

KLAUS KASTBERGER

*Osztrák végjátékok: a holtak visszatérnek*

(HORVÁTH – LEBERT – JELINEK)



Nem kellemes dolog a holtakkal szembesülni, főként ha kimásznak sírjaikból és élővé válnak. A túlvilági alakok a halandóság képét tárják az élők szeméi elé; Sigmund Freud a holtakat az élőkől elválasztó vonal megszüntetésével a kísértetiesség érzetének gyökereit ismerte fel. A 19. század irodalmában a sztereotípiá járványszerűvé vált: az embereket elbűvölték az életre kelt bábok, szép (női) holttestek, hazajáró kísértetek és hasonmások, miközben rettegetek az élve eltemettetéstől. Az élet és a halál közötti teret elfoglalta a képzelet: a skála Mary Shelley *Frankensteinjétől* (1818) Bram Stoker *Draculájáig* (1897) terjedt: vagy a holt anyagba leheltek életet, vagy pedig az élő testből szívták ki a vért.

A 20. század szórakoztatóipara a romantikus félholtakat celluloidra vitte és ezzel tömegjelenséggé alakította őket. Amíg a század elején a publikum még egy Szajnában talált kislányon és egyéb halotti maszkokon szórakozott, addig a műfaj kései filmjeiben már szellemek és zombik tömegei törnek az emberre. E halottak nem mozdulatlanok: bejárják a vidéket és magukkal ragadják az embereket. A motívum bővli változata is közismert: a senki által meg nem idézett szellemsereget láncfűrészekkel szerelik fel vagy turmixgépekkel aprítják mindaddig, amíg a test utolsó porcikája is véres véget ér.

Ahol az élő halottak képe ennyire rikító, ott aligha gondol bárki is a keresztény képzeletvilágba nyúló gyökerekre. A holtak feltámadása képezi az utolsó ítélet mondanivalójának magvát, a csodát pedig egyszer már megelőlegezte Jézus passiója. A kilencedik órában a Golgotánál egyszer próbaképpen már feltámadtak a szentek. Az idők végeztével azonban más okból kelnek életre a holtak. Azért kelnek ki sírjaikból, hogy ítélkezzenek fölöttük. Ahol egy feddhetetlen lovag van, ott föl sem bukkanhat a kísértetiesség érzése.

A 20. század véget vetett mindkét elképzelésnek: a megváltás individuális reményének és az apokaliptikus történetfilozófiai erejének. A világ végének elbeszélése ma már csak drámaiságától megfosztva gondolható el, s ezt még azok is elismerik, akik amúgy nem hisznek a „nagy elbeszélés” halálában. Ha katasztrófáról van szó, a posztmodernnek igaza van: a pusztulás nukleáris előidézhetősége a metafizika utolsó maradványait is felfüggesztette, a 20. században a tulajdonképpeni katasztrófává a katasztrófa előidézhetősége vált.

Az efféle végnél már nem a lélek megmentése a kérdés, egyszerűen az idő szűnik meg. Az emberi beszéd redukálódik, a vége felé elapadnak a szavak. Samuel Beckett ábrázolta e folyamatot mesterien, például utolsó műveinek egyikében, a *Worstward Ho*-ban (Előre vaknyugatnak), amelyben a névtelen elbeszélő sem folytatni, sem abbahagyni nem képes melodikus dudoraszását: „On. Say on. Be said an. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. / Say for be said. Missaid. From now say for be missaid. / Say a body. Where

none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.”

Az osztrák irodalomban a beszéd ennyire redukált formája nem jelent meg. Ennek meglehetnek a maga okai: talán tényleg a katolikus-barokk tradíció miatt van, hogy olyan időkben, amikor másutt minden esemény az eseménytelenség megfelelőjévé vált, errefelé a végén még mindig a nagy esemény képzete él. Talán amiatt is van, hogy ez az ország a szörnyűség egyensúlyát mindig csak mások egyensúlyaként élte meg. Nem a nukleáris katasztrófa előidézhetősége határozta meg az irodalom kritikainak nevezett vonulatát, hanem az a tény, hogy a tulajdonképpeni katasztrófa, nevezetesen a nemzetiszocializmus és a holocaust már megtörtént.

Az osztrák irodalom tehát másképp kezeli a világ végét, mint a szomszédos országokban szokás. Noha egyetlen komolyan tekinthető szerző sem hisz a teleológiában, az irodalomban errefelé megmaradt valamennyi eszkatológikus maradék: az apokalipszist intertextként gyümölcsözteti és retorikailag használja. Az alábbi három szerző fontos példa minderre, ráadásul az osztrák irodalom fejlődési vonulatát is bemutatják. Akármennyire is különböző ugyanis Ödön von Horváth, Hans Lebert és Elfriede Jelinek történelmi pozíciója, műveik tartalmi és funkcionális szinten is összevethetők. A bűn és ártatlanság kérdésében transzcendentális instanciák jelennek meg, mert a földi bíraskodás kudarcot vallott: visszatérnek a holtak, hogy kísérteties büntetőbírárságot üljenek a Föld felett.

