransmayr regénye és a *Metamorphoses* közötti kapcsolat nem teszi lehetővé egy ilyesfajta distinkció stabilizálását, viszonyuk sokkal inkább „szennyező és kiasztikus, forrásszöveg és másodlagos szöveg, bár elválaszthatóak, egy egymást kölcsönösen támogató, kölcsönösen uraló”⁷¹ relációjaként írható le.

Innentől a *Die letzte Welt* hipertextualitása aligha a *Metamorphoses* destrukciójaként, sokkal inkább annak dekonstruktív olvasataként írható le, bármennyi veszélyt is rejt het magában egy teoretikus modellel való megfeleltetés. A két szöveg közötti határ egyszerre elválaszt és egyszerre összekapcsol, egyfajta „limite/passage” (Jacques Derrida⁷²) tehát, amelyet egyébként emblematikusan jelezhet a regényben Cotta (az „olvasó” trópusa) és Echo (a *Metamorphoses* visszhangja) különös násza. S ha már az értelmezés diskurzusa erretévedt, aligha lehetne elkerülni azt a következtetést, amely „kommentár” és „textus” választóvonalát – Derrida egy Mallarmé-olvasatára utalva⁷³ – „hymenként”, azaz egy egyszerre áteresztő és el is választó „hártyaként” fogja fel, melyen e két szöveg egymásraíródik.

Persze, Derrida Mallarmé *Mimique* c. szövegéről nyújtott olvasatát követve a Ransmayr-regény intertextualitásáról adott leírás „alapsémája” meg is fordítható, sőt talán meg is fordítandó: a metatextualitás „felszámolásának” tételezése ugyanis azt is magával vonja, hogy ezt a folyamatot két – elhatárolható, különálló – textus egymáshozirányítása előzte meg, vagyis ez volna a *Die letzte Welt* diskurzusának eredete. Csak hogy, akárcsak a Mallarmé-szöveg Derrida szerint⁷⁴, Ransmayr regénye „eleve” másolatnak, kommentárnak, eleve, eredendően utólagosnak tételezi magát, ami azt is jelenti, hogy ezt a metatextuális összefüggést is utólagosságként, a szöveg produktivitásának egyik effektusaként, egy lehetséges önértelmezési alakzatként célszerű felfogni. Ekkor viszont a *Die letzte Welt* diskurzusának egy önmegkettőző effektusáról lehetne beszélni, ami egyben lehetővé teszi Ransmayr művének valóban a *Metamorphoses* „újraírásaként” való interpretációját is.

Távol a kultúra, a posztmodern „állapot” bármiféle mérlegelésétől annyi megállapítható, hogy ez az „újraírás” mint dekonstrukció szükségszerűen elkülönözteti „tárgyat” önmagától, de úgy, hogy eközben megőrzi annak állandóságát, sőt – ahogy Ransmayr metafikciója megmutatta – ezt éppenhogy annak materiális megőrzése teszi csak lehetővé. A Ransmayr-regény címének az „apokalipszis” sematikus kontextusában való elhelyezése ekkor alighanem az irodalom ama fenyegetettségére vonatkozatható, amelyet Derrida a nukleáris katasztrófák lehetséges következményeit fontolgatva

bad rögzítenie, megragadhatatlanul kimondhatatlan volt számára, mert túl volt a nyelven.” [Broch: Vergilius halála. Bp., 1976, 544. Györffy M. ford.]

⁷¹ G. H. Hartman: Az irodalmi kommentár mint irodalom = Határ 1994/1, 82.

⁷² L. J. Derrida: Tympanon = Uő: Die Randgänge der Philosophie. Wien, 1988, 13.

⁷³ Derrida: The First Session = Uő: Acts of Literature. New York/London, 1992, 161. L. még Orbán J.: Derrida írás-fordulata. Pécs, 1994, 238.

⁷⁴ Derrida, i.m. 145.



fogalmaz meg⁷⁵: az irodalomnak, amelynek nincs önmagán kívüli referense, illetve „fiktív vagy meseszerű referensként állítja elő referensét, amely önmagában is az archiválás lehetőségétől függ”, materiális megsemmisítése esetén – ellentétben a *Metamorphoses* mitikus alakjaival – nincs módja az újjászületésre, önmaga újraalkotására. Az ennek lehetőségéért egyedül szavatoló, „külső” mnemotechnika illuzórikusságának felmutatásával Ransmayr regénye tehát visszaigazolja Broch Vergiliusának (a *Der Tod des Vergil* harmadik részében Augustussal folytatott párbeszédében nehezen motiváltta tehető) döntését, mely szerint annak minden politikai pragmatizálhatósága ellenére mégsem semmisíti meg főművét. Ransmayr Ovidiusának válasza arról tanúskodik, hogy éppen a textus – idézés formájában, utólagosságában tettenérhető – megőrzése teremti meg a lehetőséget annak önmagától való elkülönböződésére s így mindenfajta ideologikus, külső referencia elhárítására. Ebben az értelemben kapcsolhatók össze mégis a *Die letzte Welt* hatalomkritikai értelemajánlatai az olvasás metafikciójával. Eszerint mind Ovidius, mind Ransmayr művének eszményi olvasóját Cotta teremti meg, aki – egyfajta posztmodern filológusként – az eredet (a „forrás”) illúziójáról lemondva munkálkodik egyszerre a szöveg re- és dekonstrukcióján.

⁷⁵ Derrida: No apocalypse, not now = Uő – I. Kant: Minden dolgok vége. Bp., 1993, 132–133. E felismerés és a kánon dekonstrukciójának viszonyához l. még: D. Martyn: Die Autorität des Unlesbaren = K. H. Bohrer (szerk.): Ästhetik und Rhetorik. Frankfurt, 1993.

SZABÓ ERZSÉBET

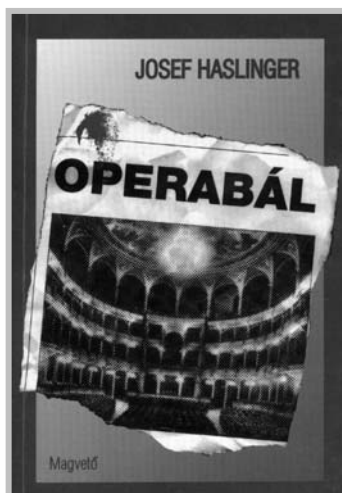
„Mormon 2 várakozik a mandulafa alatt”

JOSEF HASLINGER: OPERABÁL

1.

A jelentést intencióként felfogó jelentésemleletek egyik fő eleme a szóhasználat egy közösségen belüli variálhatóságának kimondása, vagyis annak feltevése, hogy az egyes beszélők ismeretszintjétől függően ugyanannak a szónak „gazdagabb” vagy „szegényebb” használata is előfordul. E jelenségből kiindulva vezet be H. Putnam a *nyelvi munkamegosztás elvét*, mely kimondja, hogy vannak olyan terminusok, amelyek jelentésének meghatározó kritériumait csak a közösség egy bizonyos részhalmaza ismeri. A „szakértő”, akinek a szóhasználat meghatározza, hogy a többség mire referál, amikor egy terminust használ, általában megegyezik azzal a személlyel, aki a terminust eredetileg bevezette. Ez azért fontos, mivel egy szó jelentése ill. használata *kauzálisan* kapcsolódik ahhoz a szituációhoz, ahol bevezetésére sor került. Ezen elv érvényesülése valamennyi intertextuális kapcsolat fennállásának feltétele. Vegyük példának okáért az Armageddon szót, melynek első, ismert előfordulása a *Jelenések könyvében* Jánoshoz köthető: „S láttam, hogy a sárkány szájából, a vadállat szájából és a hamis próféta szájából három békához hasonló tisztátalan lélek jött elő. Sátáni lelkek, akik csodákat művelnek, és elmennek a földkerekség királyaihoz, hogy harcra toborozzák őket a mindenható Isten nagy napjára. [...] Összegyűjtötték őket arra a helyre, amelyet héberül Harmagedónnak hívnak.” (*Jel* 16,13–16) Harmagedón, az idők végén bekövetkező eszkatologikus csata színhelye, melyet az első feltámadás és Krisztus ezer éves uralma követ. A szó valószínűleg a héber „har m^egiddō” szókapcsolat transliterációja, a „Megiddo városánál lévő hegyet” jelöli, ami az Ószövetség több csatájának is a színhelye; a kései eszkatologikus irodalomban magát a csatát is jelenti. A szó minden egyes későbbi használata ezekre a jelentésekre referál.

Josef Haslinger legnagyobb közönségsikert elért művének, az *Operabálnak* (*Opernball*, 1995) egyik kulcskérdése épp a fenti problémához, az Armageddon szó ismeretszinttől függő különböző használataihoz kapcsolódik. Első olvasásra a szó nem jelöl mást, mint amit a magyar kiadás borítóján is olvashatunk: az Eltökéltek nevű jobboldali csoport a bécsi opera-



Magvető Kiadó – Bán Zoltán András fordítása
Budapest, 1996
400 oldal, 880 Ft

bál ellen intézett támadásának tervét; egy gáztámadást, melynek áldozatául esnek a világ vezető politikusai és pénzemberei, és amelyet az ETV nevű magánadó, a bál közvetítési jogának kizárólagos birtokosa végig közvetít. Ha elfogadjuk azonban a fenti tételt – miszerint egy szó jelentése kauzálisan kapcsolódik bevezetésének szituációjához – rájövünk arra, hogy az Armageddon szó fikción belüli használatai közt hiába keressük a bevezetéskor definiált jelentést. Bár az olvasó által megismert valamennyi használat rá vonatkozik, a szó jelentését definiáló szituációról alig rendelkezünk ismeretekkel: „Hoztam egy tervet magammal. A neve Armageddon. A legkisebb hibát sem követhetjük el, különben mindörökre végünk. De ha nem hibázunk, győzedelmesek leszünk mindörökre” – mondja Alázatos, az Eltökéltek gyülekezetének vezetője Amerikából való visszatérése után. A szó jelentése itt, első használatakor, már adott, bevezetése korábban már megtörtént. Nem tudni azonban, hogy a regény világában ki, mikor és hogyan használta először, s azt sem, hogy e használat milyen módon kapcsolódik az eszkatologikus jelentéshez. Mivel az olvasó csak a csoport tagjainak nyelvhasználatát ismeri, fokozatosan ébred rá arra, hogy a csoport nyelvhasználatát és a szó bevezetési korai használatát közt valószínűleg különbség van. Rájön arra, hogy a két nyolcast magukon viselő csoport tagjainak terve 'csak' előkészíti a még nagyobb szörnyűséget, az igazi Armageddont, ahogy az a Fenevad szótárában benne van. De ne rohanjunk előre. Haladjunk csak pontról pontra.

2.

