

nem győzött meg a szöveg, hogy sokat nyerhetek, ha megerőltetem magam — hagytam. Inkább azzal foglalkoztam, hogy Bán Zsófia sok és sokféle novelláját hogyan igyekszik rendezni a tankönyv-ötlettel, hogy ugyanis minden novellához hozzárendel egy(-két) tantárgyat, s hogy ki tudja-e használni azt.

Egyetlen *olvasókönyv*ben több mint egy tucat tantárgy mintha a világgalkotás, a teljesség illúziójával kecsegtetne, sőt, ha már iskola és tantárgyak, felöltöttek bennem a fabulák, a példabeszédek, a tanulságos történetek is — de aztán megfogalmazódott az a második számú gyanakvás bennem, hogy a szerző a képi harsányságra akarja terelni a gyanút, holott a trükközés a tankönyv-szerűségben van: a tantárgy főcímeiben, illetve a tanári-jellegű ki- és beszólásokban a szövegek belsejében illetve a végén, az ál-interaktivitást gerjesztő gesztusokban. Rettentő rosszindulatú vagyok — biztos lesznek ezt bőven kitérő recenziók úgysis, így én elintézhetem azzal, hogy mindez ötletes. Hogy néha jó poén (máskor semleges, vagy mondjuk másképpen: semmitmondó). Hogy néha provokáló (máskor meg kézenfekvő). Hogy a könyv, amelyet az olvasó megvesz, kétségtelenül magasabb színvonalú szórakozást nyújtóvá lesz ezekkel az ötletes, eredeti színezékanyagokkal. De mindentől függetlenül a novellákat mégiscsak makacsul szövegekként olvasom, hiába hogy az egyszerű könyvvásárló (-kölcsonzó stb.) előtt nem a maguk póreségében jelennek meg ezek az írások — hiszen Bán Zsófia mégiscsak íróként, *szövegek* szerzőjeként pozicionálja magát.

A tematikai sokszínűség, a gazdag műveltséganyag, az aktív beleírási készség imponálóan merész első széppróza-kötet esetében. Bán Zsófia sokféle eljárást és formát kipróbál, otthonos nyelvi és szemléleti módot, módokat talál és alakít ki. Ha az írásokból elmaradnak az interaktivitást motiváló, laza függést biztosító tanári gesztusok, huszonegy széttartó novella marad, hullámozó színvonalon. Ezek között a népi irodalmat figurázótól a blogoperán és az email-novellán át a túlfűtött erotikáig széles skálán mozog az érdeklődési köre, hogy aztán a kötet maga is kört írva le, eltűnéstől a visszatérésig tartson. Az intertextualitás és -medialitás (a képek mellett filmek és egyéb mozgó- és hangzó anyagok is beidéződnek) vagy az önreflexív jelleg mellett egy olyan kettős beszédet is jellemzőnek vélek a kötet egész anyagára, amelyben a narratív nyelvhasználat egyszerre tárgyával, és önmagának a tárgyhöz való viszonyával szemben is kritikus-ironikus attitűdje tapasztalható meg. Például a kötetnyitó *Holvan Anya* egyszerre olvasható az egyszerű volt-holnemvolt közösségi érdekeltségű népi irodalom paródiájának, s a paródia paródiájának is.

Emlékezetes szövegek a *Gustave és Maxime Egyiptomban*, a *Két Frida*, a *Fidelio*, a már máshonnan is ismert *Éjszakai állatkert*, hát persze, erős a *Concerto*, s hogy ne soroljam tovább, a *Veszedelemes viszonyok Madame de Merteuil megrázza magát* c. végleges lezárása. S ezzel már el is érkezünk oda, hogy e szövegek jelentős része csöppet sem földhözragadt módon többször is utazások köré épül, vagy *valamelyik Amerika*, úgy észak, mint

közép vagy dél, a helyszín, s több esetben visszajár szeptember 11. is — talán ennek feloldásaként szerepel a szerzőről a fülön éppen az, hogy az amerikanisztika tanszéken tanít, és van egy *Amerikáner* c. esszékötete. De ha utazás, ha Amerika, mindez csak díszlet: Bán Zsófiánál a történet, bár valami mindig kívül, több írásban is másodlagos. Inkább nyelvi ötletek és poérok tűnnek a szövegek mozgatórugóinak, motivációs bázisának, azonban a kötet nyelvi egyneműségének következtében, a történet hiánya vagy észrevétlensége esetén inkább bosszantóan veszttem el, mint önfeledten az olyan írások között, mint a *Miből lesz a cserebomlás?*, a *Film*, a *Kiűzetés a Paradicsomba*, a *Self-help*, a *Hogyan nem*, vagy a kötetzáró *A nevetés csodálatos visszatérése*.

Bán Zsófia első széppróza-kötete ötletes, játékos és sokszínű, ám a mélység a legtöbb esetben hiányzik a szövegekből. Az igazán jól megdolgozott *Éjszakai állatkert*en kívül a sodró lendületű dikció nem nagyon hagyja elmélyülni a mindenkori narrátort: mindig kívül marad, és amikor meg is próbál „bemerülni”, a nyelv valahogy megakadályozza, hogy a mélyből tudósítson, bár épp ezért a könyv bármikor letehető és folytatható. Talán a kettős beszéd is eredményezi ezt: sok az eldöntetlenség, az állásfoglalás hiánya azt sugallja, hogy a könyv nem nagyon tart téteket. Stílszerűen: nem nagyon van, ami mellett- vagy ellen érvelne. Aki szeret kívül maradni, egyszerre meleg és távolságtartó, játékos-frivol szövegeken jót szórakozni, intellektuális csemegékkel gondolat kísérleteket folytatni, annak tetszeni fog az *Esti iskola* mindegyik írása. Számomra azonban, a sok és sokféle műveltséganyag és érdeklődés mellett, elsősorban inkább olyan, mint egynemű felidézett tantárgy (fizika, kémia, matematika stb.) könyvből és köréből megmaradt tudásom: felszínes.