### **Ödön von Horváth**

Ödön von Horváth *Der jüngste Tag* című darabja az utolsó színpadi műve, amelynek bemutatását a szerző megélte és az első, amelyet Ausztriában a második világháború után játszottak. Az 1936-ban írt szöveg alapját egy vonatszerencsétlenség képezte, a bűnösség kérdését Horváth metafizikai magasságba emelte. A darab utal az életrajzi előfeltételekre: Horváth 1935 szeptemberében tért vissza Ausztriába, miután sikertelenül próbált megkapaszkodni a nemzetiszocialista berlini filmiparban, 1936 nyarán, a szüleinél tett látogatása után pedig véglegesen kitiltották a Harmadik Birodalomból. Három évnyi politikai közömbösség után, amikor is korábbi darabjainak társadalomkritikai élet és ideológiai impulzusait is megtagadta, hogy integrálódhassék a nemzetiszocialista színházi és kulturális életbe, Horváth 1936-tól új morális integritás kialakításán fáradozott. Személyes válságának kétségtelen bizonyítéka, hogy az 1932 és 1936 között írt darabjait egy papíron semmisnek nyilvánítja, s jövődöbéli alkotói tevékenysége számára kitalálja „Az ember komédiája” koncepcióját. „Kompromisszumok nélkül” és „üzleti megfontolások nélkül” fog ezután dolgozni, hiszen „nincs szörnyűbb egy író kurvánál”. A *Der jüngste Tag*, amely a papíron *Das jüngste Gericht* címen utolsóként szerepel, határvonal az író életében: a bemutatóért Horváth még elfogadta a pénzt. A bécsi Operettenverlagtól ötszáz schilling előleget kapott, a darab ősbemutatóját 1937. december 11-én tartották az ostravai Deutsches Theaterben.

A darab szerkezetét Horváth már korábban fölvázolta. A dramaturgia már ekkor is a halottaknak az utolsó képben való megjelenésére épít. Amíg a többi hat képnek csupán a címét jegyezte le, addig a hetedik kép cselekményét már pontosabban kidolgozta. Mint szinte az összes darabjában, a döntő jelenet itt sem valami belső térben, hanem a szabad

természetben játszódik. A töltésen a vonatszerencsétlenség halálos áldozatai lépnek a bűnös állomásfőnökhöz:

„A holtak érkeznek és a túlvilágról mesélnek. Azt mesélik: ott voltunk, a bíróságon, a fogadóban, a nászéjszakán, stb. – Nevetgélnek, tréfálkoznak vele: 'Nem fogod túlélni a börtönt. Vizontlátásra a túlvilágon!' Letartóztatják. Ő is megszólal: 'Vizontlátásra!'”

A dráma későbbi változataiban a szerző kitöltötte a vázlatos formát. A darab hét képe és az utolsó jelenet is megmaradt. A bűnösséget figurák egész hálózatára terjesztette ki: Thomas Hudetz, az állomásfőnök, elfelejtett egy jelzést átállítani, amiért is a 405-ös számú gyorsvonat röviddel az állomás után egy tehervonattal ütközött. A vágánynál az állomásfőnök figyelmét Annának, a fogadós lányának (tulajdonképpen ártalmatlan) szexuális közeledése terelte el. Praktikái okaként a lány később az állomásfőnök és felesége „hiányzó szerelmét” nevezte meg. A földi bíróság ugyan felmenti Hudetzet, de amikor a faluba visszatérve nagy hűhóval fogadják, Anna alakjában egy magasabb instancia jelenik meg. Némileg később a viadukton egy sok jelentéssel bíró „nászéjszakára” kerül sor, amelynek során Hudetz az áldozatként kínálkozó Annát megöli. Ezért a gyilkosságért (és nem a vonatszerencsétlenségért) számoltatják el a darab végén a holtak az állomásfőnököt.

Amint azt Herbert Gamper Horváth korábbi darabjainál megállapította, a *Der jüngste Tag* is számos vallásos vonatkozással bír. A Jelenések Könyve (amelyre már a cím is utal) fontos intertextként szolgál a szerző számára. A vonatszerencsétlenség olyan, mintha a „Föld robbanna fel”, a fűtő, aki túlélte a balesetet, „infernális robajról” beszél. A darab végén aztán az állomásfőnök valóban úgy véli, harsonákat hall, az apokaliptikus harsonák megszólalása tükröződik a dráma képeinek hetes számában, s abban a számban, amelyben – az egész darabban elosztva – a harangmű megszólal. Ha nem számítjuk a vonatszerencsétlenség esetében a tisztátalan ütések, akkor Horváth rendezői utasításai szerint ez a szám is pontosan hét.

Röviddel a felmentett állomásfőnök visszatérte előtt Anna a falusi fogadóban ül, s nem ám valamiféle pálinkát iszik, hanem vermutot. Ez a név is a Jelenések Könyvéből ismerős: a harmadik harsonaszó után egy „Vermut” nevezetű izzó csillag vettetik a vízbe, amire a víz harmada vermuttá változik és sok ember halálát okozza keserűségével. Amikor Hudetz visszatér a faluba, Horváth rendezői utasítása újabb szerencsétlenségre utal: „A Nap eltűnik, gyorsan sötétedik”.