Haslingert az osztrák közvélemény elsősorban mint politikai esszé íróját és mint szorgalmas kulturfunkcionáriust ismeri – az irodalomszociológiai művek a neve kapcsán pl. soha nem mulasztják el megjegyezni, hogy az osztrák PEN Club ellenszervezeteként létrejött, és időközben jelentőségét veszített Grazer Autorenversammlung az ő elnöksége alatt élte rövid virágkorát. Mint szépirodalmi szerző azonban az *Operabál* megjelenéséig viszonylag ismeretlen volt. A mű váratlan sikeréhez jelentősen hozzájárult a regény tévéfilmváltozata is, az a sokak által bukásnak tartott mamutprojekt, ami a német televíziózás történetének eddigi legdrágább produkciója (*Operabál*, BRD 1998, Rendezte: Urs Egger). A dolog érdekessége persze nem ez, hanem az a paradoxon, amit a megfilmesítés létrehoz. A regény kerettörténete ugyanis épp ezt a mediális lehetőséget, a történet megfilmesítésének lehetőségét zárja ki. Haslinger műve média-kritika is, amelynek érvelése J. Baudrillard érvrendszeréhez hasonlít: a televízió által közvetített képek tökéletes szimulákrumok, melyek épp a szimuláció révén válnak ellenőrizhetetlenné és veszélyessé: azáltal, hogy a befogadó számára a valóság helyére lépnek, annak következményei nélkül; tartalom és cél nélküli tükörképek, melyek egyetlen rendeltetése a visszacsatolás. Kurt Fraser, a regény fiktív elbeszélője, az ETV nevű magánadó háborús tudósítója – bár van lehetősége a bál filmdokumentációjának elkészítésére – mégis más médiumot választ. A filmváltozat elkészítése paradox módon épp ennek a döntésnek az érvényét kérdőjelezi meg. Mert mi is a történet?

A kerettörténet szerint Fraser, az ETV közép-kelet-európai osztályának vezetőjét főnöke azzal bízta meg, hogy szerezze meg a bécsi operabál közvetítésének kizárólagos jogát, és szervezze meg az évtized legnagyobb média-eseményét, Az Operabált. A közvetítés vezetőjeként Fraser tanúja a terrortámadásnak, több ezer ember, köztük fia halálának. Személyes érintettsége ellenére ő kapja a megbízást, hogy vágja meg az anyagot és készítse el az események dokumentációját. A vágószobában töltött ered-

ménytelen egy hónap után Fraser rájön arra, hogy a dokumentációt nem lehet elkészíteni. A filmanyag ugyanis épp azokra a kérdésekre nem ad választ, melyek a történet megértéséhez nélkülözhetetlenek: „mit akartak a terroristák? Hogyan született az az örült ötletük, hogy Auschwitzcá változtatják az operabált? És miért?” Fraser kiveszi szabadságát és magannyomozásba kezd. A regény, amit olvasunk, az ő magannyomozásának dokumentuma.

A történet két fő szálon fut. Az egyik Fraser emlékeinek sora, az események hatására elindult *emlékezés folyamatának* dokumentuma, mely a Fraser (eredetileg Finkelstein) család három generációjának története. A laza időrendben haladó emlékezést lát-szólag önkényesen szakítják meg a történet másik szálának elemei, Fraser négy túlélővel készített interjúi. Az interjúátiratokban (21 szalag) a mérnök, Fritz Amon körzeti járőr, Richard Schmidleitner kenyérgyáros és Claudia Röhler háziasszony mondják el emlékeiket az operabál napjáról és életük egyes múltbeli eseményeiről. Az emlékek sorrendjét mindkét esetben két elv határozza meg. Az operabál eseményeit a *kronologikus*, a személyes emlékeket pedig az *asszociatív elv* rendezi. Mivel az elbeszélők nemcsak saját, hanem szüleik generációjának emlékeit is mesélik, az interjúátiratokban az asszociatív elv működése két generáció emlékeit állítja párhuzamba, emlékképeket a harmincas, negyvenes évek, valamint a jelen Németországról, Ausztriájáról és a világ háború sújtotta országairól. Haslinger kritikai intenciója világos: apák és fiúk emlékei között alig van különbség; a világ fél évszázad alatt semmit sem változott.

Mindezekből öt különálló történet bontakozik ki, melyeket Fraser a következő módon rendez: Fraser emlékei; a mérnökkel készített interjú első szalagjának átirata; a Fritz Amonnal készített interjú első szalagjának átirata; Fraser emlékei; a mérnökkel készített interjú második szalagjának átirata; a Fritz Amonnal készített interjú második szalagjának átirata stb. Hasonló elbeszélői eljárás rendezi Haslingernek az *Operabál* előtt írt, magyar fordításban még meg nem jelent szépirodalmi műveit, *A konviktusi kaktusz és egyéb elbeszélések (Konviktskaktus und andere Erzählungen, 1980)* c. kötet több elbeszélését, valamint az *Ignaz Hajek zsellér halála (Der Tod des Kleinhäuslers Ignaz Hajek, 1985)* c. novellát, amelyeket Haslinger saját interjúi felhasználásával írt: *O. történetét (Geschichte des O., 1980)* Hans Orsolics egykori boxbajnokkal készített interjúja, Ignaz Hajek történetét a bécsi Waldviertel-ben készített interjúi alapján. „A szalagokat legépelem, a használhatónak tűnő kifejezéseket, részeket pedig aláhúzom és beépítem a történetbe” – nyilatkozta egy helyen. A novellákkal ellentétben azonban, ahol az interjúra utaló nyomok el vannak tüntetve és csak a hangvétel emlékeztet a riportalanynokéra, az *Operabál* hangsúlyozottan a már említett átiratokból áll.

Öt különálló történetet olvasunk tehát, öt, a kronologikus és az asszociatív elv alapján rendezett, Fraser által a fenti módon strukturált történetet, melyek a regény utolsó lapjaiig megtartják relatív önállóságukat. A *kompozíciós egységet*, azon túl, hogy valamennyi visszaemlékezés végső tárgya az operabál, két tényező hozza létre: Fraser alakja, valamint a történetek egymáshoz viszonyított időstruktúrája. 1. Fraser ebben a vonatkozásban két különböző funkcióval bír. Mint láttuk, egyrészt ő az, aki a részek fenti módon történő összerendezésével garantálja azok önállóságát. Ugyanakkor részben dekomponálja is a fenti struktúrát azáltal, hogy az utolsó lapokon összekapcsolja a különálló szálakat. Ezeken az oldalakon ugyanis, mintegy finálészerűen, mindegyik elbeszélő feltűnik még egyszer, hogy megismerkedésük történetének elbeszélésével alkalmat adjon Frasernek annak megindoklására, hogy saját történetén kívül miért épp az ő – Fritz Amon, Schmidleitner, Röhler és a mérnök – történeteit olvashatjuk. A ki-

választás, várakozásaink ellenére, nem valamely előre megfogalmazott elv, hanem a véletlen alapján történt. Véletlen, hogy Fraser, miután megtudja, hogy Jan Friedl akcionista is a halottak között van, felhívja Schmidleitnert, a művész operabáli vendéglátóját, ahogy az is véletlen, hogy az elhunytak egy pótlistáján figyelmes lesz egy berlini professzor nevére: „Nem tudom miért éppen őt választottam. Többé-kevésbé véletlen volt. Megnéztem a berlini telefonszámát. Egy fájdalmas női hang jelentkezett”: Claudia Röhlér, a professzor lánya, aki véletlenül van Berlinben, mivel leltárt készít apja lakásáról. Véletlen az is, hogy Fraser a karlsplatzi aluljáróban összefut fia operabáli előzeteséből ismert Fritz Amon járőrrel, és az is véletlen, hogy a merénylet bejelentője után nyomozva a mérnökkel találkozik. Véletlen tehát, hogy a regény ezekből, és nem más történetekből áll. Anélkül, hogy az olvasóban ezen a ponton jogosan felmerülő kérdést megválaszolnánk, miszerint mennyire lett volna más a regény, ha Fraser választása másokra esik, térjünk vissza kiinduló problémánkhoz. Bár kijelenthetjük, hogy a részek véletlen kiválasztás eredményei és a struktúra következtében nem az egész által előre meghatározottan léteznek, hanem önállóságukat megtartják, a találkozások utólagos elbeszélése mégis retrospektív egységet kölcsönöz a történetnek. 2. A fenti struktúra következtében kialakuló időviszonyok nagyban motiválják az olvasó egészre vonatkozó föltevéseit, az ún. kombinációs aktusokat is. A regény nyolc nagyobb részből áll. Mindegyiket Fraser emlékei vezetik be, majd a többi szereplő szalagjainak átírata következik. Az így kapott egységek különböző ritmusban különböző időtartamokat és különböző eseményeket mesélnek el: a mérnök története pl. több évet fog át, tartalmazza Alázatos gyermekkorának, a Néphűség mozgalomnak és az Eltökéltek nevű csoportnak a történetét, Fritz Amon emlékei viszont csak az operabál napjára vonatkoznak. Így mikor a járőr a karlsplatzi aluljáróban és az operaház előtt dülő csatáról számol be, addig a mérnök elbeszélése még az egy évvel azelőtti eseményeknél tart, Claudia Röhlér frankfurti napjairól, és apja a bécsi operabálra szóló meghívásáról emlékezik, Schmidleitner kenyérgyáros pedig Friedl és egyéb általa szponzorált botrányok kapcsán a művészet funkciójáról vallott nézeteit fejtegeti és még el sem jutott a bál megemlézéséig. A befogadó a történetet ezekből a részekből mint egy puzzle-t állítja össze; az olvasás hangsúlyozottan az összecsatolás művelete, célja, hogy az elszórt részekből az olvasó az egészet megalkossa.

3.

Bár a történetalkotás során Haslinger meglehetősen sok (egyres elemzők szerint túl sok) klisé-t is felhasznál, a zárótörténet meglepő fordulata több mindenért kárpótol. A fordulat megkérdőjelezi a kombináció eredményeként megalkotott történet egészének érvényét, a dokumentáció hitelét, és épp akkor rendíti meg az olvasó pozícióját, mikor az magát akár már mindentudónak is képzelheti.

A regény – ahogy azt már említettük – Fraser és a négy elbeszélő véletlen megismerkedésének történetével zárul, egészen pontosan a mérnökkel készített interjú elkészítésének történetével: a merénylet után Fraser megpróbál a két szökésben lévő terrorista, Feilböck és a mérnök nyomára bukkanni. Feilböcköt keresve jut el Mallorcára, ahol várakozása ellenére a bujkáló mérnök fogadja. Fraser csapdába kerül. Hiába ajánlja fel segítségét a történetért cserébe, a mérnök elutasítja. Miután Fraser egy fél éjszakát a ciszternában tölt, a terrorista úgy tűnik meggondolja magát. Élesre töltött pisztolycső előtt elkezdődik a riport: „Nekem nincs saját történetem’ [...]’Hallott már

Alázatosról? Az ő története az én történetem. A legvégéig mindenképpen. Kapcsolja be a magnót.' [...] Szüneteket tartott a mondatok között, hogy megfogalmazza őket. Ha lejárt a szalag, odadobott egy új kazettát. Ahogy telt az idő, minden összefüggés megvilágosodott. Csak azt nem tudtam, mi igaz és mi nem. Ha félbeszakítottam, rám förmedt és felemelte a pisztolyt. Mikor három kazettát megtöltött, rám parancsolt, hogy menjek be az oldalsó szobába. Az asztalon írógép állt, mellette egy halom papír. [...] Rám förmedt, hogy gépeljem le a szalagokat. Ha lelassultam, sürgetett."