Györffy Miklós

Két nagyapa — két unoka

Thomas Bernhard és Arno Geiger

Két könyvről készülök itt elmélkedni, de hadd bocsássam mindjárt előre, hogy nem rokonságukról, hasonlóságukról vagy kapcsolataikról lesz szó, mert ilyenek csak alkalmi vagy külsőséges szempontok alapján mutatkozhatnak köztük. Ilyen szempont lehet mindenesetre egy irodalmi folyóiraté, amely közleményeiben eleven kontaktust kíván fenntartani a könyvpiac aktuális kínálatával. Ebben az írásban két olyan osztrák



szépirodalmi műről lesz szó, amelyek magyar fordítása történetesen nagyjából egyidejűleg jelent meg a magyar könyvesboltokban — bár ez sem pontos így egészen: az egyiké, Thomas Bernhard önéletrajzi regényeié már korábban is megjelent, igaz, részben más fordításokban és külön-külön kötetekben, míg az Ab Ovo szóban forgó újabb kiadása *Önéletrajzi írások* címmel egy kötetben jelentette meg a regénysorozat öt részét. A másik könyv Arno Geiger: *Jól vagyunk* című regénye, amely 2005-ben elnyerte a Német Könyvdíjat, és magyar fordítását az Európa Könyvkiadó adta ki. Két osztrák szépprózai mű tehát, az egyik a múlt század hetvenes és nyolcvanas éveiből, a másik még egészen friss. Az egyik írója már nem él, de élő modern klasszikus, a másiké most mutatkozik be magyarul. Mindkét műben találhatunk olyan tendenciákat, amelyek a család-, illetve a fejlődés-regény műfaji sémáit idézik, vagy éppenséggel a hagyományos műfaji minták újraértelmezéseként olvashatók. És van bennük jócskán korrajz, korábrázolás is — ezen a téren egy ponton még érintkeznek is: mind a kettőben téma a II. világháború előtti, alatti és utáni Ausztria helyzete-története. Mindkét műben kulcsfigura egy-egy nagyapa és egy-egy unoka. Mégis több közük volna egymáshoz, mint elsőre állítottam? Nincs, egymástól való mérhetetlen távolságuk nem utolsósorban azon mérhető le, ki a két unoka és milyen a viszonyuk a nagyapához.

Thomas Bernhard önéletrajzi írásainak öt részét egy kötetben, a feldolgozott életszakaszok időrendjében kiadni: ez egyrészt kézenfekvő és hálás, másrészt nem magától értetődő vállalkozás. A sorrendben első kötet, az *Egy gyerek* ugyanis utoljára született. Elsőként *Az ok* jelent meg 1975-ben, és a következő három (*A pince*, *A lélegzet*, *A hideg*), amelyek nagyjából ott folytatták a történetet, ahol az előző kötet abbahagyta, megírásukkal és megjelenésükkel (1976, 1978, 1981) követték a kronológiát, *A gyerek* azonban csak ezután (1982) következett, és stílusában, ábrázolásmódjában már egészen más, mint pl. *Az ok*. Sokkal lazább, derűsebb, és így az öt kötet időrendbe sorolásával az a sajátos helyzet áll elő, hogy olyan önéletrajzot olvasunk, amely az én-hős gyermekkori hányattatásait viszonylag könnyedén, oldottan, helyenként humorosan meséli el, majd szinte átmenet nélkül egy sokkal komorabb tónusra, darabosabb, tömörebb, elidegenítőbb, szenvedő nyelvre vált át, arra a jellegzetes bernhardi beszédmódra, amelyet a korábbi prózai művekből már (pl. *Fagy*, *A mészégető*, *Járás*, *Korrektúra* stb.) jól ismerhetünk. A későbbi prózai művekben viszont már inkább az a kifejezésmód folytatódik, amely éppen az önéletrajzi írások során alakult ki. Ez közelebb áll az élőbeszédhez, a köznyelvhez, mint a korai művek szigorú stilizációjá, és ami még ennél is fontosabb, az önéletrajzi írásokban tör át az egyenes beszédre utaló közvetlen monológ-forma, míg az önéletrajzi írások előtt született prózai írások domináns beszédmódja a függő beszédben idézett monológ volt. Az önéletrajzi írások tehát fordulópontot jelentenek Bernhard írói pályáján, és e fordulat magából a szövegből is kiolvasható: Bernhard itt az elidegenített, fikcionális hősök rögeszmés identitás-keresése után saját énjének oknyomozó felfedezésére vállalkozik — igaz, bizonyos fokig önmagát

