



FENYVES MIKLÓS

Szégyen

THOMAS BERNHARD: KIOLTÁS



A *Kioltás* (Auslöschung, 1986)¹ minden bizonnyal Thomas Bernhard egyik gyakrabban, az utóbbi években pedig talán leggyakrabban értelmezett szövege, s bár az értelmezők közül nem mindenki tekinti „opus summumnak”² vagy „opus magnumnak”,³ nem szokás vitatni, hogy a mű kiemelkedő jelentőségű darabja a szerző életművének. A kitüntetett státus, amelyet a *Kioltás* a Bernhard-recepcióban elfoglal, részint bizonyosan az utolsó – ráadásul a legvaskosabb – műnek kijáró figyelemből fakad, amit akkor sem szabad pusztán misztifikációként elkönyvelni, ha ma már tudjuk, a kézirat döntő részben a nyolcvanas évek elején született.⁴ Valószínű azonban, hogy a *Kioltást* övező figyelem legalább ennyire az elmúlt évek elméleti-kritikai orientációjának köszönhető, amelyben, különösen német nyelvterületen, igen fontos szerepet játszik a *memoria* (illetve a felejtés) problematikája. A könyv főszereplője és elbeszélője, az osztrák nemesi sarj, név szerint Franz-Joseph Murau, akinek feljegyzéseivel a *Kioltás* szövege majdnem teljesen azonos, ebből a nézőpontból úgyszólván „a történelem terhét” hordozza, hogy egy Bernhard-monográfia címét vegyük kölcsön,⁵ és papírra vetendő, papírra vetett írásával ehhez a saját történetét is magában foglaló súlyos történelemhez próbál valamiképp viszonyulni. A regény egyik fő színhelye, Wolfsegg az osztrák irodalom kastély-regényeivel helyezi egy sorba a művet, az „intertextuális emlékezet” mélységét kölcsönözve egy olyan helynek, amely önmagában is szinte kínálja magát az osztrák identitás narratíváinak problémáival foglalkozó megközelítéseknek. Egy tovább élő feudális-patriarchális életforma rekvizitumai – köztük a császár életét megmentő ős Joseph Roth *Radetzky-indulójára* rájátszó arcképével –, a katolicizmus mindent átítató jelenléte és a nemzetiszocialista időszakban korrumpálódó család közelmúltja az évekig bújtatott náci tisztekkel és a koncentrációs tá-

¹ Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.

² Vö. Leslie Bodi, „Österreicher in der Fremde – Fremde in Österreich. Zur Identitäts- und Differenzverfahren in Thomas Bernhards »Auslöschung. Ein Zerfall« (1986)”, in: Yoshinori Shichiji (szerk.), *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII: Internationalen Germanistenkongresses Tokyo 1990*. 10. k., München 1991, 120–125., 121.

³ Heinz F. Schafroth, „Hauptwerk – oder doch nicht? Thomas Bernhards weitere Inszenierung des Untergangs des Abendlandes”, in: *Frankfurter Rundschau*, 1986. 10. 4., újraközli Höller és Heidelberg Leonard, *Antiautobiografie*, 75–78., 78.

⁴ Vö. Ulrich Weinzierl, „Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards »Auslöschung«”, in: *The German Quarterly* 63 (1990) 3/4 f., 455–461., 459.

⁵ Hermann Helms-Derfert, *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln, Weimar, Wien, 1997.

borba hurcolt szomszéddal, aki helyett Murau szólni akar – íme Wolfsegg történelmi anyaga. Mindez azonban csak „anyag”, nem választható el attól a rendtől, amely szerint az elbeszélés médiumában megszerveződik. Márpedig ez a rend kizárja, hogy Murau feljegyzéseit valamiféle történelmi igazság parabolikus foglatának tekinthessük. Ismerve a Bernhard-szövegek jellegzetességeit, nem meglepő, hogy ebben a művében is a legmerevebb oppozíciókkal találkozunk, a német irodalomban régi hagyományra visszatekintő észak-dél polarizációtól kezdve a szereplők szimmetriáin át Murau fejtegetéseinek fogalmi bővészkedéseig. Peter Handke alighanem nyitott kapukat dönget, amikor – félreértésetlen célzással Bernhardra – azzal vádolja meg a kortárs elbeszélőt, hogy „manicheus” módon „jó kertészekről” és „rossz vadászokról” ír.⁶ Az antitézisekre épülő retorika, miként a szerző más szövegeiben, a *Kioltásban* is egyértelműen megkérdőjeleződik. Felvetődik hát a kérdés: miről is lehet szó a könyvben – amely túl az osztrák komplexumon, mintha az egész német nyelvű irodalmat át akarná nyalábolni⁷ –, ha a múlt Murau-féle képe sem nem igaz, sem nem igazságos, legalábbis az igaz és igazságos ábrázolást csak egy naivabb olvasat kérhetné rajta számon?