„Csak azt nem tudtam, mi igaz és mi nem” – mondja Fraser. Az olvasó a történet végén tudja meg, hogy az általa megalkotott történet egyik eleme hamis kijelentéseket is tartalmazhat; sőt, a mérnöknek minden oka megvan arra, hogy hazudjon. A történet koherens, de lehetséges, hogy mégsem igaz. Igazságkritériumok után pedig hiába kutatunk; a szöveg semmilyen támpontot nem ad arra vonatkozóan, hogy mi igaz és mi nem. És hogy visszatérjünk kiinduló problémánkhoz: az Armageddon tervre vonatkozó kijelentésekre természetesen ugyanez érvényes; a mérnök még azt is tagadja, hogy a bál elleni gáztámadás a terv részét képezte volna: „Nem mi voltunk. Megtehetjük volna, de nem mi voltunk.” Az olvasó, aki a történet végén mindent tudni vélt a regény világáról, rájön, hogy épp a történet kulcsszavának használatát nem ismeri. Nem tudja, ki használta először és minek a jelölésére a szót, sőt, azt sem ismeri, milyen jelentést rendeltek hozzá a csoport tagjai. Csak sejti egy ördögi terv részleteit, egy tervét, ami a történet végére beteljesedni látszik. Armageddon, a „nagy megváltó terv”, „a felszabadító háború” egy nagyobb terv első részét képezi csupán; a második megvalósításáról, ahogy Alázatos a mérnöknek elmondja, „Leitner és társai gondoskodnak”: „Európában az elmúlt évtizedekben egy gigantikus rendőri rendszer épült ki [...]. A rendőrségen belül megindult az erjedés. Már unják, hogy ők a politikusok kifutófiúi. Ég bennük a láz, hogy önállóan cselekedhessenek. És mi megadjuk nekik a lehetőséget. Ezernyi rendőr vár a felszabadító csapásra. Akinek ez sikerül, övé az ország.” A történetet keretbe fogó két újságcikk közül a második Franz Leitner őrnagy kinevezéséről számol be. Armageddon célja az ő hatalomra jutása, és ez meg is valósul. Leitnert, akinek a neve nem véletlenül rímel a „Leiter” (vezér) szóra, visszahívják nyugdíjából. Ausztriában a történelem megismétli önmagát. Az emlékezés két szintje, a harmincas évek Európája és a jelen Ausztriája között nincs különbség. A regény szereplői valamennyien a végső csata résztvevői, Armageddoné, ahogy az a Fenevad szótárában benne van.

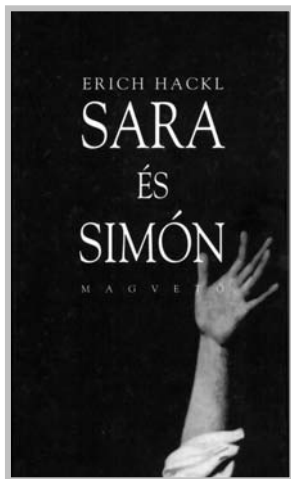
DERÉKY PÁL

Erich, Sara és Simón

Erich Hackl a felső-ausztriai Steyrben született 1954-ben. Germanisztikát és hispanisztikát tanult Salzburgban és Málágában, majd 1977 és 79 között lektor volt a madridi egyetemen. Azóta hosszabb-rövidebb megszakításokkal Bécsben él. Néhány évig gimnáziumi spanyoltanár, 1983 óta szabadfoglalkozású író. Eddig négy regényt írt, a negyedik, (*Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick*) 1999 márciusában jelent meg. Írt néhány filmforgatókönyvet és hangjátékot, egy mesekönyvet és nagyon sokat fordított spanyolból, valamint a latin-amerikai spanyol irodalmakból. Több irodalmi és kulturális díj, köztük a Bruno Kreisky-díj kitüntetettje (1997); ez utóbbit annak a segélyszervezetnek adta tovább, amely szülővárosában néhány év óta a menekültek társadalmi beilleszkedését segíti elő. Műveit a mostanival együtt eddig tizennégy nyelvre fordították. Hackl sikeres író, és német nyelvterületen sikerkönyv volt a magyarul 1998 őszén megjelent *Sara és Simón* is (spanyol nyelven ugyancsak 1998-ban jelent meg, Barcelonában, a Galaxia Gutenberg kiadónál, Sara y Simón címmel). Minden nagy német napi- és hetilapban, valamint számtalan kisebb periodikumban megjelentek kritikák vagy ismertetések a regényről. A könyv kapcsán több kritikus feltette azt a kérdést, amely nyilván a magyarnyelvű fogadtatás során is megkerülhetetlenül felmerül: miért tűnnek Hackl könyvei némileg idegen testnek az irodalomban, holott irodalmi értékük vitán felül áll?

Hackl eddig megjelent mindhárom regénye valós történeten alapul, és annak többé-kevésbé anyagú feldolgozása. Mindhárom könyvében a politikai jobb- és baloldali erők küzdenek egymással, évtizedekre ható óriási pusztítást és szenvedést okozva az ellenség soraiban és saját soraikban. Még az ártatlan gyermekek és az unokák is bűnhődnek, hiszen ebben a küzdelemben nem marad épen a túlélők alkata és lelke sem. Hackl nem dokumentumregényeket vagy riportregényeket ír, hacsak nem trilógiaként fogjuk fel a három könyvet, ez esetben ugyanis a 20. század egyfajta dokumentum-montázsregényének tekinthetnénk az egymással egyébként semmilyen szállal nem érintkező történeteket, amelynek középpontjában a hatalomra kerülő német-osztrák nemzetiszocializmus áll, míg ennek előzményeként a spanyol polgárháború, utójátékként pedig a spanyol-amerikai katonai diktatúrák kora szolgál.

Első regénye, *Auroras Anlass* (1987) egy lélek torzulásának pszichológiailag hiteles, mégis mesészerűnek is tűnő története. A mese fasiszta kommunizmusa: egy spanyol polgárháborús forradalmár nő személyiséglebomlásának végpontján agyonlővi saját lányát, Aurórá, mivel nem



Magvető Kiadó – Szajbély Mihály fordítása
Budapest, 1998
184 oldal, 890 Ft

felelt meg, nem tett eleget az asszony abszurdan idealisztikus elvárásainak. Második regényében van talán a legkevesebb meseszerű elem. Az *Abschied von Sidonie* (1989) tárgya a polgári erkölcs és értékrend megsemmisülése a nemzetiszocialista diktatúrában. Az ismert körülmények hatására nevelőszülei és az osztrák városka közössége először érzelmileg szakad el Szidóniától, a kis cigánylánytól, mindenki kedvencétől, majd szinte magától értetődően sorolja be „rendeltetési helyére”, az Auschwitzba induló transzportba.

Harmadik regénye, *Sara és Simón* (németül 1995-ben jelent meg, *Sara und Simón* címmel) történetében meseszerű és hiperrealista szövegrészek is találhatóak, előbbiek inkább a regény kezdetén, utóbbiak inkább a regény második felében. A könyv alcíme: „történet, amelynek nincsen vége”. Nem volt vége 1995-ben, nincsen most, 1999-ben, és nem lesz vége akkor sem, ha majd meghal a két főszereplő is, hiszen a klasszikus tragédiák örökérvényűek. *Sara és Simón* tragikus története Montevideóban (Uruguay) és Buenos Airesben (Argentína) játszódik, a katonai diktatúrák idején és napjainkban. Nemcsak azért nem ér véget a történet, mert még ma is sok ezer szülő keresi eltűnt gyermekét, még ma is feladja magát és bűnhődni kíván olyan egykori argentin tiszt, aki elkábított ellenzékiek százait szórta katonai repülőgépekről az Atlanti-óceánba, még ma is megkísérlik néha valamelyik agg exdiktátort emberiség elleni büntetett vádjával bíróság elé állítani. Hanem azért is befejezhetetlen, mert a főszereplő, Sara Méndez élő személy, aki nem tud belenyugodni abba, hogy senkit sem vonnak felelősségre azért, ami vele és szerencsétlen sorstársaival történt és évek, évtizedek szívós és szenvedélyes munkájával megpróbál jogorvoslatot találni derékbatört életére.

Sara Méndez képesítés nélküli fiatal tanárnő a falun megismert elképesztő szegénység és elmaradottság, valamint az Uruguayban egymást egyre sűrűbben követő demokráciaellenes intézkedések hatására a hetvenes évek elején csatlakozott egy anarchista párthoz. „Politikai” pályafutása során nem követett el törvénybe ütköző dolgot. Amikor 1973-ban tudomására jutott, hogy le akarják tartóztatni, a szomszédos Argentínába menekült és politikai menedékjogot kapott. Azonban hamarosan itt is olyan katonai junta vette át a hatalmat, amelyik szorosan együttműködött a térség többi katonai diktatúrájával, és kiszolgáltatta nekik Argentínába szökött honfitársaikat. Sara és barátja Mauricio bujkálni kényszerült Buenos Airesben, de Sara ilyen körülmények között is gyermeket szeretett volna. 1976-ban megszülte fiát, Simónt. Alig két héttel később éjszaka fegyveresek törtek rá, elhurcolták, és csecsemőjét elszakították tőle (a razzia pillanatában távollevő Mauricio elmenekült, és Spanyolországban vészelte át a következő évtizedet). Sara túlélte a kínzásokat és a fegyházat, és 1981-ben, szabadulása után, azonnal elveszett gyerekének keresésére indult. Nem volt könnyű dolga. A népesség számához képest Uruguayban volt a legtöbb politikai fogoly és áldozat a térség katonai diktatúráiban: 1973 és 1985 között az ország minden ötvenedik lakosa, a hárommillióból mintegy hatvanezer ember szenvedett börtönbüntetést. A meghurcoltak hozzátartozói kezdetben félelemből nem támogatták Sarát, majd elkövetkezett az a népszavazás, amelynek eredményeképpen (cserébe a demokratikus államrend visszaállításáért) a szavazók 57%-a elfogadta azt az amnesztiarendeleetet, amelynek értelmében nem indítható bírósági eljárás a diktatúra hatalmi szervei ellen az 1973 és 1985 között elkövetett bűnökért. Az érintetteknek be kellett volna most már látniuk, és legtöbbjük be is látta, hogy igazságszolgáltatásra többé nem kerül sor, és elfogadták azt a kétszáz ezer dolláros kárpótlást, amit az argentin állam (a földrész egyedüli államaként) minden bizonyítottan eltűnt, illetve meggyilkolt hozzátartozó után kiutalt. Sara nem.