A negyedik képből a viaduktot a Hold fénye ragyogja be, ezáltal az egy másik, transzcendens világ jegyében áll. E nászéjszaka során, ami egyszerre nász és áldozás, Hudetz Annában különös vértelenséget észlel. Az ötödik kép elején a fogadóba megy és – szokásaival teljességgel ellentétesen – negyedliter vörösbort iszik: ez az átalakulás közvetlen jele.

A darab hetedik és egyben utolsó képében, amikor Anna már a holtak közé került, a viadukton csendes csókba torkolló beszélgetés folytatódik. Az összehasonlíthatatlanul egyszerű horváthi nyelvben itt két bibliai jelenet olvad egybe, a kiűzetés a Paradicsomból valamint Káin és Ábel története:

„ANNA *nem veszi le a szemét Hudetzről*: Emlékszel, hogy megkérdeztelek a via-duktnál: 'Felismersz engem?'

HUDETZ *halkan*: Igen.

ANNA: Felismertél.

HUDETZ *bizonytalanul*: Nem tudom.

ANNA: De én igen. Hisz úgy öleltél, mint régen.

HUDETZ: Mint mikor?

ANNA: Mint akkoriban, amikor elmentünk. Az ég olyan volt mint egy szigorú angyal, hallottuk a szavakat és féltünk megérteni őket – ah, hogy féltünk –, nehéz idők voltak, emlékszel? Orcánk verejtékében...

HUDETZ *félbeszakítja*: A te hibád volt! Ki mondta nekem: 'Tégy magadévá! Tégy magadévá?'

ANNA: Én.

HUDETZ: És mit csináltam én?

ANNA *mosolyog*: Oh hányszor agyonvertél már engem s hányszor agyon fogsz még verni – már egyáltalán nem is fáj.

HUDETZ: Jólesik talán?

*Anna összerездül, ijedten bámul rá. Ismét megszólal a jelzés, a váltó zöldre vált.*”

Minden bűn az eredendő bűnben gyökerezik és ezért felbujtóként az asszony a felelős: ez a Biblia exegézisének legkényelmesebb férfiúi változata. A tényből, hogy Anna feláldozza magát Hudetzért és még a túlvilágról is szól hozzá, ez az egykor oly hideg alak mégiscsak megváltáshoz jut a transzcendenciába. A halottak hangja tölti be azt az űrt, amit Hudetz belső hangjának hiánya hagy. Sógorának javaslatára, hogy térjen magába, az állomásfőnök még a női áldozat által történt megmentése előtt ezt válaszolja:

„Hová térjek? Önmagamba? Mit találhatnék én ott?”

Anna ellenben testét már korábban a szerencsétlenség rezgőterévé alakította. A szöveg egyik részén a rendezői utasítás szerint befogja a fülét és azt mondja: „Még mindig hallom az ordítást – nem szabad egyedül lennem, főnök úr, mert jönnek a holtak, dühösek rám és magukkal akarnak vinni.”

Anna föláldozásától a harsonákig, amelyek hangját Hudetz a vége felé észleli, a darabban minden egy metafizikai bűnfelfogásra utal; csak az elején találunk némi utalást egy esetleges társadalmi magyarázat szándékára. A vágánynál várakozó utasok beszélgetnek a sok késés okáról. Minden szervezetlen, veti fel egy bizonyos Frau Leimgruber, amiért is egy favágó a racionalizálásokat hibáztatja: „Mindenkit a pokolba küldenek, a legjobb emberanyagot.” A végére – mint éppen itt, ezen az állomáson is – „egyetlen férfi” marad magára a felelőség egész terhével.

A tényen, hogy a bűn az utolsó ítéletkor személytelennek tűnik, ez a hozzászólás sem változtat; éppen ellenkezőleg, ez a betoldás is inkább abba az irányba mutat, hogy Hudetz személye elváljék a bűntől, mert az egyént a technicizált korszakban a ráruházott felelőség minden esetben túlterheli. A *Der jüngste Tag*-ot közvetlenül a második világháború után ebben a duplán exkulpáló olvasatban értelmezték. Az 1945-ös bécsi előadás kritikusai egyetértettek: a bűn kérdése nem individuális felelősségként, hanem a gonosz mélyreható okának kereséseként tétetik fel. A *Der jüngste Tag* misztériumjátékká vált; a szerző nép-

színműveit, amelyekben a metafizika egy zsargonra és ezzel a társadalmiság szférájára vonatkozik, csak sokkal később fedezték föl.

Közvetlenül a háború után Horváthot mint megtértet adták el a közönségnek, darabjainak ambivalenciájáról és ellentmondásosságáról nem vettek tudomást. A hivatalos osztrák állami ideológiában ilyesmi számára nem jutott hely; közismert, hogy az ország a nemzetiszocializmus első áldozatának tekintette magát, s e felfogást nemzetközi szinten meglehetősen korán képviselték, politikai hozadékát pedig szívesen látják az államszerződés aláírásában. E stratégia befelé azonban fatális következményekkel járt: a tettesek kölcsönösen felmentették és választási taktikai okokból tisztára mosták egymást, a történelem feldolgozására nem került sor.