Az elbeszélő, elszánva magát mindannak kimondására, amit a többiek elkendőznek vagy elhallgatnak, maga is reflektál az emlékezés kérdéseire. A „kioltás” regénybeli terve – „mert ebben a beszámolóban ténylegesen kioltok mindent, mindent, amit feljegyzek benne, az egész családomat kioltom, az idejüket kioltom, Wolfsegget kioltom”⁸ –, amely kézenfekvő módon több értelmezésnek is központi problémája, nemcsak jó ideje elterjedt poétikai belátásokkal találkozik össze, tudniillik, hogy az írásban megszűnik a rögzíteni kívánt élmény közvetlensége, hanem azokkal a fejtegetésekkel is, amelyeket a Maurice Halbwachs nyomdokán járó Jan Assmann fogalmazott meg nagy hatású könyvében, leírva a folyamatot, ahogy a kommunikatív emlékezet tartalmi levetkőzik magukról az individuális emlékek hordalékát, és meghatározott rend szerint kulturális emlékezetté alakulnak.⁹ Meg kell jegyezni, hogy egyes szerzők szerint a kollektív emlékezet, illetve a múltfeldolgozás mérlegén mérve Bernhard műve könnyűnek találtatik. Így vélekedik az *Auschwitz als Pflichtfach* (Auschwitz mint kötelező tárgy) című tanulmány írója, Irene Heidelberg-Leonard, aki szerint az Auschwitzot „rutinosan” és „szándékos cinizmussal, de legalábbis ízléstelenül” instrumentalizáló regényével¹⁰ Bernhard messze elmarad a nyolcvanas évek osztrák Auschwitz-diskurzusa mögött, hiszen hőse – akit a tanulmányíró olyanynyra a szerző alakmásának tekint, hogy egy árulkodó mondatában Murau regényéről beszél¹¹ – voltaképp „explicit módon megtagadja az osztrák történelem terhének viselé-

⁶ Peter Handke, „Versuch über die Müdigkeit”, in: uő, *Drei Versuche*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, 5–80., 29.

⁷ A könyv legelején arról esik szó, hogy Murau, aki hosszú évek óta német irodalmat tanít egy ifjú olasznak, öt könyvet adott át tanítványának, a *Siebenkäst* Jean Paultól, *A pert* Franz Kafkától, az *Amrast* Thomas Bernhardtól, *A portugál nőt* Musiltól és az *Esch avagy az anarchiát* Brochtól.

⁸ Bernhard, *Auslöschung*, 201.

⁹ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest: Atlantisz, 1999.

¹⁰ Irene Heidelberg-Leonard, „Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller”, in: Höller és Heidelberg-Leonard, *Antiautobiografie*, 181–197., 192.

¹¹ Uo. 181.



sét”.¹² Hasonló álláspontot foglal el a művet nem ilyen leplezetlen ellenszenvvel, de szintén kritikus hangon tárgyaló Harald Weinrich is, aki a felejtés kultúrtörténetének szentelt könyvében azért foglalkozik a lehetetlenségében is lenyűgöző „kioltási” kísérlettel, mert az remekül példázza, hogy a „felejtés művészete”, csakúgy, mint az emlékezésé, szemiotikai rendszert feltételez – ám a mű politikai aspektusát, a múlt bűneivel kapcsolatos szálát ő sem tartja művészi szempontból meggyőzőnek.¹³

„Az emlékeket az emlékező mintegy elhossa a helyükről, és eltemeti őket az írásban, melynek horizontja a kommunikatív megemlékezés modellje felé nyílik meg”,¹⁴ írja Steffen Vogt, akinek *Kioltás*-monográfiája, úgy tűnik, alternatívát kínál az itt említett munkákhoz képest. Vogtnak nem az a szándéka, hogy a „kioltva emlékezés” paradox poétikai programját kövesse nyomon megvalósulásában, illetve meg nem valósulásában, hanem, végigjárva a főhős különböző színhelyekre vezető útját, a szövegbeli narratív emlékező eljárás politikai implikációit igyekszik feltérképezni. A felkeresett színhelyek, mint Halbwachsra hivatkozva írja, *lieux de mémoire*-ként személyes és kollektív relevanciával bíró történeti tapasztalatokkal állnak kapcsolatban, és ekképp a múltban való tájékozódást szolgálják. Ahogy azonban a „civilizációs törés” tudatában létrejött más művekre, úgy a *Kioltás*ra is igaz: ha lehetetlen többé szimbolikus értelmet tulajdonítanunk a helyeknek, ha elapad a helyeket keretező kulturális tudás, akkor e helyeknek, mint Vogt Aleida Assmann nyomán kifejti, maguknak kell véghez vinniük, amihez a kultúra már nem érzi elég erősnek magát, tudniillik megkonstruálniuk a hagyomány jelentőségét és folytonosságát, ez pedig a helyekre való fixációhoz vezet.¹⁵ Vogt igyekszik megmutatni, hogyan szabadul meg az elbeszélő/főhős egy ilyen hely-fixációtól (gyermekvilla), amely útjába állva a valódi emlékezésnek megakadályozza a gyászmunkát, a fixációtól való szabadulást pedig a kommunikációval hozza kapcsolatba. Vogt mellett érvel, hogy bár az elbeszélői önreflexiók az írás jelentőségét hangsúlyozzák, az írás magányos monumentuma mellett a szóbeliség is nagy jelentőségre tesz szert a *Kioltás*ban: a kommunikatív megemlékezés letéteményeseként fontos szereppel bír a hagyomány konstrukciója során.