Fáradozását végül is siker koronázta: nyomozásának egybetetett adatai szerint szinte teljes bizonyossággal megtalálta Simónt, csak az ő fia lehetett az a tizenéves fiúgyermek, akit nevelőszülei Gerardónak hívnak.

A nevelőszülőkhöz, akik Gerardót törvényes keretek között fogadták örökbe az árvaházból, és a fiúban előbb szánalmat, majd megütközést, végül ingerültséget kelt Sara, a múlt sötét árnya, aki nem hajlandó eltűnni a süllyesztőben, és belenyugodni sorsába. Természetes, hogy Gerardo nem akarja elveszíteni családját, nevét, identitását, egész zavartalan gyermekkorát, nem egyezik bele a vérpróbába. De érthető Sara kétségbeesett utolsó próbálkozása is, aki végül a törvény útján próbálja meg kikényszeríteni a vérpróbát. Mégsem az bírja jobb belátásra, hogy minden fokon elveszíti a pert. Gerardo durva szavai hallatán – „Vén boszorkány, mikor hagysz már végre békén!” – érti meg, hogy nem szabad tovább mennie, mert különben ártatlan emberek is bűnhődnek az ő megszállott igazságkeresése miatt (180). Ekkor hozza meg azt a legnagyobb áldozatot, ami tőle telik: lemond megtalált gyermekéről. Csakhogy ez a gesztus nem jelent egyúttal megtisztulást és megbékélést is, hanem mindössze az elkövetett gaztettek szikrázó könyörtelenségének, visszavonhatatlanságának, jóvátehetlenségének elismerését.

Az olvasó számára sokszor úgy tűnik, hogy Hackl, a történet krónikása, a kortárs irodalom uralkodó felfogásával ellentétben maga is ott van a könyvben; úgy tűnik, hogy író, szerző és elbeszélő a szöveg legtöbb pontján egyértelműen nevesíthető. Hiszen ez a moralista krónikás olyan őszinte részvétellel viseltetik a szenvedők iránt, hogy helyenként még a pátosz vagy a felháborodás sem idegen tőle. Hackl elbeszélését ugyanakkor világ választja el azoktól a durván ácsolt szocreál ájtatossági szövegektől, amelyek a szenvedéstörténet leírásával gyűlöletet kívántak kelteni. A *Sara és Simón* szerzőjének ilyesmi nem állt szándékában. Hackl, az iberoamerikai történelem, irodalom, politikai és társadalmi élet alapos ismerője a buktatót úgy kerüli el, hogy elbeszélésében minduntalan belefoglalja a térség irodalmaira jellemző mesészerű és vallásos utalásokban bővelkedő előadásmódot. Simón vesszőkosárban fekszik, amikor elsodorja anyja mellől a kommandósok rohama, és szenvedélyes igazságkeresése ellenére Sara alakja is inkább a Mater Dolorosa, a fájdalmas Szűzanya alakját mintázza, mint a harcos Kohlhaas Mihályét. Az elrablása utáni hatodik napon pribékei nagy ünnepet ülnek a fogdává átalakított egykori garázsban, mivel tűzharcban életét vesztette M. R. Santucho, az egyik legismertebb ellenzéki. Az ünnepet az agyonkínzott, élőhalott foglyok, köztük Santucho felesége és fivére, valamint a Tizenkettes névre hallgató Sara csuklyával a fejükön a fal mellett állva szenvedik végig. Ezt az elbeszélő mesévé kerekíti: „Nagy ünnep ültek, ínycsiklandó ételekkel, amelyeket egy svédasztal-szolgálatól rendeltek, és úgy lakomáztak, hogy öröm volt nézni. Amikor teleették magukat, nőket hozattak, akik kopogtattak a páncélozott ajtón, és az feltárult előttük. Tizenkettes hallotta ideges vihogásukat, amikor a csuklyások hosszú sora előtt végigtipegtek, bizonyára billegő szoknyácskákban és ezüstös cipellőkben. Táncoltak a rádióból szóló muzsikára, adászáraskor pedig úgy határoztak, hogy máshol fejezik be a hölgyekkel az estét. Öt ember maradt vissza, és mivel lágy szívük volt és nem tudták, hogy mit kezdenének az asztalokon lévő maradékokkal, megkérdezték a foglyaikat, mennyi ideje már, hogy utoljára ettek és ittak. Levették róluk a csuklyákat és enni adtak nekik, és amikor a foglyok inni kértek, pezsgőt töltöttek, és a papírpoharaikat Mario Roberto Santucho halálára emelték. Tizenkettes azonban, ahelyett, hogy koccintott volna velük, azt mormolta: Nem tudok borzongani, itt nem is fogok megtanulni soha

életemben. Azután a foglyokra ismét ráhúzták a csuklyáikat, kivéve egyikükre, Carlos Santuchóra, akit az örök a nagy vízmedencéhez hurcoltak és belefojtottak a következő szavakkal: »Szent Péter most fogad téged.« Tizenkettes látta ezt, mert a csuklyája félrecsúszott.” (50.) Ezek a „mesés” hatóeszközök kiegészítik vagy ellensúlyozzák a politikai, illetve a jogi szférában és nyelven megfogalmazottakat. Hackl 1995-ben, a könyv megjelenésének évében műhelytanulmányt közölt a salzburgi Literatur und Kritik című lapban. Ebben regénye keletkezését és felépítését „vékony, átlátszó rétegek és alakzatok lassú egymásra rakódásaként, átfedéseként” írta le, amely Walter Benjamin szerint „képileg a legtalálóbban fejezi ki azt a módot, illetve eljárást, ahogyan számtalan elbeszélés egymásra rétegződéséből a tökéletes kibontakozik”. Ebben a szövegben egymásra rétegződnek a katonai diktatúrák végrehajtóinak és áldozatainak az elbeszélései, valamint a latin-amerikai nagyvárosi polgárság elbeszélése arról, hogy viszonylag gyorsan eljutott a túlkapások igenlésétől elutasításukig, de ugyanakkor a bűnösök felelősségrevonásának elutasításáig is.

A *Sara és Simón* nyelvileg rendkívül gondosan kimunkált szöveg, amelynek hasonlóan szép magyar megfelelőjét a fordító, Szajbély Mihály szemmel láthatóan nagy élvezettel, beleérzéssel és nyelvi leleménnyel teremtette meg. Egyszerű, mesterkéletlen elbeszélésmód, valamint képi pontosság és érzékletesség Hackl prózájának főbb jellemzői. Gustav Seibt, egyik kritikusa, azt állítja, hogy Hackl tudatosan, tehát idézetként használ Heinrich von Kleist novellisztikájára jellemző jegyeket, különösen a jogi nyelv felidézése és a szenttelen, kronológikus elbeszélésmód emlékezteti Kleistre. A Hackl-lal egy időben, 1986–1987 táján indult írók közül többen is éltek a hagyományos elbeszélésmódok újjáteremtésének hasonló módszerével. A délnémet Patrick Süßkind 1986-ban megjelent *Parfüm* című elbeszéléseben Thomas Mann történelmi regényeinek formáját alkalmazza egy leánygyilkosság leírására, míg az osztrák Christoph Ransmayr Ovidiusz átváltozásait idézően emberek állatokká, növényekké és kövekké változásának történetét ábrázolja *Letzte Welt* című regényében.

Hackl alulstilizálása, távolságtartása, szövegének hűvös eleganciája különösen feltűnő akkor, ha írói eszköztárát összehasonlítjuk Carlos Amorin 1996-os Montevideo-ban megjelent *Sara (buscando a Simón)* című könyvével. Amorint nem az ügy irodalmi vetülete érdekli, az a tragédia, hogy bármiképpen is nézzük, nincsen és soha nem is lehet jó megoldás, hanem a jogi. Ennél fogva ítélkezik, és a perdöntő vérpróba elrendelését sürgeti, tekintet nélkül az érintettek érzékenységére vagy beleegyezésére. Hackl regényének a végén az elbeszélő viszont éppen azt jelenti ki, hogy ő nem igazságot akar szolgáltatni Sarának, hanem: „Fiának, Simónnak írtam le Sara történetét, legyen akárhol és legyen akárki is ő.” (183), A könyv utolsó, igen rövid 14. fejezete Peter Weiss *Ästhetik des Widerstands* című regényéből vett idézet. Ez változik a regényben Sara üzenetévé Simon számára, amelyben az asszony átadja három mondatból álló örökségét elveszített fiának: „...előhozni valamit a sűrű szövevényből, amelyből kiolvasható, mi történt velünk. Még ha hiszem is, hogy sok mindenbe van betekintésem, most már annyira összekuszálódott az egész, hogy csak picinyke szálakat vagyok képes megragadhatóvá tenni. Te, aki a magad helyén nagyobb áttekintéssel rendelkezel, talán képes leszel egyszer, ha soraim eljutnak hozzád, megvilágítani az összefüggéseket.” (182) Súlyos idézet, súlyos teher, és Hackl két évvel a könyv megjelenése után írott cikkében (*Dass endlich geredet werde*) számos példával igazolja is, hogy milyen rettenetes tehertétel volt ez az örökség sok árva vagy nevelőszülőknél felnőtt gyerek számára (Die Presse, 1997. február 1., Spectrum III-IV.). Kár, hogy ezt a fejezetet,

a német eredetihez hasonló módon, nem választja el legalább egy üres lap az idézetek lelőhelyét és az elbeszélő Simónnak szóló üzenetét tartalmazó résztól, hanem a magyar szövegben közöttük mindössze egy sorköz és egy bekezdés van. Így kissé nehezen állapítható meg, hogy ki beszél kihez az utolsó szó jogán.

De nem ez, hanem éppen a meseszerűség Hackl könyvének legsebezhetőbb pontja, különösen azért, mert halálosan komoly, példabeszédszerű szálként mindenütt feltűnik a *Sara és Simón* szövegében. A mese végső soron a nyugati balos értelmiség hetvenes években vallott „emberarcú szocializmus” feliratot viselő vágyálmáról szól, amelynek megvalósulása esetén egymás mellett hevert volna az oroszlan és az őz és mindenki az ő szükséglete szerint részesedett volna mindenből, ha ezt gonosz hatalmak meg nem hiúsították volna. Meglehet persze, hogy Hackl ezt máshogy akarta, és mint ahogy a harmadik világ legszegényebb országaiban szolgáló papok sajátos teológiája sem érthető igazán az ottani adottságok ismerete nélkül, ő is Sara ott és akkor, és sokak számára még ma is érthető és igenelhető politikai hitvallását teszi meg a könyv uralkodó látásmódjává, nem a sajátját. Arról viszont az itteni olvasó nem tehet, hogy ez a latinamerikai olvasat Közép-Európában esetleg kellemetlen képzetársításokat idéz elő, a saját szenvedéstörténet felidézését. Am nem szabad elfelejteni, hogy az egyes szenvedéstörténetek nem kioltják, hanem erősítik egymást, és igencsak kívánatos az, hogy minél többüket sikerüljön a puszta dokumentációt meghaladó formában, a magas irodalom nyelvén megfogalmazni. Véleményem szerint ez Hacklnak sikerült, rettenetes tárgyából maradandó irodalmi művet, szépirodalmat alkotott.