is regényhőssé stilizálva. Amikor túl van az utolsó kötetben, *A gyereken*, nagyjából meghódította — vagy visszaszerezte? — önmagát, és újabb fikcionális hősei már kevésbé rejtőznek el megnyilatkozásait elbizonytalanító közvetítő beszédmódok mögé. Az öt kötet elrendezésének poétikai és keletkezéstörténeti szempontjai mellett persze jogos az az olvasói szempont is, amely a történet, az életrajz egyenes vonalúságát érvényesíti. És az olvasó szempontját, érdekeit érvényesítette az Ab Ovo Kiadó akkor is, a mai magyar könyvkiadásban szokatlan nagyvonalúsággal, műgonddal és önkritikával, amikor a korábban szintén általuk kiadott ciklus három részét újrafordították, belátván, hogy az előző fordítások nem sikerültek. A kitűnő új fordításokat Sarankó Márta (*A gyermek*, *Az ok*) és Szijj Ferenc (*A pince*) készítették. Külön tanulmányt érdemelne fordításaik elemzése, és az a ritka alkalom, hogy jelentős prózaszövegek két-két kortárs fordításban is hozzáférhetőek, mert összehasonlításukkal jól lehetne szemléltetni a bernhardi írásmód jellegzetességeit és magyar fordításának lehetőségeit.

Én itt most csak a ciklus rövid bemutatására vállalkozom, és a magyar kiadás elrendezését zárójelbe téve mégiscsak abból indulnék ki, hogy Bernhard az önéletrajzi írásaiban oknyomozást végez. Mindenekelőtt azokat az okokat keresi, amelyek személyisége fejlődését késleltették, pályájáról letérítették és végzetes irányba terelték, amelyek miatt súlyos megpróbáltatásokat és megaláztatásokat kellett fiatalkorában elszenvednie, és amelyeket csak rendkívüli lelki- és akaratereővel sikerült hatástalanítania. Ezért *Az ok* az elsőnek megírt kötet címe. És Bernhard ekkor már jól tudja, hiszen másról se szóltak korábbi művei, hogy a nyelv, az irodalom nem képes tökéletesen és hiánytalanul megragadni az igazságot, hogy bármilyen eszelősen igyekszik is valaki pontosan fogalmazni, újabb és újabb szövegváltozatokban közelíteni létezése titkához, ez a törekvése szükségszerűen kudarcot vall. Ezért a saját múltjára, a sorsdöntő ifjúkori élményeire vonatkozó kutatás is csak „közelítés” lehet, jobb magyar szó híján így fordítva az *Andeutung* szót, *Az ok* alcímét. Az új fordításban Sarankó Márta a „rávilágítás”, „rávilágít” szavakat használja a számtalanszor előforduló *Andeutung*, *andeuten* magyar megfelelőiként, amit én az egyébként jó fordítás komoly hibájának tartok. Ehelyett — jobb híján — inkább meg kellett volna tartani az előző fordítás alcíméből a „közelítés”-t, amely, igaz, ott kissé bőbeszédűen „közelítési kísérlet” formában szerepel.

Hogy a „közelítés”, ha már egybeesés nem lehet, mégis minél közelebb kerüljön az igazsághoz, minél jobban megragadja a lényegét, minél világosabban kirajzolja a frontvonalakat, Bernhard ugyanúgy egyszerűsítő redukciókkal, ismétlésekkel, túlzásokkal él önéletrajzi írásaiban is, mint egyéb prózai szövegeiben. *Az ok* két fő okot jelöl ki az ellenséges külvilág éppen adott megjelenési formáiként, a létezés Bernhardra kirótt aktuális katasztrófáiként: az egyik Salzburg, a város és gimnáziuma, ahová a nagyapa kívánságára kerül a tizenkét éves kamasz fiú 1943-ban, a másik a család, amelyben a nyomor és az érzelmi deficit, a lelki frusztrációk rombolják az épp hogy eszmélkedő

gyermeket. A városban és az iskolában Bernhard diákkorában a náciizmus szelleme uralkodik, aztán a háború után ezt úgy váltja fel mindjárt az érseki város hagyományos katolicizmusa, mintha mi sem történt volna. A náciizmus és katolicizmus osztrák válfaja Bernhard értelmezése szerint egy töről fakad, nincs lényeges különbség köztük. Grünkranzot, a náciizmus megtestesítőjét Franz bácsi, a bigott és korlátolt katolikus tanár követi az iskola élén. A két iskolavezetést, a két ideológiát, a két egymást szorosan követő korszakot mindössze az választja el egymástól, hogy időközben a háború romba dönti a várost és az iskolát. Megsemmisül Salzburg, a barokk hagyomány, a kulturális nagyság és szépség messze földön híres jelképe, hogy aztán ugyanabban szellemben épüljön újjá és virágozzék fel megint, amely romlásba döntötte.

A bombázások, majd az amerikai megszállás idején az internátusi diák kalandos körülmények között járt haza családjához, a bajorországi Traunsteinbe, amely a Birodalom kapitulációja után ismét az országhatáron túlra került. A család azonban az önéletrajzíró későbbi felismerése szerint csak arra jó, hogy megkezdje és kiegészítse a gyermek megalázásának és megnyomorításának azt a művét, amelyet az iskola végez be a társadalom nevében. Bernhard nem ismerte apját, akinek mindössze anyai szerepe volt, hogy teherbe ejtette vele anyját, aztán örökre eltűnt. A cserbenhagyott anya később férjhez ment ugyan, és született még két gyermeke, de Thomas fiának sohasem bocsátotta meg, hogy az áruló apára emlékezteti. A háború alatt és után, mint körülöttük szinte mindenki, nagy nyomorban éltek, az iskolai oktatás szünetelése idején a tizennégy éves Thomasnak is dolgoznia kellett egy traunsteini kertészetben. Egyetlen vigasza és támasza, egyben életre szóló tanítómestere a közelükben lakó anyai nagyapa volt, Johannes Freumbichler, az alighanem dilettáns író-filozófus, egyszerre humanista és anarchista, akit sikertelensége ellenére felesége és unokája tisztelt és imádot. Mint Bernhard számos későbbi különc hőse, ő is mindig élete nagy művén dolgozott, amely sohasem készült el, vagy ha mégis, tragikus kudarcnak bizonyult.