„A *Kioltás*ban csak akkor lesz lehetségessé a nyelv, ha a beszélő egy másik félhez fordul [...]. Gambetti alakjával [...] magába a szövegbe integrálódik a hallgató instanciája, ez utóbbira viszont megint csak egy szöveg áthagyományozása irányul. [...] A kettős kioltó mozgás – egyfelől az anyagi tulajdon elajándékozása, másfelől a leírtak megsemmisítése az írás által – egy olyan megemlékezéskultúra újbóli létesítésének utópikus céljára utal, amely túllépne az írásra és helyre való fixáción.”¹⁶

A Másik helye, amelyet a történetben Gambetti vetít előre, Vogt szerint nem más, mint az olvasó. Homályos azonban, mit ért a szerző az írás meghaladásának utópikus mozzanatán, hogyan hagyhatná maga mögött az olvasó az írást, és miként oldhatja „a leírtak

¹² Uo. 191.

¹³ Vö. Harald Weinrich, *Léthe*, Budapest, Atlantisz, 2002, 286–294.

¹⁴ Steffen Vogt, *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards „Der Italiener” und „Auslöschung”*, Berlin: Schmidt, 2002, 138.

¹⁵ Uo. 92.

¹⁶ Uo. 307.

megsemmisítése” az írásra való fixációt. Meglehet, Vogt az utópikus, helyen és szövegen túli hagyományozódás gondolatával éppen azt a kérdést ugorja át, hogy végül is mi kerekedik ki a felidézett eseményekből, mi biztosíthatja az emlékezők identitásának történeti alapjait és ezzel a „múltfeldolgozást” – hiszen az általa követett halbwachsi-assmanni elmélet értelmében ez lenne az emlékezet, illetve hagyomány társadalmi gyakorlatának funkciója. Végző soron Vogt sem távolodik el a megsemmisítés vagy „kioltás” képzetétől, ami esetében, némiképp eltolódva, az írástól való utópikus szabadulást jelöli.

Különös, hogy míg a poétikai programot képviselő „kioltás” elbeszélői metaforája a legtöbb értelmezésben sarokpontként szolgál a mű megértéséhez, a tanulmányok szerzői rendre elsiklanak egy másik kép felett, amely az előbbinél nem kevésbé szembeötlő módon kapcsolja össze az elbeszélés cselekményét a médiumok természetére való elbeszélői reflexióval. A továbbiakban arra a kérdésre keresek választ, mi mondható el e másik motívum tükrében a *Kioltás* recepciójában oly nagy hangsúlyt kapott emlékezésről, illetve „tanúságtételről”.

A *Kioltás* első része jelentős részben ekfrázisokra, képleírásokra épül: Murau családtagjairól készült fényképeket vesz elő íróasztalfiókjából, és különböző alakzatokba, egymás mellé, illetve egymásra helyezi őket. Szüleiről és testvéreiről gondolkodva egyszerre szól arról, amit a fénykép ábrázol, arról, amit a fényképen lát – „mikroszkopikusan le-kicsinyített törpék [...] alig tíz centiméteresek”¹⁷ –, és magáról a fénykép médiumáról. A fénykép nem hiteles, hamisít, olvassuk – majd azt, hogy a fénykép az igazságot mutatja. A fényképen látható alakok nem azok, akiről a fénykép egy véletlen pillanatban készült – de igen, a fénykép pontosan olyannak mutatja őket, mint amilyenek voltak. Murau egymásnak ellentmondó kijelentései, amelyek különböző formában újra meg újra visszatérnek a könyv első részében, hol a hamis-autentikus, hol a torz-valós ellentétpáron nyugszanak. A fénykép éppen azáltal mutatja meg az igazságot, hogy megrágalmazza, és megcsonkítja a lefényképezetteket.¹⁸

Amit az elbeszélő a fényképekről mond az első részben, az a másodikban még egyszer elhangzik, csak itt a szülők és Johannes autóbalesetéről tudósító helyi lapokkal kapcsolat-

¹⁷ Bernhard, *Auslöschung*, 252.