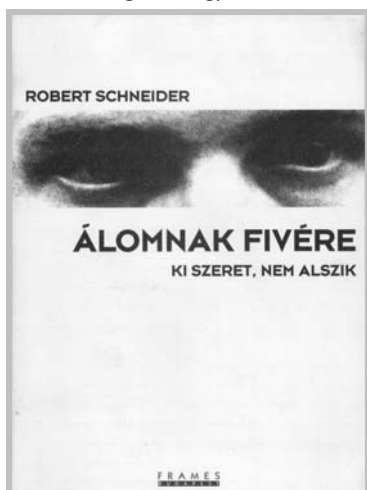
KOVÁCS EDIT

A regény Csipkerózsika-álma

ROBERT SCHNEIDER ÁLOMNAK FIVÉRE CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

Először is hadd meséljek el újra egy legendás történetet, amelyet bizonyára mindenki ismer, aki Robert Schneider regényével már valamilyen formában találkozott. Dehát a legendák azért vannak, hogy újra és újra elmeséljék őket. Tehát: Élt egyszer az ausztriai Vorarlberg tartomány egy kis falujában egy zseniális művész, aki éppen hogy megtapasztalta a városi életet, máris tudta, hogy az ő helye máshol van. Nem tért vissza a nagyvárosba, hogy tehetségét a világ tudtára adja, éppen ellenkezőleg, elbújt abban a porfészekben, ami azonban számára az egész világot magában rejtette. Istenáldotta tehetségét így aztán sokáig nem is fedezték fel, olyan sokáig, hogy már azt lehetett hinni, ő is a világtörténelem sok-sok elkallódott zsenijéhez hasonlóan fogja végezni. Ezt az embert Robert Schneidernek hívják, bár a történet e pontjái akár Johannes Elias Aldernek is nevezhetnék, aki az *Álomnak fivére* című Schneider-regény főhőse. Egy legendából ezen a ponton lesz kettő, mert míg Elias, bár tehetsége végül elismertetett, fiatal kora ellenére is kiégetten, végsőkéig kínoztatva egy megszállott, boldogtalan szerelemtől és saját művészetének hiábavalóságát belátva halálra virrasztja magát, addig másik hősünk sorsa meglepő hirtelenséggel jóra fordul: huszonhárom kiadó elutasítása után a huszonnegyedik rábólint a könyvére, minekutána is egycsapásra híres lesz, olyan sok pénzt keres, hogy vesz magának Manhattan-ben egy penthouse-t (mert most már New York-ban keresi az örök falut) és készül a következő regényéért csak előlegben egymillió német márkát követel a kiadótól. (Meg is kapja.) Az élet néha kerekesebb mesét ír a regénynél, különösen ha huszadik század végi regényről van szó.

De miért bánik az ember ilyen gonoszul annak a regénynek az írójával, amelyet először – igaz, hogy évekkkel ezelőtt, de – egyszerusza olvasott el és nem csak szórakoztató mivoltáról, hanem irodalmi értékéről is meg volt győződve. Netalán a tudatában megrögzült őskőkori felfogás akadályozza a lelkendezésben, hogy igazán jó irodalommal még sohasem lehetett (azonnal) sok pénzt keresni és hogy ami rentábilis, az csak a publikum egyszerű igényeinek kiszolgálásával, szebben: aktuális elvárási horizontjának való megfelelés árán lehetséges? Azért nem ennyire egyszerű a dolog. Márcsak azért sem, mert a kritika nagy részének tetszését is elnyerte az *Álomnak fivére*, Schneidert mint a kortárs irodalom új csodagyerekét kezelték, méltatásukban sokan még stílusát is



Frames Kiadó – Schauffler-Jurányi Andrea fordítása
Budapest, 1996
196 oldal, 890 Ft

imitálták és felhasználták többek között a kritikusok és a kiadói lektorok örök háborújában annak bizonyítására, hogy a berögzült, nyitásra képtelen lektori gyakorlat tehetségek útját vágja el. (Ennek a vádnak előképét szolgáltatja a regény maga, amelynek egyik olvasata éppen az a nem túl újszerű, de örök történet lehetne, hogyan fordul tragédiába az intoleráns, minden másságot kiközösítő, szellemi értékekre érzéketlen vagy irigy közösségben a különleges ember sorsa.)

Erdemes talán néhány adatot megemlíteni, hogy a siker méreteiről képet kapjunk. Az 1992. augusztusában a Reclam Leipzig-nál, viszonylag visszafogottan kalkulált 4000 példányban megjelentetett művet a Frankfurteri Könyvvásáron már az év egyik legígéretesebb újdonságaként tartják számon. 1992 végéig 40 ezer darab fogy el belőle és ez a lendület éveket nem törik meg: az általam ismert legutóbbi adat 1997 végéről már 1, 4 millió példányt említ, összesen 24 nyelven. Schneider számára valóságos díj- és ösztöndíj-eső veszi kezdetét, regényéből balett készül, majd a sok vitát kiváltó Joseph Vilsmaier-féle megfilmesítés (1995) tartja a művet napirenden. Végül opera is lesz belőle (1996), amely Herbert Willi munkája. Az érdeklődést Schneider 1993-ban, szintén a Reclam-nál megjelenő *Dreck* című monodrámája is ébren tartja, mivel az egymást követő 40 színpadravítel és a regény egymással kölcsönhatásban gondoskodik mindkettő népszerűségéről, még akkor is, ha az időzítés szándékosságát nem feltételezzük, illetve ha az is lett volna, érthetőnek tartjuk. Sokféleképpen hasznosítható nyersanyagról van tehát szó, vagy illőbben azt mondhatnánk, nemcsak az olvasóközönséget és a kritikát megdelejező, hanem sok más művészt is megihlető alkotással állunk szemben.

Miben rejlik hát az *Álomnak fivére* majdhogynem osztatlan sikerének titka és mi baj van mégis a regénnyel, ha egyszer nincs vele semmi baj?

Az elbeszélő, akinek szerepéről a későbbiekben még szó esik, már első mondatával szinte kézen fogja az olvasót, hogy aztán ezzel a biztos kézzel vezesse végig az eseményeken: „Történetünk Johannes Elias Alderről, a muzsikusról szól, ki huszonkét esztendősen végezte be életét, miután úgy határozott, nem alszik többé.” Ez a mondat, mely egyszerre a teljes regény tartalom meghatározása is, s mint ilyen, kitűnően alkalmas arra, hogy a könyv hátsó borítóján (a magyar kiadásán is), bár csak jelzésszerűen, de valóban fontos információkkal lássa el a jövődöbéli olvasót, nem kevesebbet közöl első szavával, mint hogy itt és most egy történet elmesélésének vállalkozásával van dolgunk. Ha később sokminden törik és töredezett is Schneider prózájában, egyvalamiben biztosak lehetünk, méghozzá abban, ami már sokkal korábban sem, de a 90-es években egyáltalán nem szokott evidencia lenni: az olyan történet, mely már az írás kezdetének pillanatában létezik, elindult, kiteljesedett és lezárult, *megírni* már nem kell, csak rekonstruálni. Ezt ígéri az olvasónak az első mondat (hogy még mi mindent, arról később), akinek ebben nem is kell csalódnia.

A regény főhőse, és itt nyugodtan használhatjuk ezt a szót, egy babonás világban különösnek számító körülmények között jön világra egy egyszerű parasztcsaládban, de tudvalevőleg a falusi káplán törvénytelen gyermekeként. Zenei tehetsége, rendkívüli hallása korán megmutatkozik és akkor teljesedik ki, amikor ötévesen Isten csodatévő kedvének tárgyaként megszólal előtte az egész univerzum. A borzalmas élmény hatására, amely majdnem megöli őt, hirtelen éveket öregszik, zöld szeme rút sárgává válik s megkezdődnek kínjai a kis falusi közösségben, amely nem tűri el sem emberfelettien szép hangját, sem művészi ambícióit. Egyedül tanul meg játszani és komponálni a templom orgonáján. Egyetlen hű kísérője Peter, akinek hűgába Elias azóta szerelmes, mióta a zengő univerzumban meghallotta az akkor még meg sem született

Elsbeth szívdobogását. A lány, aki nem is tud Elias szenvedéséről, férjhez megy egy hozzá hasonlóan egyszerű parasztfiúhoz, s Eliast már az sem mentheti meg, hogy a véletlen kegyelméből egy egész város tanúja lesz csodálatos tehetségének. Egy vándorprédikátor mondasát megszívlevélve, miszerint „ki szeret, nem alszik”, eldönti, hogy értelmetlen életét teljes szerelemben végzi be: addig virraszt, míg bele nem hal.

Ennyiből talán már ki is derült, hogy a tradicionális, modern előtti (vagy utáni?) történetmesélésen kívül maga a téma is olyan természetű, hogy széles olvasóközönséget tud megszólítani, amelyet nem feltétlenül zavar, hogy például a szerelmi halál és a tökéletes zene gondolatának összefűzése vagy a különlegesség bélyegét homlokán (itt: szemében) viselő művész képzete már a korai Thomas Mannból is leginkább csak ironikus fricskákat váltott ki. Az igazi kérdés természetesen abban rejlik, hogy valóban ennyire naiv-e ez a regény és mentes mindenféle „Hirnwichserei”-tól, ahogy azt Schneider fogalmazta és ami nagyon decensen magyarra fordítva szellemi önkielégítést jelent, vagy mégis találunk benne némi posztmodern perverzítást.