1947-ben Bernhard hátat fordított az iskolának és szembefordult nagyapja hozzá fűződő illúzióival: elszegődött kereskedőtanoncnak Podlaha úr élelmiszerboltjába, amely Salzburg legrosszabb hírű és egyben legszegényebb városnegyedében, egy pincében működött. Erről szól *A pince - Kivonulás* című kötet. A szó szoros értelmében az „ellenkező irányba” fordult, mint amerre addig a gimnáziumba járt, ez a jelképes irányváltás különösen fontos volt neki, amikor úgy érezte, hogy nem maradt más választása, mint vagy megölnie magát, vagy abbahagynia a gimnáziumot. Az „ellenkező irány” kifejezés huszonegyszer hangzik el *A pince* elejének idevágó passzusában, és szinte mágikus erejű varázsigeként később is számtalanszor ismétlődik. Az ellenkező irány a Scherzhäuserfeld-telepre visz, a társadalom katasztrofáitól közé — de egyben a szabadság felé. A nagyapa „filozófiai” iskolája után Podlaha úrnál a „realitás” iskolájába jár. A realitás mindenekelőtt azt jelenti számára, hogy hasznos tevékenységet végez. Az „ok” felismerése után a fiatalember

tudatosan és bátran nekifog eltorzított személyisége helyreállításának, szabad, önálló és hasznos énjé megalkotásának. Különös fejlődésregény-modell rajzolódik ki Bernhard önéletrajzi írásai-ban: a későmodernség korában, a II. világháború kataklizmája után, a személyiség integritásáról alkotott klasszikus fogalmak összeomlása idején arról ír valaki, hogyan vívja ki szuverenitását az ellenséges külvilággal, a nyomorító hatalmakkal szemben.

A személyiségfejlődés szinte romantikus képzeteit idézi az, ahogyan a „realitás” „ideális” kiegészítéseként, az irodalom nagyapái példája mellett, korán megjelenik életében a zene — a későbbi művekben a ritkán elérhető szellemi tökély egyik formája. Már az internátusban is az volt a diák menedéke, ha észrevétlenül elvonulhatott hegedülni a zárt cipős kamrába. A tanonckodás mellett egy elismert salzburgi énektanárnőtől énekelni tanul. És megint csak jelképesnek tűnik, hogy az énekesi pályát ott támadja meg a sors, ahol fő hangszere található: a tüdőben. A tizennyolc éves Bernhard súlyos tüdőbetegséggel kórházba kerül (*A lélegzet — Elhatározás*). Már-már belehal, amikor nagy elhatározással, szinte saját erejéből és akaratából legyőzi a halált. Megbetegedését a nagyapa váratlan megbetegedésének logikus következményeként fogja fel, és ez az összefüggés más felismerést is megérlel benne: a szörnyűséges és csúf dolgok, a szenvedés, a betegség, a halál nem rendkívüli vagy balszerencsés jelenségek, amelyeket normális körülmények között meg lehet úszni, hanem magától értetődnek. A létezés szükségszerű velejárói. De mint Pascalnál és Camus-nél is olvasható, együtt lehet élni velük. „Nem tudtak gyógyírt lelteni a halálra, a nyomorúságra, a tudatlanságra. Hogy mégis boldogan élhessenek, azt eszelték, hogy nem gondolnak rá”, így hangzik *A levegő* Pascal-mottója. Alighogy meghal a nagyapa, és helyét megkésve az anya foglalná el, ő is megbetegszik és meghal. Az újabb csapás visszaveti a gyógyulást, a fiú ismét tüdőszanatóriumba kerül (*A hideg — Elkülönítés*), de a lét poklában egyre járatosabb lévén hideg fejjel elkülöníti magától betegségét, a kiszolgáltatott áldozatból az áldozat kívülálló megfigyelőjévé válik, és saját belátása szerint, az orvosi javallatokkal nem törődve gyógyítja meg magát. Az „elkülönítés” jele a groteszk szemlélet megjelenése: Bernhard csak úgy illeszkedhetne be a betegek közösségébe, ha rendszeresen produkálná a betegségét igazolón köpetet — az orvosok szinte ezt várják el tőle. Ahogy korábban elhatározta, hogy nem hal meg és meggyógyul, úgy itt azt határozza le, hogy önkényesen távozik az intézetből, a haladók közösségéből. Mindez — mellékesen — érdekes összefüggésbe állítható Thomas Mann *A varázshegyével*, ahol a tüdőbetegség szintén feltétele annak, hogy páciens lehessen valaki a szanatórium exkluzív közösségében, az orvos szintén a betegség és a halál ügyvédje, de — ellentétben Bernhard művével — a gyógyulás, illetve a „dezertálás” lehetetlen: Joachim Ziemssen belehal dacos ellenkezésébe és szökésébe. Bernhard viszont legyőzi a halálos betegséget, és ez a „hőstette” az önéletrajzi írások tükrében analóg értelmű azzal az eltökéltségével, ahogy korábban az iskola és a család ellen lázadt fel, és az „ellenkező irányba” fordulva elindult az önfelszabadítás útján.