¹⁸ Uo. 26. f.: „A fénykép csakis a groteszk, a komikus pillanatot mutatja [...], nem azt az embert, aki mindent egybevéve egy életen át létezett, a fényképészet alattomos, perverz hamisítás [...]. Másrészről [...] ez a valójuk, ezek voltak, ez volt a valójuk. [...] Hamisítványt [...] nem tűrtem volna meg [...] az íróasztalomban. Csak a tényleges, a valódi képet. Csak az abszolút hiteleset”; Uo. 29. f.: „Fényképeiken egy perverzen torz világot örökítenek meg, amelynek a valósághoz e perverz torzsaon kívül, amelyben viszont ők is bűnösök, semmi köze. A fényképezés [...] lassanként birtokba veszi az egész emberiséget, mert az [...] már csak ezt a fényképezés által torz és perverz világot képes valóra látni. [...] Az emberek fényképeiken nevetséges, felismerhetetlenségig kifordított, igen, megcsonkított bábuk”; Uo. 243. f.: „[H]a beszélek róluk, a hűgaimról, nem a tényleges hűgaimról beszélek a *valóságban* [...], hanem ezekről a gunyoros ábrázatokról, ahogy ezen a fényképen, mint mondják, a véletlen megörökítette őket [...] A fényképészet [...], éveken és évtizedeken és egy életen át gunyoros ábrázatokat bámultat velünk, holott azok csak egyetlen másodpercre voltak olyanok, egyetlen másodpercre egy képen, amelyet minden megfontolás nélkül készítettünk, engedve egy hirtelen ötletünknek”; Uo. 288. f.: „A fényképek [...] kíméletlenül nyilvánvalóvá teszik, amit a rajtuk lévő egy életen át kendőzni és leplezni akartak [...]. Ami torz rajtuk, a hazug, maga az igazság, gondoltam. Az abszolút rágalom az igazság”.

ban. Akárcsak a fényképek, az újságok is hamis, torz képet adnak az emberekről, de ennek ellenére, vagy inkább éppen ezért, megint csak a fényképekhez hasonlóan, autentikusak is: „bár a lapok a legmértéktelenebbül hazudnak, mégis az igazságot írják, hogy bár a legaljasabbul, mégsem mást, mint a tényeket, amelyeket bár *ugyanolyan mértékben a felismerhetetlenségig eltorzítanak, mint ahogy a baleset is eltorzította anyám testét*, mint írják, mégis autentikusak. Bármilyen hazug mindaz, ami az újságokban áll [...], valójában ugyanolyan igaz.”¹⁹

A médium tehát – legyen szó fotográfiáról vagy újságról – ugyanúgy a „felismerhetetlenségig eltorzítja” azt, amit megragad, mint az autóbalesetet szenvedett családtagok holttestének képében megjelenő halál. Ez a torzítás olykor a pars pro toto viszony zavara: a fénykép, mint láttuk, Murau szerint egyetlen véletlen pillanatot állít a valóság helyébe. „De nekem húgaim vannak, nem csak gunyoros ábrázatok, mondtam magamnak, s a fejemet fogtam erre az abszurd gondolatra.”²⁰ Nem lényegtelen, hogy a megállapítást követő idioma a rész-egész probléma szempontjából is determinált: a következő mondatban az egyik nővér újdonsült férjéről van szó, „akinek véleményem szerint túlságosan is apró feje van meglehetősen terebélyes testéhez képest”.²¹ A testtől elválasztott fej motívuma pedig végigvonul a szövegben, a túlságosan hosszú nyakú és nyaki reumától szenvedő anyától a majorság falára festett hosszú nyakú Istenanyán át az anya baleseti haláláig és Murau kételyéig, hogy vajon az „egész anyát” eltemetik-e.

Olyasmi ez, ami megkérdőjelezi a „kioltásban” rejlő eseményszerűséget, illetve az ezáltal biztosított oppozíciót. Ha a címben szereplő metafora érvényesülne, a fénykép vagy az újsághír egyszerűen tagadása volna a valóságnak, ahogy programja értelmében Murau szövegének is meg kellene semmisítenie a leírtakat. A fent idézett szövegrészek azonban ellene dolgoznak az ilyen oppozíciók felállításának, hiszen a torzképekkel nem állítható szembe semmi valódi, „autentikus”, másfelől az előbbiek nem lehetnek annyira „torzak”, hogy ne utalnának mégis arra, amit „eltorzítanak”. Roland Barthes szavait kölcsönvéve: „Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel”,²² a referencia makacsul megmarad.

A motívum nemcsak a fényképekre és újsághírekre vonatkozólag bukkan fel az elbeszélésben. Murau többször is leszögezi, hogy a „búzló hullák” nem azonosak azokkal az eleven emberekkel, akikhez kötődött. „Apám és bátyám felravatalozott arcát fel se ismerem [erkannte ich nicht einmal als diese], annyira elváltoztak, mintha teljességgel idegenek volnának, akiknek semmi közük apámhoz és bátyámhoz.”²³ „Szüleink már nincsenek itt, az Orangerieben *bomlásnak indult testek* fekszenek [...], amelyeknek azokhoz az emberekhez, akiket egykor jelentettek, semmi közük sincsen”.²⁴ „Johannesre nem lehetett ráismerni [Johannes war nicht wiederzuerkennen]. [...] Úgy vizsgáltam a ravatalon fekvőket, mint akikhez semmi közöm, mint az idegeneket. Már nem voltak arcvonásaik, már arcuk sem volt.”²⁵ Más szövegrészek arról árulkodnak, hogy erre az elválasztásra éppen

¹⁹ Uo. 405. Kiemelés tőlem (F. M.).