Mielőtt azonban megpróbálnék erre a kérdésre egyfajta választ adni, hadd utaljak a történetmondás kapcsán arra az Ausztriában különösen erős avantgárd hagyományra, amelynek kontextusában ez a regény – és nem csak ez, hanem még számos egyéb társa is az elmúlt két évtizedből – nem egyszerűen egy technikailag hatalmas hátraarcot jelent, hanem valamiféle soft-lázadást is az experimentális írásmód állítólagos olvasóellenességével, felvilágosító imperatívuszával és „természetellenességével” szemben. A Musil (és Joyce és Döblin stb.) óta evidensnek számító maximát, mely szerint „a történet fonala”, amely az élet eseményeinek perspektivikus sokféleségét, töredezettségét, fragmentáris voltát egydimenzionálissá szűkíti, megnyugtató oksági sorrendbe hazudja és erőszakkal kikerekíti, nem lehet a regény szerkezetének alapja, hacsak az nem akarja magát reménytelenül tegnapiak láttatni, kortárs írók egész sora nem tekinti magára érvényesnek. Ezt az elvárást az utóbbi években igencsak felváltotta, legalábbis bizonyos körökben, az a parancs, hogy az „emberközelség”, a történetmesélés „ősi” vágyának engedni kell. Az „Álomnak fivéré”-vel kapcsolatban is azt szokták emlegetni, hogy írója ráérez a modern nyugat-európai társadalomnak a szédítő tempójú technizálás miatt érzett félelmére (és a technika itt kétszeresen is fontos fogalom, ha ennek a regénynek a „technikaellenességére”, bonyolult formáktól való tartózkodására gondolunk; a mai perspektívából szóló elbeszélő itt természetesen „könyvecskébe” ír, nem pedig, mondjuk, kompjúterbe), az egyszemélyes háztartások grandiózus szerelmi történetekre való áhítozására és általában, az emberek „egész”-ség utáni vágyára. Innen persze már csak egy lépés választ el bennünket attól, hogy a Schneider-regényt a reformkonyha, az ezotéria, a New Age közelébe katapultáljuk, és miért is ne tennénk meg ezt a lépést. Bizonyos szempontból ugyanis tényleg olyan teljesőrlésűnek tűnik a regény.

Megelégedhetünk-e azonban Schneider prózájának ezzel a bizonyára legitim, de mégiscsak felületes és leginkább a széles olvasóközönségtől elvárható olvasatával? Korábban már utaltam arra, hogy a regény a kritikusok és a továbbiakban az intézményes irodalomtudomány képviselőinek körében is elismerést aratott. Ez talán arra enged következtetni, hogy megéri keresgélni a szöveg XIX. századot idéző elbeszélésmódja és archaizáló nyelvi máza alatti repedések és törések után, amelyek egy lényegesen izgalmasabb olvasatot adhatnának.

A már idézett indító mondat a hagyományos értelemben vett történet ígéretén túl világossá teszi számunkra azt is, hogy az elbeszélő mindenható instanciaként lép fel,

aki ismeri az események egészét és a főhős érzelmeit, gondolatvilágát is. A mából beszél, hiszen Elias szülőfalujának, Eschbergnek történetét egy kutató pontosságával vázolja fel, azt egy kívülálló szerepében az Első, Második és Harmadik Tűzvész alapján tagolja; az Elias születésénél közreműködő bábáról például tudja, hogy egy 1849-es örökösödési aktában bukkan fel a neve utoljára, mielőtt nyoma a történelem kódéba veszne. Ez a külső, huszadik század végi pozíció azonban konfliktusban áll egyrészt a rendkívül gyakran felbukkanó múlt századi duktusszal („Történt egyszer, hogy...”; „Az olvasó, kinek eddig sikerült követnie az események folyását...; „Mint azt következő fejezetünk is tanúsítja...”; „Ily komoran telt hát hősünk ifjúsága...” stb.), másrészt azzal, hogy az elbeszélő sokszor az eseményeket maga is átéli, azok középpontjában lévő, a falusiakkal a történeteket megvitató eleven, s ezért korlátozott tudással rendelkező ember, a regény egy meg nem nevezett figurájának szerepében lép fel („Egy másik falubéli elmondása szerint...”; „Az emberek arcáról hirtelen az igazságot lehetett leolvasni.” stb.). A beszélő, aki még Isten szándékait és lelkiállapotát is ismerni látszik („Isten azt akarta, hogy éljen, mert megszánta, midőn látta, mennyire szenved ettől a szerelemtől”), gyakran ugyanazon a mondaton belül konfliktusba kerül ezzel ellentétes, korlátozott perspektívájával: „Időérzéke elillant, s ezért nem lehetünk megmondhatói, mennyi ideig feküdt Elias a hóban.” A mindenható elbeszélői pozícióban bekövetkező törések olyan szöveghelyeken mutatkoznak meg leginkább, ahol Elias maga is mintegy kiszól a regényből. A krónikás felháborodik hőse szótlanágán, és bár ismeri, ismernie kell e szerelem előre elrendeltetett tragikus végét, hirtelen maszkot váltva tetteleg is bele akar avatkozni az események menetébe („Haragosan ökölbe szorul kezünk, s legszívesebben ’megálljt’ parancsolnánk ennek a lázasan szédelő [...] alaknak, vállon ragadnánk, s szemébe kiáltanánk: ’Szólalj meg végre! Mondd meg neki, mit érzel!’), mire Elias csak „haragosan méregetni kezdene minket és szemrehányó hangon kérdené: ’Hát nem ér többet a szerelem bármi tehetségénél?’ Kénytelenek lennénk elhallgatni. S mert tudjuk, hogy így lenne, nem szorul ökölbe kezünk és nem ragadjuk vállon”. Számtalan ehhez hasonló példát lehetne még hozni arra az elbeszélői maszkokkal folytatott inkonzekvens, de tudatosnak tetsző játékra, amely miatt ez a regény például Klaus Zeyringertől a „széttöredezett modern”, másoktól a posztmodern művei közé soroltatott.

Hasonló megállapításokat tehetünk a szöveg nyelvezetét vizsgálva. Szóhasználata, fordulatai, múlt századi dialektusbeli kifejezései a történések időbeli közelségére engednek következtetni, amelyet azonban váratlanul kifejezetten mai megszólalások szakítanak meg. Az archaizáló nyelvvel a szerző témájának megfelelő formát látszik keresni, de mivel ez a huszadik század végéről mindenképpen csak utánzat, hamisítvány lehet, az olvasó számára nehezen eldönthető feladvánnyá válik, hogy a stílustörés a szerep(ek)ből való szándékos kiesést vagy a projekt megvalósításának objektív lehetetlenségét jelöli-e. (Schneider saját kommentárja szerint a lutheri nyelv és a vorarlbergi dialektus keveréséről van szó, de hogy ezt neorealista vagy parodisztikus szándékkal állította-e elő, azt ebből nehéz lenne megmondani; és persze ennek megválaszolását nem is várhatjuk a szerzőtől.) Annyi mindenesetre biztos, hogy sikerét a regény nagymértékben nyelvezetének köszönheti, amely visszaröpi az olvasót egy más csatornákon keresztül már nem megismerhető korba. Hogy a XX. század végének irodalma mennyire tudatosan bánik más korok és másként elérhetetlen tájak faszcinózumával és hogyan profitál ebből a vágyakozásból, azt mi sem bizonyítja jobban, mint például Umberto Eco, Peter Hoeg, Gabriel Garcia Márquez vagy Patrik Süsskind best-

sellerei. A regény erénye tehát Schneider e téren tagadhatatlan virtuóztatása, amelyet Schaufler-Jurányi Andrea magyar nyelvű fordítása (Frames, 1996) nem tud reprodukálni. Az előzőekben mondottak alapján világossá válhatott, hogy e szöveg fordítása bizony különösen nehéz feladat (persze melyiké nem az), mégis sajnálatos, hogy a kisebb stilisztikai hibáktól, indokolatlan szóismételesektől és pontatlanságoktól eltekintve sem helyezkedhet bele a magyar olvasó egy régies nyelv illúziójába. Az „irtovány”, „szurdék”, „figyetés” vagy „bocskorgol” szavak használata önmagában még nem teremti meg ezt az atmoszférát, ugyanakkor éppen azokon a szöveghelyeken, ahol a stílus hirtelen és ezért hatásos módon egyszerűvé és sallangmentessé válik, nem mindig követi a magyar változat a német eredetit. A Schneider-regénynek zenéje van, ami témáját tekintve sem jelentőség nélküli; a fordítás sokszor csak kong.

Az eddig elmondottakból, úgy tűnik, azt a következtetést kell levonni, hogy az anakronisztikus elbeszélői magatartás, a régieskedő nyelv, a neorealista beállítódás mind: mimikri. Hogy a szöveg látszólag nem kérdez rá sem a beszélőre, sem arra, hogy ki e szöveg olvasója, sőt ellenkezőleg, azt többhelyütt mint meghitt barátot szólítja meg: szerepjáték, váltakozó maszkokkal. Akkor mégiscsak „Hirnwichserei”? Lehet, hogy ez a teljesörlésű regény mégiscsak cukorral van barnítva? És ha így van, mi okozhat még mindig kételyeket?

Talán a legeslegelejen el kellett volna árulnom, hogy Robert Schneider regényét nem tudom már önmagában olvasni, hanem csak második regénye, a *Die Luftgängerin* és nem utolsósorban az *Alomnak fivére* című film felől, amelynek ő írta a forgatókönyvét is. Ha az első könyv kulcsszavai „Herz”, „Schmerz” és „Terz” voltak, mint ahogy azt a kritikusok szellemesen megjegyzik, akkor a *Luftgängerin*ről azt mondhatjuk, hogy a „Terz” ezúttal kimaradása ellenére a másik két komponens, márcsak a regény duplahossza miatt is, kétszer olyan nagy jelentőséget nyer és a mindent elborító szentimentalizmus ellensúlyaként jóval nehezebb distanciát, parodisztikus elemeket, nyelvi mimikrit találni. Az *Alomnak fivére* szubtilis bibliai utalásait, amelyek alkalmasak arra, hogy az eseményeket mint kollektívan (Krisztus szenvedéstörténetének kvázi megismétlődéseként) értelmezhető történéseket a korabeli átfogó vallásosság szellemében ábrázolják, s egyúttal a XIX. század elejének befogadóját mint szövegbeli olvasót írják bele a regénybe, felváltja valami „mintha”-nélküliség, valami zavaró felületesség és egy-értelműség: a *Luftgängerin*t Schneider egy felsőbb hatalomtól különböző funkciókkal ellátott, embernek látszó, de igazából csak elveket megszemélyesítő figurák hadával népesíti be, angyalok és démonok csapnak össze a csúnya médiától, amerikanizálódástól, neonáciktól és pénzügyi machinációktól mérgezett világban. A XX. század végi történettel összefüggésben már nagyon nehezen értelmezhető a múlt századi elbeszélői póz, amely az előző regényből gyakran visszaköszön, és anachronisztikusan hat a felemelt mutatóujj.