Amit Alexander Kluge a Német Szövetségi Köztársaságra vonatkozóan megállapított, nevezetesen hogy nem használták ki a nulladik óra kínálta lehetőségeket (s hogy ez a mulasztás visszavonhatatlan), az Ausztriára is igaz. Errefelé közvetlenül 1945 után mindent megtettek annak érdekében, hogy elkerüljék a közelmúlttal való nyílt szembenézést és a történelem feldolgozása később is csak akadozva indult be. A rombolás nyomait éppoly gyorsan eltüntették, mint saját bűnösségük gondolatát. Kifelé viszonylag gyorsan egyesbe hozták a dolgokat. Már röviddel a háború után úgy vélték, túl vannak a nehezén. A gazdaság gyarapodott, az idegenforgalom első virágzását élte.

### **Hans Lebert**

Pontosan ebben a helyzetben lép színre Hans Lebert *Die Wolfshaut* (1960) című regényében Johannes Unfreund matróz az alábbi, súlyos következményekkel járó mondattal: „Ás-sunk ki egy halottat”. Ebben a pillanatban kezdődik a Schweigen (Hallgatás) beszélő nevet viselő faluban az esőzés, amely – csupán alkalmanként fölválta a havazással – pontosan 99 napig tart. A pöcegödrök kiömlenek, hamarosan minden mélyedés mélybarna, kásás leვეssel telik meg. A hegyekből csupán egy víz marad, az égbolton vastag vörös erek gyülekeznek, amelyekből végül egy gigantikus vérária kíséretében ömlik a vér az emberekre: „’Oh, te az álom ezüst téli erdejéből!’ Szóköár hömpölygött vele szembe. Vér! Belerohant a vértengerbe (a havon keresztül, ami hirtelen eperhab színűvé vált). Véráradat árasztotta el a környéket – az erekből, amelyek írásjelekként tekeregtek az égen.”

A holtak, akik a *Wolfshaut*-ban ráhúzzák az égre és a Földre a megtorlatlan bűn jelét, olyan idegen munkások, akiket a háború utolsó napjaiban néhány falusi gyilkolt meg. A helybeliek tudnak a bűntettéről, de hallgatnak róla, így térnek vissza az áldozatok. A természet maga az, ami bosszút áll a túlélőkön: az éjszaka kínál lehetőséget az emberek nyakán lihegő fekete boszorkány megjelenésének, az erdőben egy farkaskoldus talál rejteket, aki a faluból szedi az áldozatait.

Amint Horváthnál, Lebertnél is vitatott a lehetséges olvasatok kérdése, a paletta a *Wolfshaut* esetében a krimitől a metafizikai thrillerig terjed. Realisztikus szöveggént, amely a háború utáni osztrák eltusolási gyakorlat ellen az elsők és az igen kevesek egyikeként szólal fel, az olvasóközönség által ekkor már szinte teljesen elfeledett regényt az irodalomtudomány a nyolcvanas években ismerte fel.

Hans Lebertet néhány évvel később (tehát egy olyan időpontban, amikor az állam már magára vállalta Ausztria felelősségét a nemzetiszocialista bűnökben) a bécsi Europa Verlag akkori lektorának, Jürgen Egyptiennek a segítségével fedezték újra fel. Regényeit és

elbeszéléseit sorra adták ki, s ezt részben az 1993-ban elhunyt szerző is megírta. Egyipten monográfiát is írt róla, s tanulmányával hasonlót teljesített, mint Herbert Gamper Horváth esetében. Az irodalmi művet a maga sokrétűségében nézte, kiváltképp a metafizikai aspektust hangsúlyozva.

Aki a metafizikát keresi, annak Lebertnél nincs nehéz dolga. Már a korai verseiben és a *Das Schiff im Gebirge* című elbeszélés-kötetében gyakoriak a világ kiüresedésének és a test elértéktelenedésének gnosztikus motívumai. Lur falva egy káoszból és ürülekéből álló semmiként terül el egy valóban „Isten háta mögötti” világban; az asszonyok testében a gonosz fészkel, szexuális ingerük a szaporodás állandó fenyegetéseként lebeg a férfiak szeméi előtt. Ezt a negatív genezist követi a kései regények apokalipszise. Amíg a *Wolfshaut*-ban a bűnösök a földi igazságszolgáltatást elkerülik, addig a földöntúli bíróság, a szinte ótestamentumi méreteket öltő büntetőtörvényszék annál kíméletlenebbül sújt le. A büntetés maga a földi lét és a megváltás esélyének eljátszása. Minden, ami Schweigenben él, valójában régen halott; a rothadás bűze, ami Lebertnél minden sarokból, végből és főként minden lyukból árad, ontológiai magvat hordoz.