Bernhard persze pontosan tudja, hogy a győzelem csak átmeneti lehet, annak köszönhető látszat, hogy az ember „nem gondol rá”, és a katasztrófa előbb-utóbb bekövetkezik. Ennek a léthelyzetnek az önironikus példázatával kezdődik *A gyermek*, relativizálva vagy akár vissza is vonva az előző négy kötetben elbeszélte fejlődéstörténetet — vagy ha annak elején olvassuk, mintegy előlegezve a végső „tanulást”. Nyolcéves korában a gyermek, hirtelen felbuzdulástól vezérelve, anyja tudta nélkül, vakmerő vállalkozásba fog: gyámjának felnőtt kerékpárján Traunsteinből a harminchat kilométernyire lévő Salzburgba indul, azzal a homályos céllal, hogy ott meglátogassa valamilyen nénikéjét, akiről azt se tudja, hol lakik. Megmérkőzik az anyai felügyelet hatalmával, s egyben enged nagyzási fantáziája kihívásának. Egy darabig vígan gurul, győztesnek érzi magát, aztán a hátsó kerék küllői közé gabalyodik a lánc, és a gyermek óriásit bukik a biciklijével. Csak nagy keservesen, éjnek évadján sikerül valahogy hazakeverednie, véres horzsolásokkal, szakadt, olajos nadrágban, elcsigázva, és rettegve a várható büntetéstől. *A gyermek* erről az örökös „bajkeverőről” szól, aki „mindig is zavart keltett, mindig is irritált”. A bátorítást ehhez a nagyapától kapta, aki ennek a kötetnek a főszereplője, a gyermekkor feledhetetlen emléke. A nagyapa az írás előképe is — azé a bernhardi írásé, amely mint téma, mint életcél, mint átmeneti beteljesülés itt még nem kerül szóba, annál inkább jelen van az emlékezet megformálási módjában, a magával ragadó és elbűvölő bernhardi beszédmódban, amely, mint említettem, ebben a kötetben mintha megszabadulna a szenvedés és az ellenkezés görceitől, és miután az előző kötetekben az oknyomozó író kizárta magából mindazt, ami nem tartozott énjéhez, és kiteljesedését gátolta, itt inkább azt idézi fel, ami létrehozta énjét, ami hozzátartozik egyszer s mindenkorra, akár mint fájdalmas, jóvátehetetlen adottság, akár mint a kegyes sors ajándéka.

A ciklus persze nemcsak önéletrajz, a Thomas Bernhard nevű későbbi író élettörténete a múlt század harmincas éveitől a negyvenes évek végéig, beleértve a korabeli salzburgi és környékbeli élet, valamint a nácizmus és a világháború pusztításának képeit, hanem olyan fejlődésregény is, amelynek hőse a fiktív regényhősök rokona. Miként a bicikli-kirándulás pazar novellisztikus elbeszélésében, az egész ciklusban is irodalmian megformált, szcenírozott módon jelenik meg az én-hős, és a filológia bizonyos pontatlanságokat, „rendezői beavatkozásokat” is felismerni vél a szövegben. Az igazi stilizációt én mindamellett abban látom, hogy Bernhard szöveggé formálta át emlékeit és tapasztalatait, és szentenciózus, aforisztikus egyszerűsítéseivel, monoton ismétléseivel és az esetleges árnyalatokat semmibe vevő túlzásaival ez a szöveg végeredményben sokkal inkább irodalom, mint élet-dokumentum.

*

Míg Bernhardról tőle magától, irodalmi műveiből és a kortársak emlékezéseiből már nagyon sokat tudhatunk, Arno Geigerről egyelőre annál kevesebbet, főleg itthon, Magyarországon, és így azt sem tudhatjuk, mennyire önéletrajzi ihletésű a *Jól vagyunk* című regénye. Lehet akár az is, egyes részleteiben különösképp,

de nem okvetlenül. A szerző mindenestre 1968-ban született, egyik főhőse, a több idősíkon játszódo regény leginkább „jelen idejűnek” tekinthető és rendszeresen visszatérő síkján, 2001-ben főszereplőként fellépő, 35 éves Philipp Erlach, mint kiszámíthatjuk, 1966-ban. Ezenkívül ez a Philipp mintha még valami íróféle is lenne, bár a regényben úgy lép elénk, mint aki huza-mos időn át épp nem csinál semmit, legfeljebb néha jegyzetel, ez azonban éppenséggel lehet átmeneti írói létforma. Ugyanakkor a *Jól vagyunk* a hírek szerint Geiger negyedik regénye, tehát nem okvetlenül olyan pályakezdő mű, amelyben az író egyszerre mindent el akar mondani önmagáról.