Nem lehet feladatunk itt az író második regényét szapulni, szerkezeti nemtörődömségét, dialógusainak motivátlanságát és megíratlanságát, iróniamentes pátoszáat részletesen ecsetelni. Említésreméltónak tűnt mégis mindez, nem csak azért, hogy „megismerésem rosszindulatát” mentsem, hanem azért is, mert az *Alomnak fivére* és a *Die Luftgängerin* Schneider tervei szerint egy ún. „Rajna-völgyi trilógia” első két darabját képezi (állítólag a harmadik is készülében van már, *Geographie der Nacht* címmel), tehát elkerülhetetlen, hogy a két szöveget egymásra vonatkoztatva (is) olvassuk. A *Die Luftgängerin* számomra – és bizonyára nem vagyok egyedül ezzel – a *Schlafes Bruder-*

nek pontosan a korábban már vázolt, problematikusnak ítélt vonásait, tendenciáit kihangsúlyozó olvasatát erősíti. Hasonlóképpen van ez a Joseph Vilsmaier által rendezett azonos című film esetében is. A regény médiumhoz szabott cselekményvázát adja vissza, a hangsúlyt ezzel ismét az előképnek csak a cselekménysorára helyezve. Schneider maga írta át regényét olyan forgatókönyvvé, amelyből ugyan hatásos, a könyv témájának megfelelően monumentális képek születtek, de amely nagyon sok megalkuvásról, elsimításról árulkodik: a konzumálhatóság kedvéért könnyfakasztó szerelmi történet lesz belőle, korrajzi ambíciókkal. A film beleesik a regény által állított (de kikerülhető) csapdába azáltal, hogy felszíni realizmusát reprodukálja: bőven folyik a vér, a könny, az izzadság és ami még emberből csak folyni tud; zivatarral, sártengerrel, tűzvészrel kontráz rá a természet. Hogy a film megpróbálja újraépíteni az egész Schneider-i univerzumot, annak minden kellékével együtt, arra a legjobb példa, hogy a forgatás helyszínén, egy alpesi völgyben, felépítettek templomostól, iskolástól egy egész kulisszafalut, amely a regénybeli Eschbergnek hű mása akar lenni.

Nagyon sok időnek kell még eltelnie ahhoz, hogy pontosabban megmondható legyen, mennyire jelentős és maradandó helyet foglal el a *Schlafes Bruder* a német nyelvű irodalomban. A megjelenése óta eltelt néhány év még mindig nem szabadította ki abból a sokszor rá nézve is előnytelen holdudvarból, amelyet hirtelen jött és meglepő méreteket öltő sikere vont köré. Az is meglehet, hogy ez a regény szimptomatikusan hordoz magában néhány olyan esztétikai jegyet, amely az elkövetkezendő évtizedekben erősebben jelen lesz az osztrák irodalomban: a szélesebb publikum felé fordulást, az apolitikusságot és az ötvenes évek óta folyamatosan erős, szinte kötelező érvénnyel követendő, vagy legalábbis megkerülhetetlen avantgárd tradíciótól történő elfordulást.

MAGYAR A júniusi szám tartalmából**NAPLÓ** Quebecki irodalmi figyelő (szerkesztette Martonyi Éva)

Bihari Sándor, Csiki László, Gergely Ágnes, Szauer Ágoston versei,

Csernák Árpád, Mile Zsigmond Zsolt, Polgár András prózája

Speidl Zoltán: Levelek Németországból (1945–56)

Kritika Papp András, Szakály Sándor és Török Endre könyvéről

Határon túli folyóiratok szemléje

A folyóirat megrendelhető: 1406 Bp. Pf. 15.

HORVÁTH MÁRTA

Veszendő kultúra

ANTONIO FIAN SCHRATT CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

Amennyiben elfogadjuk Klaus Zeyringernek azt a tézisé, miszerint az osztrák irodalom léte legalább annyira függ a német fogadtatástól, mint magáé a német irodalomé, azaz egy-egy ausztriai író sikere szinte kizárólag a Frankfurteri Könyvvásár köré összpontosuló nyugatnémet kritikán múlik, úgy Antonio Fiant nem sorolhatjuk a kanonizált osztrák írók közé. Recepciója jobbára az országhatárok közé szorul, sőt Ausztriában is inkább csak bizonyos körökben ismert „titkos reménységként” tartják számon. Ez talán annak is köszönhető, hogy abban a folyamatban, melynek első fázisában az osztrák írók-költők a nagy német kiadók felé törekedtek, s melynek folytatása a szerzőknek az osztrák kiadókhöz való visszacsalogatása volt, ő a fiatalabb generációhoz tartozik: eddig megjelent műveit a gráci Droschl-Verlag adta ki. Ez persze csak részben saját döntés következménye, az utóbbi években a német kiadók is egyre kevésbé fogékonyak a harmadik generációs költők írásaira. Nem felelnek meg az osztrák irodalomról kialakított elképzeléseknek, ráadásul még az epigonizálás gyanúja is terheli őket. Úgy tűnik, nehéz kilépniük elődjeik, az osztrák irodalmat (Németországban is) oly markánsan képviselő Handke, Bernhard, Bachmann stb. árnyékából. Egyik esszéjében [*Mozgatott képek, megmozgatók (részben fekete-fehér) – Bewegte Bilder, bewegende (teilweise schwarzweiß)*] így ír erről Fian: „Nem tehetünk mást, [...] mint hogy 68 ideáljait úgyesen képviseljük, mert a rossz még túl közel volt, más pedig még nem volt kilátásban. Függetlenek voltunk, egy olyan lázadás haszonélvezői, amit az előttünk lévők vittek véghez...”

A harmadik generációs szerzők, elődjeik avantgardizmusával ellentétben, hangsúlyozottan visszanyúlnak a „nagy mesterekhez”. Ez elsősorban Bernhardt és Handkét jelenti, de a nyolcvanas évek nagyjai szinte mind követőkre találnak. Ez a tendencia Fian művészetében is jelen van, azzal együtt, hogy ő a korábbi, akár ’45 előtti irodalomig is visszamegy.



Schratt című regényének története például kafeai hangulatú: Schratt, a főhős élete egy ház körül összpontosul, története az ebből a házból való kiűzetés, majd a rá kirótt út végigjárása után a házba való visszatérés. Cselekedeteinek indítéka, a ház mibenléte ismeretlen marad, az események okainak csak egy részére derül fény a regény végén.

A ház a központi eleme a Schratt életével párhuzamosan folyó másik cselekménysornak is, mely egy titokzatos festmény történetét kíséri végig. A ház funkciója ebben az esetben talán könnyebben tisztázható, mint Schratt történetében: feladata, pontosabban a hozzá

Cserépfalvi – Európai Utas kiadás
Deréky Pál – Abody Rita fordítása
Budapest, 116 oldal, 199 Ft

csatolt toldaléképület feladata a védelem és megőrzés lenne, amit azonban nem teljesít be, a *Veszendő tájképek* című festmény minden erőfeszítés ellenére megsemmisül.

A regény felépítése a detektívregényekével rokon: az események indítékát a regény végéig homály fedi, s csak az utolsó oldalakon derül fény az összefüggésekre. De nem csak a szerkesztési elv, hanem bizonyos cselekményelemek is krimiszerűek: a regényben több gyilkosság is történik, kezdve Schratt anyjával (aminek következtében Schrattnak el kell hagynia a házat, hogy intézetben nevelkedjék tovább), majd meghal a fiú is, az egyetlen személy, akihez Schratt érzelmileg kötődik és aki a ház biztonságát szolgálja, majd mint kiderül, gyilkosság áldozatai lettek a háztulajdonos szülei is. Ugyanilyen krimiszerű elem az állandó keresés a regényben, aminek a megoldását a megtalálás: a kép hollétének felfedése jelenti.

Bár a regény főszereplője Schratt (a név jelentése: Manó), valójában nem ő irányítja a cselekményt, nem ő a történet fő mozgatórugója. Még csak azt sem igazán mondhatjuk, hogy az események elszenvédője lenne, sokkal inkább azok szemlélője. Vagy szemlélője és elszenvédője egyaránt: azt a kiváltságos pozíciót tölti be a regényben, hogy részese az általa szemlélt (olvasott?) eseményeknek. A két történet ezáltal hierarchikus viszonyba kerül egymással: Schratt történetébe beleágyazódik az elveszett festményé. Ez magyarázza a két cselekményszál közötti furcsa kapcsolatot is: bár Schratt élete az egybeeső helyszínek ill. időpontok miatt olykor érintkezésbe kerül a *Veszendő tájképek* történetével, az érintkezési pontok sohasem jelentenek egyúttal ok-okozati összefüggést, Schratt még címszereplőként sincs semmilyen befolyással a képpel törtétekre. Sokkal inkább hallgatója a festmény életútjának, hiszen minden azzal kapcsolatos eseményről valamely szereplő elbeszélése által szerez tudomást: a Zurichter által ismeri meg a festő életének egy szakaszát, a főteremőr számol be neki a *Veszendő tájképek* körüli bonyodalmakról, végül a háztulajdonos elbeszélése egészíti ki a történetet a hiányzó momentumokkal, magyarázatot adva addig értelmetlennek tűnő eseményekre.

Schratt lenne tehát az ideális olvasó, akiről Fian a *Hősök, én-elbeszélők (Helden, Ich-Erzähler)* című kötetében egy parabolában így ír: „A nagybátyám ugyanis egy nagyon különös olvasó, nincs olyan regény, amelyben legalább egy szereplőben ne ismerné fel magát és ne érezné úgy, hogy megrágalmazták. [...] Egy író barátunk ezért egyszer viccből az »ideális olvasónak« nevezte, mint élő példát arra, hogy még ma is sikerül az irodalomnak megmozgatni az embereket?»

Ugy tűnik tehát, Fian nem csak a szórakoztató irodalomra jellemző eszközöket nem veti meg (gondoljunk a detektívregény kellékeire), hanem hatás tekintetében is efféle elvárásai vannak: a regény szórakoztasson és adjon lehetőséget a „beleélésre”, a tanítás más műfajok feladata. Feltételezésünk nem alaptalan, hiszen ezt a programot Fian explicit megfogalmazza a *Bécsi irodalmi előadások* egyikében. Az új tendenciát, miszerint az írók egy szűk, hozzáértő rétegnek írják műveiket, a hatalom visszaélésének tekintti: „A hatalommal rendelkezők, a gazdagok és képzetek voltak azok, akik, mivel a termelési eszközök és a művelődési intézmények már a birtokukban voltak, a gondolatokat is magukénak akarták tudni, természetesen attól a gondtól is gyötörve, hogy ha az általuk leigáztottak és megraboltak, megsértettek és lealacsonyítottak képesek lennének önállóan gondolkozni, akkor képesek lennének arra is, hogy más életet képzeljenek el maguknak, mint amit rájuk kényszerítettek. Hogy sikerüljön elvenni a néptől az irodalmat, ami pedig az övé lenne, leértékelték a szórakoztató funkcióját és tartalmát, mélységét tették meg az egyetlen érvényes értékmérőnek [...]»

A három osztrák írógeneráció egyik különbségét abban látja Zeyringer, hogy míg a második világháború után közvetlenül felbukkant írók a kontinuitást próbálták meg

hangsúlyozni, ezzel mintegy legitimálva az új osztrák államot, addig a második generációs írók elfordultak a múlttól, hangsúlyozva saját innovativitásukat. Ezt fogalmazza meg az 1973-ban alakult Gráci Írók Köre (Grazer Autorenversammlung), ezzel is kiemelve egyértelmű szembehelyezkedését a konzervatív PEN-Klubbal: „[...] a mi esetünkben sem az Ausztria számára katasztrofális 1918 és 1938 közötti időszak, sem az első világháború előtti majdhogynem legendás korszak nem központi jelentőségű, míg az osztrák PEN-Klubra épp ezek a periódusok, különösen a két világháború közötti, még mindig nagy hatást gyakorolnak.” Ez a határozott program a harmadik generáció esetében már fellazul, ugyan nem tekintik feladatuknak a múlt értékelését és átértékelését, de nem is zárkoznak el a második világháború előtti korszakok megelevenítésétől.