A leberti írásmód ambivalenciája a maga kiteljesedettségében a *Der Feuerkreis* című második regényében mutatkozik meg. A könyv mitikai túlterheltsége és patetikus hangvétele miatt megjelenésének évében (1971) megbukott a kritikusok körében. A *Wolfshaut*-tal ellentétben itt a külső cselekmény a minimumra redukálódott. 1947. szeptember 20-át írunk, amikor Captain Jerschek, aki a brit hadseregben szolgált, visszatér szülőföldjére – egy tompa és sivár porfészekbe a stájer Alpok közelébe. Jerschek belső parancsot követve igyekszik rávenni a szituációtól függően hol „szépséges harcoslányként” hol pedig „felgerjedt asszonyi állatként” jellemzett mostohanóvérére, hogy ismerje be azokat a bűneit, amelyeket egy koncentrációs tábor felügyelőnként követett el. Hilde Brunner és Jerschek között 340 oldalon tombol a bűn és bűnhődés kérdésében vívott elkeseredett küzdelem, amelynek során a két ellenjátékos – egészen a vérfertőzés elképzeléséig – egymáshoz kötődik. A végén aztán bekövetkezik a nagy leszámolás: Jerschek megváltja Hildét, amennyiben megöli, de a tettből valahogyan hiányzik a véglegesség: „Miért legyen halott? Ó él.” – áll a könyv végén.

Irodalmi programját Lebert maga „transzparentizmusnak” nevezte; a valóságot az alkalmazott (s tegyük hozzá, germán) mitológia segítségével akarta érthetővé tenni. A *Der Feuerkreis*-ban a szerző, Alban Berg unokaöccse, maga is egykori Wagner-énekes, következetesen hajtotta végre programját. Brunner Hilde alakját a *Ring* Brünnhildéjéről mintázta. Amint Wagner mitikus figurája, ő is a pokol legbensőbb körében vár megváltójára.

Hilde Brunner valójában már nem tartozik az élők sorába. Magáról azt állítja, „már halott”, immár csupán „kísértet”. Bűneinek emlékezete elmossa az élők és holtak közti határt. Pörölycsapásként érik a nevek: Auschwitz, Majdanek, Sobibor, Buchenwald, Flossenbürg, Treblinka, Bergen-Belsen. Hilde Brunner nem viseli el az igazságot, fülét befogva üvölt:

„Hagyd abba!!! Sose lesz ennek vége! Halottak! Halottak! Halottak! Mindenütt halottak! Akárhová nézek, látom közelebb vonaglanak fekete foltos testüket. Nyálkás csigaként másznak utánam, s nem fáradnak bele! Dögök kilométeres láncaként követnek és vesznek körbe engem. Még mindig meghalnak! Meghalnak naponta, óránként, minden másodpercben! A csendből üvöltésük hegyként nő ki. Hegyeink

halottakból vannak!! Érted? A síelők hullahegyeken siklanak le!! Érted?! Néha az egész környéknek égett hús szaga van!! Nekem is égett hússzagom van!! Néha pedig ráammered mindegyikük üres szemüregével, mintha én is halott lennék, mintha magam bámulnám egy tükörben.”

Egy interjúban Lebert azt mondta, mindent „a legszélsőségesebben ki akart élezni”. Hilde Brunner valóban ilyen szélsőséges, főként az alak belső szerkezete. Horváth-tól eltérően az élő és a holt itt nem elváló szerep, ami által a találkozás pillanata tisztán elkülöníthető. Hilde beszéde és Hilde teste folyamatosan összemosódik, s e folyamat nem állítható meg, a szöveg egész szférájára kiterjed. A mű nem csak a történelem és mítosz határát szünteti meg, hanem a történelem és a szexualitás határát is.

Csak ez utóbbi kettőségben mutatkozik meg Hilde Brunner alakja a maga teljes ambivalenciájában. Jerschek szexuális kapcsolatba kerül mostohanővérelével. Az aktus során a férfi döntési helyzetbe kerül, de egyik lehetősége rosszabb, mint a másik: „Egyik oldalon az undor, vagyis a menekvés, másikon ellenben a romlás.” Ez a romlás a halál és a büntett romlása, a női nem „fertőjét” a koncentrációs tábor barna „fertőjével” azonosítja.

Az ontológiailag gonosznak gondolt (női) szexualitás és a nemzetiszocializmus létező bűneinek párhuzamba állítása feloldhatatlan paradoxonhoz vezet, mert az egyenlet mindkét oldal irányában nyitott. Brunner bűnösségének metafizikai magaslatokba emelése nem csupán büntetési szörnyűségére utal, ebben rejlik a nő exkulpálásának magva is, mert ő egy nő, s így automatikusan a gonosz hordozója. Az efféle bűnök megítélésére nincs földi instancia, de az idők végeztével sem lehet az ügyet megfelelőképpen tárgyalni, mert a nemzetiszocializmus megingatja az Isten igazságosságába vetett hitet. Hilde Brunner számára nincs illetékes bíróság.