²⁰ Uo. 242.

²¹ Uo.

²² Roland Barthes, *Világoskamra*, Budapest: Európa, 2000, 10.

²³ Uo. 396.

²⁴ Uo. 531.

²⁵ Uo. 449. f.

azért van szükség, mert nem olyan egyértelmű a határ a „testek” és az „emberek” között – vagyis éppen arról a bizonytalanságról, amely az imént idézett „Johannes war nicht wiederzuerkennen” mondat szemantikai ingadozásában is kifejezésre jut. Idézhetnénk a regény nem egy passzusát, ahol az elbeszélő a látszólag elevennek tulajdonít a holthoz tartozó jegyeket, amikor például Wolfsegget múzeumként mutatja be, vagy a családot marionettfiguráknak láttatja,²⁶ ám ezeknél a bernhardi műviség-toposzoknál alighanem érdekesebb mozzanat, ahogy Murau többször is megpróbálja felnyitni anyja csavarokkal lezárt koporsójának fedelét:

„Az jutott eszembe, hogy felnyitatom a koporsót [...], de aztán megtiltottam magamnak, még a gondolatát is, hogy a koporsót felnyitassam, hogy még egyszer látható legyen a megcsonkított, ami szörnyű lett volna, de képtelen voltam szabadulni a gondolattól [...] arra gondoltam elsősorban, hogy ellenőrizni kell, mi van valójában a koporsóban, hogy valóban anyánkat temetjük-e el vele, úgymond az egészet és nemcsak bizonyos részeit, és [...] hogy lehetséges, hogy a koporsóban, amelyben bennsejtem úgymond egész anyámat, ténylegesen nincsen bent az egész.”²⁷

Amit a konyhaasztalon heverő bulvárlapokkal megtehet – hiába hever rajtuk a szakácsné ott hagyott szemüvege –, arra itt már nincsen módja. A lezárt koporsó határt szab pillantásának; nem győződhet meg annak a választóvonalnak a meglétéről, amelynek jót kellene állnia a hirtelen, balesetszerű, „kioltásért”, vagyis azért a bizonyosságért, hogy az élők közül holtak lettek. Nem csoda, ha szóba elegyedve az Orangerie körül sürgölődő kertészek egyikével, szabadulni próbál a koporsó felnyitásának gondolatától. Csakhogy amire többször is visszatér a jelenet elbeszélése során, mégis mintha ugyanennek a problémának idézné fel egy másik aspektusát. Murau a nevéen szólítja, a kertészt, aki ezen meglepődik, hiszen „az emberek azt hiszik, ha pár évre elmegyünk, már a nevüket se tudjuk, nekem azonban mindig jó volt a névmemóriám [...] Felsoroltam néhány osztálytársunk nevét, azonnal kapcsolatba tudta hozni őket a hozzátartozó személlyel”.²⁸ Muraunak tehát fontos, hogy emlékezete megőrizze a neveket, amelyek ebben a koporsók mellett folytatott beszélgetésben emberekkel kapcsolódnak össze, húgai viszont nem jegyzi meg a kertészek nevét, „soha, egyetlen nevet sem”.²⁹ Hogy a nevek emlegetésében nem pusztán a főhős patriarchális habitusa fejeződik ki, hanem az emlékezés, a név és a halál összefüggése is, azt egy alig néhány mondattal később olvasható aprócska részlettel is lá lehetne támasztani: „Úgy álltak, hogy nem kellett se rám, se a kertészre nézniük, mindkettőnknek háttal tehát, Caecilia a cipője orrát az út mellett a földbe fúrta, mintha egy betűt akarna rajzolni az ágyásba [als wollte sie einen Buchstaben in das Beet zeichnen]”.³⁰ A reflexió-folyam, amely végül a koncentrációs táborba hurcolt Schermaier helyett való tanúskodás és a *Kioltás* megírásának gondolatába torkollik, s ezzel végül elhalványítja Murauban

²⁶ Uo. 40.; 122.; 348.; 465.

²⁷ Uo. 453. f.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo. 455.

³⁰ Bernhard, *Auslöschung*, 456.

a koporsó felnyitásának kényszerképzetét,³¹ összekapcsolja egymással az emlékeztető név, illetve emlékeztető szöveg és az élőtől elválasztani kívánt holttest motívumát.