Bizonyos megszorításokkal, amelyekről még szó lesz, szabályos családregegyenlyel van dolgunk, sokkal inkább, mint Bernhardnál, ugyanakkor jóval kevésbé fejlődésregényvel, olyannyira, hogy akár anti-fejlődésregényről is beszélhetünk. A fent említett Philipp, a harmadik nemzedék képviselője 2001-ben amolyan lelki-szellemi nullpontra érkezik, vagy már korábban is ott volt, de erről, egyáltalán előéletéről szinte semmit sem tudunk meg. Úgy lép színpadra, hogy megörökli nagyszülei kertés házát Bécs egyik külvárosi villanegyedében, de nem nagyon tud és akar vele mit kezdeni. „Lakni” kezdi ugyan a házat, de csak azért, hogy „dekonstruálja”. Hogy lebontsa szellemét, megfosz-sza mindattól a tartalmától, amely számára nem jelent semmit. Lomtalanít, de csak ímmel-ámmal, merőben rögtönzésszerűen, minden tervszerűség nélkül, mert még a múlt felszámolása, a nyomok eltüntetése sem különösebben fontos számára. Philippnek emlékei sincsenek. Bár a regény másik, nagyobbik fele szüleiéről és nagyszüleiéről szól, azok mintha semmi nyomot nem hagytak volna benne. A megörökölt ház és ingóságok birtokba vétele mint kiindulópont azt sugallhatná az olvasónak, hogy a regény tárgya a múlt felidézése lesz, az örökség számbavétele, erről azonban szó sincs. Ez a Philipp, ha csakugyan író, nem fogja megírni nagyapját. Sem a házban, sem az emlékezetében nem kutat elődei után. Egyszer felhívja ugyan apját — már csak ő él közülük —, de ez a telefonhívás is csak afféle rögtönzés, tetszőleges cselekedet. Beszélgetésük kínosan és csúfosan üres. Még az sem derül ki belőle, hogy esetleg rosszban vannak.

2001. április 16-tól június 20-ig tizenhárom rövid, ritmikusan visszatérő fejezetben kizárólag Philippnek erről a többé-kevésbé magányos tengés-lengéséről, üres tevés-vevéséről van szó. Van ugyan egy barátja, egy családó nő, Johanna, a meteorológus, aki néha felkeresi egy-két szexuális aktusra meg egy kis értelmetlen beszélgetésre, és két munkást is kiközvetít neki, hogy segítsenek a rámolásban, mindenképp a galambok lakta és galambpiszok borította padlás kitarakításában, és ezekkel Philipp hamarosan úgy összebarátkozik, hogy beköltözteti őket a ház egy-egy szobájába. Steinwald és az ukrán Atamanov egy piros Mercedesszel közlekednek, amelyet azért vehettek meg olcsón, mert előző tulajdonosát megölték (vagy öngyilkos lett?), és hullája két hónapig oszlott az autóban. Kiszellőzhetetlen szagát Steinwald több tucat illatosítóval próbálja elnyomni. Az alkalmi munka- és lakótársak nemcsak a piszkos munkát végzik el, hanem hasznát is húznak Philipp totális flegmájából:

magukhoz veszik vagy értékesítik a hulladékgyűjtő konténerbe kidobált értékeit. Tehát történik ugyan ez-az Philipp fejezeteiben, Steinwaldék mellett egyes szomszédok is felbukkannak, Johannán kívül időnként a postáslánnyal is közösi Philipp, az időjárás éli a maga életét, de mindezek az apró közjátékok nem változtatnak az alaphelyzeten: Philipp egyik napról a másikra él, semmi köze semmihez, legkevésbé önmagához. Mindezt — főleg a Steinwaldékkal való együttélést — valami bárgyú derű lengi be, Philipp egyáltalán nem rosszkedvű, önfeledt, gyermekded közönnyel süpped semmittevésébe, és úgy tűnik, az elbeszélő is jól szórakozik hősén, humorosnak szánt események és párbeszédok részesévé teszi.

Zavarba ejtő Geigernek ez az eljárása, hogy Philippet időben és térben ennyire elszigetelve, önmagába zárva mutatja be. Egyfelől jelentheti ez azt, amit egyéb információk alapján is sejt-hetünk: Philipp teljesen elidegenedett családjától, örökségétől, önmagától, lóg a levegőben, egy tetszőleges jelenben, amelynek kortörténeti, politikai vonatkozásai sem tűnnek fel horizontján. Másfelől felléptetésének szigorúan körülhatárolt és viszonylag rövid időtartama — amit még jobban lerövidít az, hogy stagnálást mutat be és azon belül is úgyszólván találomra kiragadott részleteket-jeleneteket — erősen emlékeztet arra, ahogy a regény Philipp szüleit és nagyszüleit ábrázolja: nevezetesen egy-egy napnyi időmetszetekben. Összesen nyolc napról van szó, 1938 és 1989 között, és az ezekről a napokról tudósító, pontos dátummal ellátott hosszabb fejezetek — egy híján — kronológiai rendben illeszkednek a Philipp 2001-es szerencsétlenkedéséről szóló fejezetek közé. A tartalomjegyzék világos képet ad erről az olvasás közben is világosan áttekinthető szerkezetéről.

Ez a szerkezet és feldolgozásmód: a jelenetező időmetszetek montázsa azt a benyomást keltheti az olvasóban, hogy Philipp pangó „jelene” és az előző két nemzedék hasonló állóképekben feldolgozott múltja között van valami összefüggés. A nagyszülőkkel kezdődő és a szülőkkel folytatódó történet Philipp stagnálásának zsákutcájába torkollik. Az egymást követő nemzedékek történetének összefüggése persze evidencia. A *Jól vagyunk* jelen és múlt kiragadott pillanatképeit ütköztető szerkezete formai szempontból ezt az evidenciát megerősíti. Ugyanakkor a cselekményelemek síkján ilyen összefüggés nem található. Sőt inkább az összefüggés hiányát észleljük: Philippnek nemhogy nincs köze múltjához, de fel is számolja annak maradványait. Azt jelentené ez, hogy „egy családregény végé”-t olvassuk? Ha így volna, akkor mindjárt hozzátehetjük: volt jobb.