Am ez a kilátástalan önmagába bonyolódás nem csupán a magánszférára érvényes, hanem a történelmi szintre is. A nulladik óra kihasználásának elmulasztásától ugyanis a történelem is szenvedett, hisz nem szabadult meg terhétől, noha lett volna erre esélye. A történelem önmaga által történő megváltásának messianisztikus reménye Lebertben is él. Hilde rövidebb azelőtt, hogy Jerschek lelőtte volna, romantikus öltözékében úgy hat, mint a 19. századi szép holttest reinkarnációja:

„Amikor visszatér a szobába, Hilde a kályha és a dívány között áll, fölemelt, keresztbe tett karokkal támaszkodik a falnak, homlokát és arcát elrejt, mintha befelé nézne. Hátának halovány, ragyogó bőre alatt kirajzolódnak a lapockák és a bordák. Haja nedvesen, mintha valaki egy dézsányi vizet öntött volna rá, vállaira és tarkójára tapad. Jerschek ámul: e haj, amelyen itt-ott még mindig cinóbervörös vér folyik, immár nem szőke többé; egy este alatt fehérre változott. Hilde mintha egy népiünnepélyre menne, úgy van felékesítve: úgy néz ki, mintha vörös-fehér-vörös zászlóba öltözött volna.

– Igyekezz! – nyöszörgi. – Nem bírom tovább.

Jerschek fölemeli fegyverét, anélkül hogy keze megremegne.

Céloz; a baloldali lapocka és a gerinc között vesz célba egy pontot, majd lő.

Hilde lassan, hang nélkül csuklik össze, majd a díványra borul.”

Lebert szavaival ez a jelenet a könyv „mitikus fordulópontja”, „az a pont, ahol a sötétség fénné alakul, a pont, ahol egy szoba templommá, egy hóhér pappá, egy asztal oltárrá

egy gyilkos asszony pedig áldozattá válik”. Az általános változásban Hilde teste Ausztria allegóriája. A nemzetiszocialista bűnökben részt nem vevő kisebbség nevében Jerschek leszámol a bűnös többséggel. A haldokló fején a vörös-fehér-vörös zászló a múlt szőke hajkoronájából újraéledő ország – ez talán azért tűnik túlságosan is patetikusnak és túlcicómázottnak, mert a történelem egészen másképp alakult.

### **Elfriede Jelinek**

Elfriede Jelinek *Die Kinder der Toten* (1995) című regényében Ausztria története tovább haladt, ám a leberti kérdésekre nem született megoldás. Jelinek, aki számára a *Die Wolfshaut* emfaticus vonatkoztatási pont, Lebertből kiindulva arra a belátásra jut, e Földön nincs föloldozás azon „hihetetlen igazságtalanság” alól, hogy egyesek halottak míg mások élnek. Egyesek számára lejárt az idő, mások számára még nem, s ez oda vezet, hogy „nekünk élőknek állandóan meg kell semmisítenünk magunkat, hogy pusztulunk, magukra hagyott végrehajtók vagyunk, éppen az arra irányuló igyekezetünkben, hogy itt maradjunk, sárga nyomokat pisálva a hóba. [...] Hogy élő halottak vagyunk.”

A *Die Kinder der Toten* komolyan veszi a jelennel való azonosulást a múlt hullamérge által. Több mint hatszáz oldalon (néhány kritikus az ördögi 666-os számról beszél, holott a könyv 667 oldalas) nem az értékek átértékelése, hanem azok totális likvidációja zajlik. A mocsokleves, ami felszíni és felszín alatti vizekből, a rothadó hullák levéből táplálkozik, mindenütt jelen van. Mérges „cefre” árasztja el a stájer Alpok egyik völgyét, az Alpenrose panzió javarészt nyugatnémet és holland vendégeivel elsüllyed a bűzös lötytyben. Benne oldódott föl minden, ami valaha az osztrák (egyáltalán a civilizált) jelenben volt. A romkból maradványok merednek az égnek.

A szabadidő- és szórakoztatóipar áramlatai, amelyek saját halottaikat tagadják, más halottakról pedig nem akarnak tudomást venni, összekeverednek Mauthausen és Auschwitz beszüremelő vizeivel; Jelinek ezeket az elfeledett folyadékokat pumpálja vissza az Alpokba. Ez a nehézségi erő törvényeinek ellentmondó körforgás megfosztja a vizet tisztító erejétől. Annyi felhő nem gyülekezhet a haza égén, amennyinek cseppjei semlegesíthetnék a sötét földi folyamokat. A gonosz vizét par excellence. A lötytyét, amelynek felszínén porok, szőrösömők és a rothadó emberi hús maradványai úsznak. A hömpölygő folyamat nem kevésbé szörnyű mellékfolyók táplálják: halálos szájöblítések, (havi)vérzések, csarnokvíz, genny, hányás és ürülék. A sötét szennyvíz lassacskán megtölti a környék kapillárisait, medencéit és mélyedéseit, fojtogató halotti léként tör utat magának valóságos és virtuális csatornákon át.