Látható tehát, hogy a totális tagadást magában foglaló metaforika mellett a szöveget egy másik motívumcsoport is átszövi, a „torzítás”, amelyre, szemben az előbbivel, az elválasztást és az oppozíciót biztosító határ hiánya jellemző. Ha a kioltás poétikai programjának a baleset és a hirtelen halál feleltethető meg – miként a *Kioltásban* is szereplő Broch-regény címszereplőjének fantáziáiban a mindent kioltó és időtlenül feltámasztó nemi aktus vagy a megváltó gyilkosság³² –, az eltorzítás, az elnyomorítás, a meghamisítás paradigmájának a bomló holttestek szemlélése, eltemetésük felemás „színjátéka”, és talán az alcímiben jelzett folyamat, illetve „műfaj” („Ein Zerfall”). Az utóbbiak esetében nem húzódik éles határ a valóság és a szöveg, az eleven és a halott között. Miközben az ellentétekre építő, „művi” szöveg azt sugallja, az elbeszélő minden áron fel akarja oldani az egyediségeket valamilyen diszkurzív rendben, a „torzítás” motívumai arra irányítják figyelmünket, ami ellenáll ennek a „megszüntetve megőrzésnek”. Úgy tűnik, nem az a probléma, hogy a médium fiktív világot konstruál, amely a valóság helyébe lép – éppen ez adná a „kioltás” lehetőségét –, hanem az, hogy erre az elválasztásra nincsen biztosíték, a halott (jel) utal az élőre.

Noha Murau a temetés utáni időszakban veti papírra kéziratát, az „elbeszélő én” nem foglal el utólagos pozíciót: mintegy megreked a halálhírt hozó távirat és a temetés között, nem nyílik rálátása valamilyen lezárt folyamatra. A Bernhard-próza és különösen a *Kioltás* elbeszélői kozmoszát jellemezve Willi Huntemann a premodern elbeszéléstről értekező Walter Benjaminra utal: az elbeszélő a „haláltól kölcsönözte autoritását”.³³ Csakhogy amivel minden „szerencsétlen flótást” felruház a haldoklása,³⁴ arra a *Kioltás* főhőse, Murau nem tarthat igényt; bármilyen közel áll hozzá, éppen a halál lezárást hozó eseményét kell nélkülöznie, azt a pontot, amelyen elbeszélőként megállva az életet történetként menthetné át a „felejtethetetlenbe”³⁵ – hogy közben el is tűnhessen elbeszélése mögött. De az értelemadás jegyében álló oppozíciók, magyarázatkísérletek elvesznek az újabb és

³¹ Bár egy mondatban mintha tovább kísértene, Uo. 458: „Schermaiert felidézve megfeledeztem arról a rémségről, hogy anyám koporsóját fel kellene nyitni, s a gyerekvillánál a zárral babráló húgaimnak azt mondtam, hogy nem mennek ki a fejemből Schermaierék, akiket ők is jól ismernek, hogy a nemzetiszocializmus pont ezekre zúdult, akiket nem félek a legjobbaknak nevezni ismerőseim közül, teljes aljasságával, azzal a kísértetissel.”

³² Vö. Hermann Broch, *Esch avagy az anarchia. Az alvajárók II.*, Pécs: Jelenkor, 1998, 131: „Ő, kioltani magát, mindinkább elárulni, megsemmisíteni magát mindazzal a méltánytalansággal együtt, amelyet visel az ember és amely felgyülemlik benne, de ugyanakkor megsemmisíteni mindazokat is, akiknek az ember keresi a száját, kioltani az időt, amely az övé is volt [...], a vágy, hogy megsemmisítse a nőt, aki az időben élt, hogy időtlenül újra feltámassza, megdermesztve és legyőzve őt a vele való egyesülésben!”.

³³ Willi Huntemann, „Thomas Bernhard: »Auslöschung«”, in: *Romane des 20. Jahrhunderts*, 3. köt., Stuttgart: Reclam, 2003, 175–199., 175.

³⁴ Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, in: uő, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 385–410., 395. f.

³⁵ Lásd uo.

újabb, legfeljebb pillanatnyi megnyugvást hozó konstrukciók áramában, amelyből nem emelkedik ki semmiféle befejezést feltételező élet- vagy családtörténet.

Azt jelentené ez, hogy se kívül, se belül nem állva Murau képtelen betölteni a tanú feladatát, amely múltbeli események megjelenítésében állna, s amelyet, mint némely kijelentésében állítja, mások helyett, illetve másokat követve magára vállal? Vagy éppen ez a pozíció-nélküliség teszi csak igazán tanúvá – akár azon az áron is, hogy nem formálhatja „igaz történeté”, amit megír?