De a *Jól vagyunk* nemcsak ilyen perspektívában olvasható, és mielőtt kimondanánk róla a végszót, nézzük meg a múlttól szóló, történeti fejezeteket is, mert azok jobban működtek a szerzői elgondolást. Sőt ezek határozottan eredeti elgondolást képviselnek, amely az egész regény ihlető ötlete lehetett: egy családtörténetet és korrajzot olyan időpontok-pillanatképek metszeteiben ábrázolni, amelyek önmagukban a legkevésbé sem fordulópontok, nem a történet nevezetes, sorsdöntő pillanatai, hanem egy folyamat úgyszólván tetszőleges kimerevítései. Mintha végtelen hosszú videó-szalagot csévélné nagy sebességgel az elbeszélő, és

egy-egy ponton találomra megállítaná, hogy lejtsson belőle egy kis részletet. A módszer, ismétlem, nagyjából folytatódik Philipp rövid jeleneteiben (vagy azok előzménye), ámde a nyolc múlt-metszet lényegesen különbözik is tőlük és éppen ezáltal bravúrosak: bár tetszőlegesen kiragadottnak tűnnek, az ügyesen elhintett utalásokból számtalan összefüggés, előzmény kiolvasható, és így a kitűzött pontokat amolyan szaggatott vonalként már-már történet fűzi össze. Ez a szaggatott vonal szakad meg az utolsó, 1989-es epizód és Philipp 2001-es jelenetei között, vagy ügyetlenségéből, vagy nem túlzottan mély jelentés szándékát hordozva — ezt nem sikerült eldöntennem.

A családtörténet négy főszereplőt léptet föl, Richard Sterket, a nagyapát, Almát, a nagymamát, Ingridet, a lányukat, aki Philipp anyja, és Petert, Ingrid férjét, Philipp apját. Az első epizód 1982. május 25-én játszódik, amikor Richard és Alma már öreg emberek, kettesben élnek abban a kertés házban, amelyet nagyanyja halála után Philipp fog megörökölni. Míg Alma még jól tartja magát, méhészkedik, kertészkedik és a háztartásról meg férjéről gondoskodik, Richard testileg és szellemileg egyaránt hanyatlak. Emlékképek is felrömlenek, de ekkor még nemigen tudjuk helyükre tenni őket. Az elbeszélő nap horizontja egyébként igen szűk: nem terjed túl a két öregember napi tennivalóin, amelyeket az elbeszélő aprólékosan, mintegy az ő szemszögüket magukévé téve ír le. E prológ-féle után 1938-ba lépünk vissza, az Anschluss utáni napok egyikébe: Richard pályája ekkoriban ível felfelé, jómódú, tekintélyes bécsi polgár, a Városi Elektromos Művek igazgatója, és bár a német megszállás és az ezzel járó igazodási kényszerek nehéz helyzetbe hozzák, végeredményben sikerül távol tartania magát a náciaktól, akiket nem kedvel. Nagyobb probléma számára, hogy viszonya van Friedával, a gyereklánnyal, és szeretne ugyan véget vetni neki, de nem tud. Őszintén szereti és tiszteli feleségét és gyermekei anyját, de valami hiányzik a kapcsolatukból, amit Richard a szolgálólány testével próbál pótolni. A képlet mind a szépirodalomból, mind a szakirodalomból ismerős, de az elbeszélő, aki ebben a fejezetben Richard szemszögét teszi magáévá, ezzel kevésbé törődik, ami annyiban jogos, hogy az érintett számára a krízis ettől még nem lesz könnyebben leküzdhető.

A következő múlt-metszet (1945. április 8.) Peter Erlachot, Richard lányának későbbi férjét vezeti be, akinek azonban ekkor még semmi köze a Sterk-családhoz: a Hitlerjugend tagjaként részt vesz a bécsi utcai harcokban, társaival próbálják feltartóztatni az orosz előrenyomulást, de hiába: végül egy dunai teherhajón menekülnek Németország felé. Ez a fejezet is következetesen érvényesíti a szemszög zártságát, és emiatt alig több, mint máshonnan már szintén ismerős háborús képek sora. A következő epizód 1955-ben, a megszálló szovjet csapatok kivonulásáról rendelkező osztrák államszerződés aláírásának napjaiban játszódik. A családtörténet ekkor kerül legközelebb a történelemhez: Richard ugyanis miniszter, az oroszok egyik fő tárgyaló partnere, akinek komoly érdemei fűződnek a meg-egyezhéshez. Mivel az államszerződés a modern Ausztria történetének sorsdöntő fordulópontja, a nyugati típusú jóléti állam

születésnapja — az, amit mi, keleti szomszédok egy évvel később forradalommal akartunk kikényszeríteni, de hiába — Richard, joggal, élete fő művének tartja ekkori politikai szerepét, amelyre később is büszkén emlékszik vissza. Legszívesebben otthon is folyton erről beszélne, de lányát, az ekkor tizenkilenc éves Ingridet ez nem érdekli, annál is kevésbé, mert apja ellenzi a bizonytalan egzisztenciájú, kissé kelekótya Peter Erlach-hoz fűződő kapcsolatát. Ingrid bátyja, Otto elpusztult a háborúban, így Ingrid immár az egyetlen gyerek, akire a szülők ezért a kelleténél jobban ügyelnek, és aki erre, már csak indulatos természete miatt is, ingerült lázongással válaszol. A dicsőséges államszerződés napjairól szóló fejezet végeredményben Ingrid és Peter titkos találkájának leírásába torkollik: Peter műhelyében, egy garázsban szeretkeznek, Peter autójának hátsó felében, gumimatracon, Wehrmacht-pokrócok alatt.