Átfolyik a mariazei „márvány kapuéra”, valamint a „szülőcsatornának” nevezett Österreich 1 rádióadón, a televízió. Esténként, a tévé előtt nem a krumppli esik ki az apa pofájából, mint egy közismert médiaszatírásban, hanem miközben a „példás család” a képernyő előtt ül, „milliónyi halott ember gigantikus hajfonadéka” esik a szobába:

„A sarokban a sötét folyadék folyik lefelé, amit azonban a gyerekek szülei nem látnak, mert a dobozt bámulják. Valami nagyon igyekszik lefelé, hogy egy biztonságos helyen a padlóra érjen. Két tanú van jelen plusz egy darab gyerek. Sugárzási körzetünkben ő az egyetlen, aki nem a képernyőt nézi, amelyen a láthatóság tapogatózik az emberek felé, hogy elfelejtsék kötelességeiket s magukat szépen becsó-

magolva, védekezés nélkül adják át. A gyerek szeme teljesen sötét, pupilla nélküli, s a csorgó vízre bámul, ami gyorsan szétömlik, előkínlódja magát a szoba sötétjéből, miközben a konyhában a mosogatógép rutinszerűen zakatol, széttörve és szétzúzva a szép porcelánt. Végre az apa, akinek kötelessége örködni szeretetein, szimatolgatva, a bemondó (aki nyilván azt hiszi, egymagában van, ott, ahova odacsinál!) által keltett szél ellenében figyelmessé válik, összeszedi magát és megkérdi, mi ez és honnan ered, tán a fölső szomszéd fürdőszobája lyukadt-e ki. Amúgy is azt hiszi, bátran szarhat a fejünkre. Az apa kipattan a karosszékéből, amit újonnan kárpitoztattak. Belelép a folyóba. De ott, az árnyékban is összegyülemlik valami folyadék, úgy tűnik, valaki életnedvét folytatta el. Az apa ujjai vörösek lesznek, amint odanyúl. No és ez a fonadék!, ami elsősorban felelős a szépségünkért, amiért is a megfelelő sampont és öblítőt kellene használnunk: ez nem haj? A szoba plafonjából vér és haj lövell alá, egy alapvetően más egzisztencia tapogatója.”

Elias Canetti a halottak tömegét, mert az utolsó ítéletkor újra mozgásba lendül, az akadozó tömeg példájának nevezte. Ezzel olyan tömegre gondolt, ami nagyon sűrű és ideiglenes jelleggel bír, mert még vár. Jelinek könyvében nem csupán Canetti néhány tömegszimbólumát veszi komolyan, amennyiben „hajat”, „erdőt” és „vizet” zúdít az élőkre, hanem a halottak tömege kapcsán az akadozás képét is szó szerint veszi. Víz hozzáadásával az elakadt tömeg előbuggyan, akik a föld alatt vannak (s akikre már kiterjesztette csábítását a szépségipar) mozgásba jönnek: óriási hajkorona-készlet tör fölfelé széles folyamatban. Ez a „vörös tenger” bizonyára nem válik ketté még egyszer, „haját Ábrahám egész népe” belévetette. A holocaust – amint Adorno írja – nem az individuumra vonatkozott, hanem a nemre, s ez „afficiálta azok halálát is, akik az intézkedést elkerülték: Ábrahám utódai közül túl kevesen maradtak életben, hogy a gázlón még egyszer száraz lábbal átkel-hessenek”.

Jelineknél nem az szörnyűsége a halottak tömegében, hogy halottakból áll, akik visszatérnek, hanem a tömeg. „E tömegek vize életforrás-péppé keveredik a víztömegekkel”, egy szirupká, mely a halottak számára életelixír, az élők számára pedig, akik a könyvben a halotti kásán „zabálják” magukat keresztül, a halálraítélt utolsó vacsorájává. Amint Jacques Derrida írta: az egyiknek gyógyszer, a másiknak méreg. Mivel a könyvben a halottak és az élők egy és ugyanazon levesben úsznak, reverzibilis kapcsolat alakul ki közöttük az egyik halála hatályon kívül helyezi a másikat. Ez a folyamat a nyugdíjas Karin Frenzel személyében válik láthatóvá. Az öregasszony egyre fiatalodik a szöveg során, míg lánya, akivel gyűlölik egymást, egyre öregebb lesz, majd a végén mindent anyja arcába zúdít.

Előtte Karin Frenzel akadozó életnedvei folyásnak indulnak, még termékenységét is visszanyeri. Egy BMW-ben, amely (teremtőjének kései diadalaként) maga is mesterséges anyaméhhé válik, az öregasszony egy „húsgombócot” hoz világra, ami az ember fia torzított képeként hat, amelyet Föld alatt tárolt alkatrészekből barkácsoltak lelketlenül össze. A kései anyának megindul a teje is, aminek a körülálló nyugdíjasok egyike is megőrül: „Megengedte magának, hogy Karin blúza alá nyúlva tekergesse a csavarokat, amelyek a természet óhajával szemben hegyesen kiálló szűrős naspolyává fiatalodtak. A mellbimbók lándzsái meredeken az öregre szegeződtek és kiszívták az utolsó csepp vérének is.” A bába vámpírrá vált, nem szoptat, hanem kiszív.