Ez a tendencia megmutatkozik Fian regényében is: a ház közvetlenül a háború utáni években épült, s funkciója – mint már említettem – jelentős festményeknek a háború pusztításától való megóvása. Ily módon a cselekmény bonyolításában jelentős szerepe van a második világháborúnak, a náci által való üldöztetésnek és kultúrarambolásuknak, hiszen a cselekmény alapkonfliktusának részesei: előlük kell megmenteni a kulturális értékeket. Fian a hangsúlyt mégsem a rombolásra helyezi, és ezzel egyúttal mérsékeli is a hitleri korszak regénybeli jelentőségét, sokkal inkább fontos ebben az esetben a mentés módja és tárgya: Milyen eszközökkel próbálja megőrizni a háztulajdonos a festményeket az eljövendő kornak és hogy mi is az, amit oly nagy áldozatok árán megóvni vél. Mindkét esetben ugyanis paradox helyzet tárul elénk.

A háztulajdonos, akinek tulajdonképpen egész élettörténete a képek megmentéséről szól, úgy próbálja meg elérni célját, hogy legyilkolja az útjában állókat. Ez a momentum nem kíván kommentárt, egyértelműen egyfajta machiavellizmusról van itt szó, egyfajta „a cél szentesíti az eszközt”-politikáról, ami kétségkívül nem fér össze a kultúrával, kulturáltsággal. A festmény pedig – amiért annyi embernek kellett meghalni, a *Veszendő tájképek*, mely a regény világában a legfőbb kultúrértéket képviseli egy Waldmüller-hamisítvány, és ráadásul – s ez talán a regény slusszpoénja –, a hosszú, pincében töltött évek alatt elporladt, megsemmisült. Az ítéletet a regény végén Schrott mondja ki: rázárja a pince ajtaját a háztulajdonosra, így mind ő, mind az elporladt kép lenn maradnak a föld alatt, elzárva a külvilágtól.

Mindezek után talán joggal jutunk arra a megállapításra, hogy Fian ebben a regényében egyfajta kultúrkritikát fogalmaz meg. A kritikát a képzőművészet területére helyezi: a kultúrát ebben az esetben a festészet képviseli. Fontos tény természetesen az is, hogy a történet központjában álló kép éppen egy Waldmüller-festményt utánozó mű, mely az osztrák biedermeier hagyományt eleveníti fel. Különös jelentőséget nyer ez a momentum abban a jelenetben, ahol Fian Waldmüllert a századfordulós Schiele és Kokoschka nevével fémjelzett modernitással állítja szembe, egyértelműen a hagyományos művészet irányába billentve a mérleg nyelvét. Ezt az ítéletet Fian egy kissé banális indokokkal támasztja alá, érveit a múzeumi teremőr szájába adva: „... és amikor a Waldmüller terembe érek, felszabadulok. Végre, gondolom, végre nyugalom! Végre a természetűség, gondolom, végre az igazság, amibe nem lehet belemagyarázni, végre Művészet.” Ez tehát Fian művészi hitvallása (amit a német eredeti kiadásban borítószövegként ki is emeltek). Hogy ez a művészetideál mennyire megvalósítható a huszadik század végén, azt persze maga Fian is megkérdőjelezi azzal, hogy a képből hamisítványt csinál és az idő által elporlasztja, megsemmisíti. Így aztán nem csoda, ha kételyeink vannak azzal kapcsolatban is, hogy magának Fiannak mennyire sikerült megvalósítania saját ideálját. Ennek a kérdésnek az eldöntését azonban már az olvasóra bizzuk, bízattva ezzel a regény kritikus szemmel való olvasására.



JÁSZ ATTILA

a melankólia topográfiája

NAPLÓ HELYETT: SÉTÁK ÉS OLVASÁSPRÓBÁK BÉCSBEN

/ i /

*a város hónapokig olyan maradt mint egy megíratlan költemény,
üres kérdésekkel, hogy pl hány térkép fáradsága torlódik bennem
azóta, és hány felvétel törlődik még emlékezetem véges szalagjairól,*

*vagy talán nem az lenne a költészet célja, hogy felmutassa a változás
szép és szüntelen mechanizmusát a valóság leírásának kudarcában,
méginkább a dolgokra való folytonos álomszerű rácsodálkozásban?*

/ ii /

*a pillanatnyi kényelem hangsúlyozása egy szállodai szobában
a folytathatatlanság jegyében, mítoszok ásítanak nyitva felejtett,
évekre félretett, monarchikus melankóliát árasztó könyveimben,*

*folyton csak vonulni a csodálat katalogizált tényei (lényei) után,
szinte látom a mozgólépcsőn egy japán lány szemében a sóhaj,
s az aberráltan szelid schönbrunni hollók is unottan bólintanak*

*a túlfáradt poétikákra, miközben betegesen lázadó vágyaimmal
elhatárolódom, s ezzel persze azonosulok, a reményeik szerint
küldöttként üzeneteket hordozó, tekintetüket lengető utasoktól,*

*oda-vissza cipelem hát a metróútvonalakon üres érzéseimet, és
vázlatkönyveket helyezek készenlétbe, anélkül, hogy felismerném
üzenet jellegét, és átadnám valakinek a helyet, e lapnyi térben*

/ iii /

*addig nézel a múzeumban egy képet, míg nem kezdesz hasonlítani rá,
mint aki tükörbe nézett, és vele együtt öregszel, nem tudod eldönteni,
melyik is lenne az igazi hamisítvány, és kit kellene jól lebernhardozni*

/ iv /

*szinte nyomtalanul tűnnek el emlékezetünk bizonytalan alagútjában
a felejthetetlennek érzett esti városnézések, akár nehéz éjszaka után
a reggeli álom, a második kerület vagy a duna unalmasabb túlpartján,*

*ahol ingeborg is sétálhatott paullal a práter precíz parkjában, szerel-
mesen burkolózva a szélfúttá női kabátlobogásba, de én még néhány
napsütötte órát alszom a padon, délelőtt, a folytonos fáradtság miatt*

/ v /

*a történet belsejébe vezető út akár egy ismeretlen múzeum
látványtárába is vezethet, talált alakok és tárgyak látszólag
indokolatlan keresésekor, vágy szavakká öltöztetni a képzelet*

*teremtette világot, megnevezni egy próbababa lehetséges céljait,
a kirakatban az üveg visszatükröződését figyelve leolvasni
a néma mondatokat a szájról, majd szép türelmesen kivárni,*

*míg elhagyja az utolsó mondat is az elbeszélő nyugtalan kezét
(amit majd úgy ír le „megtalálja”) enged a szorítás, és végre
kiléphet a szövegből, át a tükör másik oldalára, de időközben*

*irányt vált, a kikötői híd felé veszi az útját, s egyre inkább úgy érzi,
a dagadó vagy lanybuló vitorlák költői melankóliája helyett a nehéz
hajótestek felszínes meséjére kell figyelnie távoli vizek mélységeiről,*



*tapasztalatból tudja, rövid idő múlva kezdheti előlről az egészet,
újra ki kell találnia egy valóságot, hogy elbeszélhető legyen a világ,
és hiába indul hazafelé, csak egy szállodai szobába érzik meg*

/ vi /

*ahogy félhangosan kiszakad az emberből egy mondat, azután
szavak rakódnak egymásra, épülnek a falak, folyosók, utak, nem
vezetnek sehová, csak a vágy, megtalálni a város középpontját,*

*vagyis hogy éppen eltüntetni a bennünk alvó bűntudatot a szó-
kristályokkal kiveret ajkak útvesztőjében, ahol régi utcarészletek
keverednek daedalus magányával (talán mégse így kellett volna)*

/ vii /

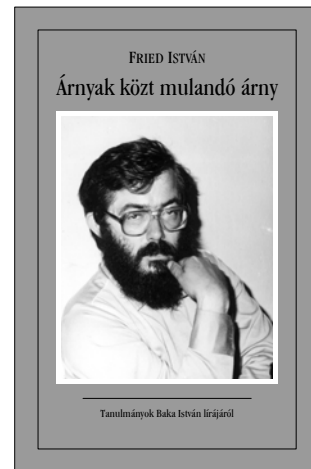
*a csigák lassan másztak a grófnő ablakának kő párkánya felé
(olyan lassan, hogy az írónak közben bőven lett volna ideje arra
is gondolni akár, hogy mi történjék majd, ha egyszer felérnek)*

Szerkesztrő asztal

A harmadik generációs osztrák elbeszélőket bemutató számunk annak a sorozatnak a része, amely közel három évtizeddel ezelőtt indult a Tiszatájban. A címet ezúttal módosítanunk kellett volna: a Most–Punte–Híd-at a Brücke szóval kiegészíteni. Olvasóink azonban bizonyára e nélkül is érzik, hogy a szándék, a vállalkozás ugyanaz. Osztrák számunkat Bombitz Attila, a JATE Germanisztikai Intézetének munkatársa szerkesztette.

*

A Tiszatáj Könyvek legújabb darabjaként jelent meg Fried István *Árnyak közt mulandó árny. Tanulmányok Baka István lírájáról* című kötete. „Fried István Bakáról szóló írásainak fő érdeme – mondja Ilia Mihály –, hogy a művet nemcsak elemzi, hanem mindig nagyobb kultúrtörténeti, irodalomtörténeti, műtörténeti összefüggésbe helyezi. Érezhető: tárgyat szereti, becsüli, olvasójával ezt szeretné megosztani, a versolvasás és a fölfedezés örömét.” Vekkerdi László értékelése szerint „Fried Baka-tanulmányai évek óta következetesen és ragyogóan demonstrálják, hogy »Baka Istvánnak sikerült 'újra hazudni a létet' kíméletlenül pontos szavaival, s maradandóságának éppen ez a záloga«. Fried Baka-tanulmányai és értelmezései megkerülhetetlenek a terebélyesedő Baka-kutatásban és -filológiában”.



Júliusi számunk tartalmából:

JUHÁSZ FERENC, ÁGH ISTVÁN, ZALÁN TIBOR versei

PÜNKÖSTI ÁRPÁD: Gerinctáji történet I. rész

DOMOKOS MÁTYÁS, FÜZI LÁSZLÓ, SÁNDOR IVÁN, TORNAI JÓZSEF esszéje

PÉTER LÁSZLÓ: Még egyszer Illyés és a Tiszatáj

Hollósi Zsolt beszélgetése a Herder-díjas *Fried István* professzorral



KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)



KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)



KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)



KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)



17

KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)



KOVÁCS MELINDA: BÉCSI MESÉK
(Részlet a sorozatból)