A családtörténet ezután végképp a privátszférába szorul vissza: Ingrid, akiből orvos lesz, Richard rosszállása ellenére, hozzá megy Peterhez, aki, Richard fenntartásait igazolva, nem viszi különösebben sokra: útkeresztezések közlekedésbiztonsági szakértőjeként keresi kenyerét. Házasságuk sem különb, mint a szülőké: külsőre rendezett, tessék-lássék működőképes, de valami alapvetően fontos hiányzik belőle. Míg Richard önzése inkább a pótlékok keresésének formáit öltötte: mind a félrelépés, mind a közélet erre szolgált, Peter önzése a lustaság, a testi-érzéketlenség. A nők szeretni valóbbak Geigernél: Almát szuverenitása, türelme, derűje rokonszenves színben tünteti fel, Ingrid pedig áldozatként jelenik meg, különösképp korai halála, tragikus halálos balesete miatt: egy dunai fürdőzéskor vízbe fullad, fejest ugrik egy csónakból, és karkötője beleakad egy elsüllyedt biciklibe. Ennek emléke az egyik legjobban sikerült fejezetben úszik be a pillanatnyi jelenbe: 1978-ban Peter autóval nyaralni viszi a tengerhez két gyermekét, Sissit és Philippet, és a Peter belső perspektívájából láttatott képsorban szinte semmi más nem látszik, illetve hallatszik, mint a két gyerek folyamatos huzakodása a hátsó ülésen. Philipp tulajdonképpen csak itt tűnik fel a 2001-es fellépése előtt, de itt még csak tizenkét éves, és semmi nem utal arra, mi lesz belőle később. Peter pedig itt tűnik fel utoljára, holott mint szó volt róla, 2001-ben is él még. Az utolsó epizód ismét a nagyszülőket ábrázolja, 1989-ben, amikor Richard már magatehetetlen roncs egy menhelyen, ahol a még mindig jó erőben lévő Alma naponta látogatja. Mivel számukra már csak a múlt létezik, a jelen idejű történés mellett ebben a jelenetben játsszák a legnagyobb szerepet az emlékek, köztük az, ami nemrég derült ki Alma számára, és különösen bántja: Richard egy másik félrelépése.

A *Jól vagyunk* mindenekelőtt Richard és Alma regénye: leginkább az ő alakjuk és kapcsolatuk állandóságában és változásaiban formálódik meg megragadó regényszerű tartalom. Az öt időmetszet, amelyben fellépnek, többé-kevésbé hosszanti folyamattá, történetté áll össze az olvasóban. Egy-egy metszetben Ingrid és Peter is emlékezetes alakítást nyújt. Ingrid sorsában a véletlenszerű és értelmetlen korai halál, főképp az apa és

a férj értetlenségével szembesítve, mind vissza-, mind előreható drámai mozzanat. Philipp derűs léhasága és közönye vélhetően nem független az elődök hibáitól, mulasztásaitól, elfojtásaitól, netán bűneitől. De hogy igazában hogyan is értendő, azt Geiger nem dolgozza ki. Amint számomra nem volt igazán érzékelhető az sem, hogy a hézagos családtörténet hogyan függ össze a szereplők osztrákságával. A regény német kritikái ugyanis nyomatékosan kiemelték, hogy Ausztriáról szóló regénnyel van dolgunk: „Ez a könyv egy olyan országról szól”, írta a *Die Zeit* kritikusa, „amelyet Ausztriának hívnak és olyan formája van, mint egy csirkecomb. Ebben az országban olyan emberek élnek, mint te vagy én. Néha talpraesettek és erősek, és azt teszik, ami számukra feltehetőleg a legjobb, de többnyire lusták és gyengék. Politikai téren éppen úgy, mint a magánéletben.” Nos, amennyiben a regény szereplői lusták és gyengék, és ha nem is azok mind, de Peter és Philipp kétségkívül azok, akkor ettől vajon mindjárt jellegzetesen osztrákok-e? Lehet, hogy a németek ezt így látják, én, bár nem vagyok nemzet-karakterológus, a lustaságot és a gyengeséget ugyanúgy el tudom képzelni magyar, olasz, ne adj isten, német tulajdonságnak, mint osztráknak. Ha az elmúlt hatvan évet átfogó történetben Richard, Peter és Philipp valamiféle osztrák bét óhajtanának kirajzolni, akkor azt kell mondanom — maradványként —, hogy a Bernhard önéletrajzi ciklusából kiolvasható, korántsem átfogónak és objektívnak szánt Ausztria-kép minden elfogultságával, minden túlzásával is karakteresebb és meggyőzőbb, mint a Geiger-regényé. A személyiségfejlődés központi témája mellett Bernharnál meghatározóan nagy szerep jut a kibontakozást akadályozó okok osztráksalzburgi mibenlétének, a *Jól vagyunk*nak

ellenben vagy nem sikerült feltárnia alakjai képsorában a jellegzetesen osztrák (vagy másféle) motivációt, az osztrák „családregegyének” sajátos mibenlétét, vagy nem is volt ez szándéka. Ez a koncepcionális bizonytalanság mindenesetre nem tesz jót az egyébként ötletesen és professzionista módon megírt és a kisebb hibáktól eltekintve Neményi Róza által jól is fordított regénynek.

