

BOMBITZ ATTILA

A lét elviselhető könnyűsége

JEGYZETEK A LEGÚJABB OSZTRÁK IRODALOMHOZ

*Wendelin Schmidt-Dengler emlékének*

Nehéz eldönteni, vajon ténylegesen véget ért-e a „nehéz” jelzővel ellátott osztrák irodalom azzal, hogy egy „könnyebb”, fiatalabb írógeneráció hódítja immáron több éve a német nyelvű könyvpiacot. Nem mintha világosan látnánk már, miben áll Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker vagy Josef Winkler nyelvi nehézsége és „kihívása”. De tény, hogy közülük Bernhard lett a klasszisa, alfája és omegája ennek a sűrített nyelvű irodalomnak, Bernhard, akit 1989-ben bekövetkezett halála óta már számos epigon próbált túlszárnyalni – hiába. A 2007-ben 65. születésnapját ünneplő Handkénak nem csupán összegyűjtött verseit és esszéit adta ki a Suhrkamp kiadó (*Die morawische Nacht* című új regényével együtt), de megjelent a műveihez és a műveit értelmező szakirodalomhoz egy szó szerinti *Peter Handke-szótár* is. A szótárban rögzítve van minden egyes Handke-szöveg leírásához, értelmezhetőségéhez hasznos kulcsfogalom, melyek az ismétlés sajátos szabályai szerinti nyelvi univerzumot felölelik. Hogy például mit értünk fáradság alatt, ha elértük azt az állapotot, amelyben jogosan kezdetünk neki aznapi Handke-olvasmányunknak. Jelinek 2004-es Nobel-díja nemzetközileg a legmagasabb erkölcsi és esztétikai elismerését jelentette nem csupán névre szólóan annak az írásművészetnek, amely a legkülönbözőbb formákban – és nevekben – identitás-, ideológia-, nyelv-, szubjektum-faggatózást hajtott végre a hatvanas–hetvenes években, előbb provokatív-kísérletező módon, majd a nyolcvanas évektől nyelvi fellegvárakba visszavonulva. Jelinek legújabb regényét, a *Neidot*, interaktív és kreatív módon az olvasót is bevonva a továbbírásba, saját honlapján tette közzé. Mayröcker minden egyes létművészeti könyvének megjelenése eseményszámba megy német nyelvterületen, legutóbb *Paloma* címmel tette közzé fiktív/valós levelezését/memoárját. A jóakarató, kritikus figyelem a homoerotika-katolicizmus-osztrákság háromszögében alkotó Winkler munkásságának támogatását tekinti fontos feladatának. Erre utal az idei Büchner-díja is, s bár hasonlóan előbbi kollégáihoz, róla is megoszlanak a német/osztrák vélemények, az „olasz” árnyalatú *Natura morta* után az apja halálára írott „japán” helyszínű *Rongoppi* bravúrosan mutatja az osztrák irodalom egyszerre honi és kozmopolita jellegét.

A középgeneráció névsora: Josef Haslinger, Robert Menasse, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth, hogy csupán a nemzetközi szinten is jegyzett neveket említsem, immáron a saját, szubjektív léttapasztalatot irodalommal változtató, történetkerülő képviselők és a média által hangsúlyosabb elismeréshez jutó fiatalabb írógeneráció között foglalnak helyet. E középgeneráció az elbeszélés modern műfajátíratának nagyformátumát keresi, az



