



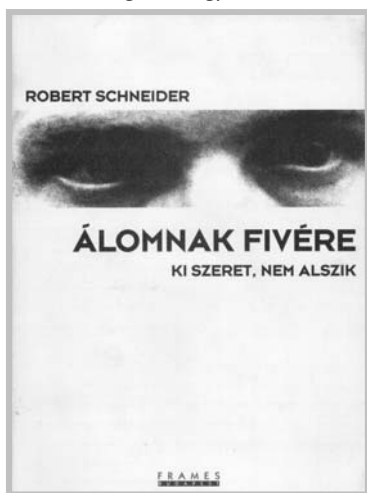
KOVÁCS EDIT

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. Isten-áldotta 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 pontjára 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 évekkel ezelőtt, de – egyszerusra 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 elvárásai 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 – Schaufler-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 Frankfurter Könyvvásáron már az év egyik legígéretesebb újdonságaként tartják számon. 1992 végéig 40 ezer darab fogy el belőle és ez a lendület évekig 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 tartalommeghatározása is, s mint ilyen, kitűnően alkalmas arra, hogy a könyv hátsó borítóján (a magyar kiadásén 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 vándor-prédikátor mondását megszívlevél, 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”-től, 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 olvasó-ellenességével, 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 tegnapinak 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 átélő, 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 ellentétben, 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 szótlanúságán, 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 szédelgő [...] 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 történetek 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 visszaröpíti 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 virtuóizációja, 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”, „rigyetés” 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 *Álomnak 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 szentimentális ellensúlyaként jóval nehezebb distanciát, parodisztikus elemeket, nyelvi mimikrit találni. Az *Álomnak fivére* szubtilis bibliai utalásait, amelyek alkalmasak arra, hogy az eseményeket mint kollektívan (Krisztus szenvedéstörténetének kvázi megismétlődéseként) értelmezhető történeteket 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, neonáciaktól 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 pátoszt részletesen ecsetelni. Említésreméltónak tűnt mégis mindez, nem csak azért, hogy „megismerésem rosszindulatát” mentsem, hanem azért is, mert az *Álomnak fivére* és a *Die Luftgängerin* Schneider tervei szerint egy ún. „Rajna-völgyi trilógia” első két darabját képezi (állítólag a harmadik is készülődben 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, tűzvészsel 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.