Ahová visszatérnek a halottak tömegei, ott megfordulnak a kauzalitások. Jelineknél az utolsó ítéletkor nem Isten uralkodik. A hús feltámadása éppoly profán mint a lecsomagolt hús „örök élete” a szupermarketban, amelyet újraporcióznak, ha „szavatossági ideje” lejár. A *halottak gyermekei* fölött üres az ég, lenn a Földön „angyalhús” már csupán megsütve van, az efféle dolgok fölött egy „oblátus Isten” vigyáz, aki maga is oly lapos, mint egy képernyő. Istent egy pojáca, az apokalipszist egy show-műsor helyettesíti „mennyei vendégekkel”, miközben odakint a gyorsan összehívott rögtönítelő bíróságok nem bírnak a sok halottal. Már Kafka úgy vélte, hogy az utolsó ítéletkor statáriális bíróság ítélkezik majd, Jelineknél ez még rosszabb.

Az apokalipszis tere a történelem és a jelen tere, ám a „történelmi tér” mindig „nemi tér is”. A szövegben a történelem hullái és nemek hullái hevernek: megerőszkolt nők és kielégítetlen férfiak. Miközben a nagy halál Jelineknél elnyeli az életet, a kicsi már nem igazán halható. Jelinek szövegében nem csupán a főszereplőket írja le sem nem „holtként”, de már nem is „élőként”, hanem a férfiúi nemet is, míg csak ki nem csordul belőle egy „zavaros tócsa”.

Ahogy Hans Lebert Hilde Brunnerre (akinek beszéde oly patetikus és hisztérikus, hogy könnyen távolságot tarthatunk tőle), úgy Jelinek az emberek testére projektálja az ország meg nem bűnhődött történelmét. A múlt jelen elleni támadását már nem lehet kivédeni, a jelen maga szomatikus, a jövő pedig letális. Az efféle minta alapján szőtt szöveg minden olvasó individuális felelősségét akarja életre kelteni, s ezt az író beismeri, végül is a ruha gigantikus méretei arra szolgálnak, hogy a saját borzalom méreteit lemérhesse:

„Mit készítek arra, hogy egy véghez, mely már oly messze van, hozzátoldjak valamit, hogy legalább az ujjbegyemmel elérjem? Ki akarja még e ruhát fölvenni? Sokan akarják, csak aztán nem illik rájuk. Talán tényleg túl hosszúra csináltam a szegélyt. Senki nem oly nagy, hogy e ruha ráillene. Ezt a cipőt, amely ott hever, véresen, lehetőleg valaki más vegye fel!”

Nem elegendő megnézni a megmaradt dolgokat, amelyeket a múzeumok vitrinjeiben vagy az archívumok aktáiban tárolnak; az emlékezéshez azt kell észlelni, ami e dolgokból hiányzik. A véres cipő felidézi a véres testet, a hajtömeg arra utal, ami már nincs: az emberek tömegére, akiktől még ma sem fogadható el, hogy eltűntek. A hivatalos emlékezet-kultúra ellenben félrerakja a hajkötögeket, hogy helyet csináljon saját rendezvényeinek:

„A hajkötögeket most én magam tolom félre, ezt az ANYÁT titokban, anélkül, hogy a Teremtő észrevette volna, belefektették, hogy általa eme materiális testbe vessék, ebben szülnék és növekedjék, kész legyen a szóvá válni, amit senki nem akar hallani: A HELY LENGYELORSZÁGBAN. Oh, Isten, azonnal egy kolostort oda! Egy templomot! Egy kápolnát! Egy dómot! Apácákat!! Iskolákat!! Kórházakat! Még több apácát!!! Az istengyilkosokat azonnal az istenanyával kiűzetni! Mi jött utána? Memento mori: Jean A., Sarah K., Primo L.”

Jean Améry, Primo Levi és Sarah Kofman, akinek apja nem élte túl Auschwitzot, az ő neveikkel az emlékezés másfajta, individuális formája bukkan fel. Itt az eredmények földolgozása, amelyben egy olyan intézmény, mint a katolikus egyház, tovább növekedett, nem sikerült: mindhárman, akik emlékeztek, öngyilkosok lettek. Az emlékezés mint köte-

lező állami-politikai gyakorlat sem túl nehéz, ezért Jelinek azoktól is megtagadja elismerését, akik Ausztriában ezt a művészetet (túlságosan is későn) úzték. Hiszen nem az a döntő kérdés, mit mondunk a külföldnek vagy a nemzetközi államközösségnek, hanem az, hogy mit mondunk a gyermekeinknek:

„Emberek bukkannak fel és tűnnek el, mintha lenne egy gyárunk, amely bennünket bármikor újracsinál. Hogyan mondjuk el gyermekeinknek. Ők most a homokban játszanak. És a halottak gyermekei? Ők vándorolnak, ez másik puszta homok, a homokon át és igazságosak lesznek, számba vétének.”

„A gyerekek már gyilkosságot játszanak”, ez Peter Handke *Der Hausierer* című korai regényének utolsó mondata. Arra utal, hogy a tettesek felkutatása után a faluban helyreállt a rend. A homokból, mely Jelineknél anélkül lesz igazságos, hogy bármi is igazságosabbá válna benne, efféle vég nem formálható meg. Olyan végjátékból származik, amely mindenféle apokalipszist merő gyermekjátékként tüntet fel.

MESÉS PÉTER fordítása