Hogy valaki tanúja lesz valaminek, ez a helyzet a *Kioltás* lapjain szorosan összefonódik a szégyennel. A szégyen, illetve a szégyentelenség különböző formákban, de át- meg át- szövi Murau szövegét; rendre felbukkannak a szégyennel kapcsolatos kifejezések („sich schämen”, „Scham”, „ohne Scham”, „ohne geringste Scham”, „schamlos”, „Schamlosigkeit”, „unverschämt”, „nicht verschämt”, „Unverschämtheit”), meghasonlást jelezve a cselekvésekben, mondatokban és gondolatokban, különbséget belső és külső, saját és idegen között. Murau megfigyeli, kihallgatja, meglesi és rajtakapja a többieket, olyasmit is kifürkész vagy elolvas, amihez csak titokban férközhet hozzá – mindeközben azonban nem szabadulhat a gondolattól, hogy ő is ki van téve mások pillantásának, hogy neki is éppúgy lehetnek tanúi – ha más nem, saját maga –, mint ahogy ő is tanúja mások fellépésének.³⁶ Nemcsak a nyilvánvaló voyeur-helyzetekről van szó, hanem a nyelvhez való viszonyról is. Murau, akárcsak Bernhard sok más „gondolkodógép”-ként³⁷ működő főhőse és elbeszélője, minden mondatával ítélkezik, miközben tisztában van saját igazságtalanságával.³⁸ Nem ura a nyelvének, ugyanakkor reflektál is erre az automatizmusra. Vagyis minden állítására kiterjeszthető a szégyen: nem tudja vállalni, amit tesz, mond és gondol, és így mindig kívül kell rekednie saját magán, láthatóvá kell válnia – ami persze potenciálisan benne rejlik ez elbeszélő és elbeszélő én kettősségében is.

A tanúskodást, a szégyent és a szubjektivitás szerkezetét egymásban tükröztető Giorgio Agamben szerint szégyenkezni annyit tesz, mint „kiszolgáltatva lenni valaminek, amit nem tudunk magunkra venni. De ez a vállalhatatlan nem valami külső, hanem magából a bensőnkől származik, ez a legbensőbb saját magunkban (mintegy a fiziológiai életünk). Az ént tehát itt meghaladja és legyőzi saját passzivitása, legsajátabb szenzibilitása, de ez a kisajátítás és deszubjektíválódás ennek ellenére az én szélsőséges és redukálhatatlan jelenléte is saját maga előtt. Mintha összeomlana a tudatunk, és menekülne minden

³⁶ Uo. 333: „Azonnal oda kellett volna mennem, [...] mert már akkor is ott voltak [...], de én nem mentem oda, pedig milyen ésszerű lett volna [...], hanem ténylegesen visszarettem tőlük, és többé-kevésbé riadtan és szégyenkezve odalapultam a falhoz, nehogy meglássanak”; 405: „Az elképzelhető legnagyobb szégyentelenséggel jártam el, mint meg kell mondjам, egyre csak lapozgatva a képes beszámolót már az első lapon hírül adó újságot, és a konyhaajtóra meredve, attól való félelmemben, hogy valaki leleplez kétségkívül visszataszító gaztettemben”; 591: „Bármilyen kínos volt, hogy fedélemelgetési kísérletemet két vadász figyeli, most már mindegy volt, bele-törődtem. Azt se tudjuk, mit csinálunk, mondtam magamnak, ha idegeink a szétpattanásig meg-feszülnek”.

³⁷ Uo. 157.

³⁸ Uo. 105. f.: Csak akkor és csak azért gyűlölünk, amikor és amiért nincsen igazunk [wenn und weil wir im Unrechte sind] [...] De rászolgáltak-e arra, hogy *undorítónak* nevezd őket? kérdeztem magamtól.[...] Szégyelltem magam, de mindjárt azt is kellett mondjам magamnak, nem bújhatunk ki a bőrünkéből”.

irányba, de ezzel egyidejűleg egy megtagadhatatlan parancs összehívna, hogy jelen legyen saját feloldódásánál, és nézze, ahogy megvonódik tőle, ami leginkább sajátjából saját tulajdona. A székenben a szubjektumnak egyetlen tartalma van, önnön deszubjektíválódása, tanúja lesz saját bukásának, átéli, ahogy szubjektumként elvész. Ez a kettős mozgás, szubjektíválódás, egyszersmind deszubjektíválódás, ez a székben.”³⁹

Egy olyan írás, amely képes lenne „kioltani” a benne leírtakat, egy olyan nyelvi én, amely megszabadulhatna a megnyilatkozás alanyává vált és így szubjektivitásától megfosztott reális „pszichofizikai individuumtól”⁴⁰ – egy ilyen írás és egy ilyen én az agambeni fejtegetés értelmében nem tanúskodna semmiről, és idegen lenne tőle a székben. Ha azonban igaz, hogy Murau (és Bernhard) *Kioltása* nem képes leválni arról, amit szerzője benne maga mögött akar hagyni, kézenfekvő, hogy a tanúskodást („jelen lenni”, „láttni” értelemben), illetve az azt kísérő székben szituációját, amelyre az elbeszélés bőséges példatárrel szolgál, magára a narratív beszédhelyzetre vonatkoztassuk. Ahogy a főhős Murau nem válik eggyé a rajta úrrá levő hamis, illetve igazságtalan mondatokkal, amelyeket mindazonáltal nem tud igazakkal vagy igazságosakkal helyettesíteni, és székbenkeznie kell miattuk; ahogy mindig látja vagy láttatja magát tetten érve és székbenkezve, miközben ő maga figyel meg másokat – vagyis kívülről, illetve egy másik idősíkból tekint önmagára –, úgy az elbeszélés sem szünteti meg azt, amit világába von, csak „torzítja”. Beszéd lévén művi és automatikus: elkerülhetetlen, egyszersmind vállalhatóan is, székbenkezésre kész-tetve a beszélőt, aki ily módon önmaga tanújává válik.

Ha idézett tanulmányában Heidelberg-Leonard botrányosnak találja Murau kijelentését, miszerint írásában majd a meghurcoltak nevében fog szólni, igaza van; mint ahogy abban is, hogy a könyv zárata, vagyis Wolfsegg elajándékozása olcsó váltságtnak tűnik. Csakhogy ami az előbbit illeti, Heidelberg-Leonard semmivel sem mond többet, mint amit Murau is elmondhatna magáról, a *Kioltás* vége pedig bonyolultabb, mint amilyennek Heidelberg-Leonard egyszerűsítő, a szöveg lényeges narratív aspektusait figyelmen kívül hagyó olvasatában látszik. Először is Murau nemcsak Wolfsegget ajánlja fel egy adott vallási közösségnek, hanem vele mindent, ami a kastélyhoz tartozik,⁴¹ ez pedig, bármennyire

³⁹ Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, 91. Könyvének *A szubjektum és a székben* című fejezetében Agamben a következő konklúzióra jut, egymásra vonatkoztatva a székben mint a szubjektíválódást és deszubjektíválódást egybefoglaló szubjektum-lét fundamentális érzését, ahogy azt Lévinas elemezte, a nyelv és a beszéd közötti – Sausseure, majd Benveniste műveiben hangsúlyozott, és költők által megélt, illetve dokumentált – sehogyan sem áthidalható szakadékot, valamint az auschwitzi „muzulmán” és a túlélő tanú viszonyának paradox voltát (uo. 118): „Az ember tehát mindig innen is és túl is van az emberin, ő a küszöb, amelyen szünet nélkül túllépnek az emberinek és az ember-telennek, a szubjektíválódásnak és a deszubjektíválódásnak, az élőlény beszélővé válásának és a *logosz* megelevenedésének áramai. Ezek az áramok koextenzívek, de nem koincidensek, és nem-koincidenciájuk, az őket elválasztó egészen finom gerinc, ez a tanúskodás/tanúságtétel/tanúvallomás [Zeugnis] helye.”

⁴⁰ Uo. 101.

⁴¹ Bernhard, *Auslöschung*, 650: „szilárdan elhatároztam, hogy Bécsben bejelentkezem Eisenbergnél egy beszélgetésre, s egész Wolfsegget, úgy, ahogy van [wie es liegt und steht], összes *tartozékával* [und alles *Dazugehörende*] együtt, minden feltétel nélkül a bécsi Zsidó Hitközségnek ajándékozom”.

meghatározatlan marad is, bizonyosan többet foglal magában, mint a birtokot minden ingatlannal és ingósággal.⁴² És afelett sem lehet elsiklani, hogy gesztusával Murau legalább annyira kér, mint amennyire ad, hiszen a szöveg utolsó mondatában köszönetet mond Wolfsegg elfogadásáért. Az utolsó mondat pedig nemcsak azzal szembesít újra, amit már az első mondat is jelez, tudniillik hogy a főhős-elbeszélő, Murau szövegét egy névtelen elbeszélő idézi, hanem azzal is, hogy az előbbi halott: „írja Murau (szül. 1934, Wolfsegg, megh. 1983, Róma)”. Túléli a szégyen? Mint Willi Huntemann írja, „elbeszéléslogikailag úgyszólván kioltódik”;⁴³ ekkor azonban az ént, a megnyilatkozások alanyát felváltja valami más, egy név, amely azt a kontingens „pszichofizikai individuumot” jelöli, ami nem vált, és sosem válhat szöveggé, és amiről immár csak mások tanúskodhatnak. Mindezek alapján azt mondhatjuk, Murau elbeszélése visszájára fordul: ha úgy tűnt, hogy valamiről tanúskodni akar, sőt „történelmi anyagot” akar beemelni a kulturális emlékezetbe, végül a könyv őt magát bizza rá mások emlékezetére.

⁴² Sőt, a „wie es liegt und steht” formula önmagában is visszautal a halottakra, vö. uo. 449: „újra és újra felmerült bennem, hogy be akarok nézni a koporsóba, amelyben anyám fekszik, miközben a *fekszik* szót groteszknak éreztem”.

⁴³ Huntemann, „Thomas Bernhard: »Auslöschung«”, 195.