elbeszélés egészérvényűségét igyekszik némi modern utóérzéssel visszajátszani. Haslinger az *Operabál* (1995) után megírta második nagy opusát is *Vaterspiel* (2000) címen, mindkettő a kolportázs thriller műfaját ötvözi a látensen tovább élő fasizmus ideológiájával. Menasse a *Kiűzetés a paradicsomból* (2001) című regényével lett nagykorú, s bár 2007-ben nagyobb közönségsikert aratott a *Don Juan de la Mancha* (egy intellektuell erotikus visszafejlődés-története), a *Kiűzetés* kettős perspektívájú történetalakzata (XVII. századi portugál freskó – XX. századi osztrák embléma) a történelmi regény posztmodern utáni lehetőségét kínálja. Ransmayr tíz év hallgatás után jelentkezett *A repülő hegygel* (2006), s bár sokkal halkabbak és visszafogottabbak kozmikusságra törekvő, tengeri mélységet és hegyi magasságot egymásba csúsztató, nyugatot és keletet új dialógusba húzó, eposzi karakterű „repülő” mondatairól szóló kritikák *Az utolsó világ* vagy *A Kítahara-kör* nemzetközi elismertségéhez képest, továbbra is sztárszerzőnek tartja az irodalmi közvélemény. Roth eddig hat részt publikált többkötetes, laza regényprojektjéből, az *Orkusból*, köztük van a bestsellernek is számító, Mozart autográfját Japánba transzformáló *Der Plan* (1998), egy eltűnt szerb író nyomain az Athos hegyi kolostorba vezető *Der Berg* (2000), az Egyiptom tegnapi és mai kulisszái közt játszódó *Der Strom* (2002) vagy a IV. Károlyt Madeirára követő *Das Labyrinth* (2005). Mindegyikük irodalmi, kultúratörténeti utalásokkal direkt módon van átszöve, nem egyszer aktualizálva, s Roth szándékolatlanul célozza meg a populáris krimi-műfaj és a szépirodalmi regiszterek összekapcsolását.

A sűrű, nehéz szerzői névsor, s a regény posztmodern utáni modernitását meg- és viszszerteremtő írók mögé pedig – időben párhuzamosan – új történetmondók sorakoznak fel. Arno Geiger, Daniel Glattauer, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Daniel Kehlmann képviseli az új, fiatal, és igen sikeres osztrák irodalmat, igaz, annyira már nem fiatalok, negyven körüliek, sőt ötven előttiak. Évente, kétfévente újabb és újabb könyveik jelennek meg. Olvasható irodalmat írnak, legtöbbjük igen kritikus viszonyul nagynevű, „olvashatatlan” vagy „metafizikus” elődeihez. Régi műfajok köszönnek itt vissza új nyelvi köntösben, krimik, szerelmi történetek, hétköznapi esetek, művészregények, középpontba állítva a média, a technika szubjektumalakító mechanizmusa. Eszközként pedig az irónia működik, nem egyszer jó adag pofátlansággal körítve. Mindenesetre, ahogyan megszokhattuk a nagy elődöktől is: megbízható és rendszeres a jelenlétük. Piaci elvárásoknak felelnek meg, recept és a futószalag ritmusa szerint írnak. Lehet ez is ellenérv. Mindenesetre immáron jó néhány éve elfoglalták a bestsellerlistákat. Van valami titkuk, vagy értenek valami eddig íróilag ki nem használthoz, vagy éppen előveszik a bevált régit, és újracsomagolják? A gyerekeim irodalma, mondta róluk Wendelin Schmidt-Dengler, az osztrák irodalom vezető kritikus. De ha velük nincs is vége sem a „nehéz”, sem a „középmódern” osztrák irodalomnak, nem árt figyelemmel kísérnünk sikertörténeteiket.

*

Daniel Kehlmann két magyarul is olvasható könyvével lett elismert író, az *A világ fölmérése* (2005) és *A Beerholm-illúzió* (1997). Utóbbi a világsikert jelenti, előbbi a siker után újra publikált, és némileg átdolgozott első regény. Kehlmann nemzetközi elismertsége erősen utal arra a posztmodern utáni modernre, amely finom stiláris regiszterekkel, könnyed és elegáns szintaktikával, álnaiv cselekménybonyolítással, szokatlan iróniával fonja elbeszéléssé és szisztematizálja újra egészérvényűvé a világot. Bensőségesség és életszerűség, voyeurizmus és pszeudo-filozófia, történet és kaland, valóság és metafizikai föl-

feslés segíti az olvasás érzékiségének e felszabadítását. Kehlmann előtt teljesen meghajolt a német irodalomkritika – olyan jelentős szakmai folyóirat, mint a *Text + Kritik* foglalkozik idei első számában a teljes eddigi életművel, *A világ fölméréséről* pedig külön oktatói segédanyag és tanulmánygyűjtemény jelent meg. *A világ fölmérése* intelligens és okos, humoros és ironikus, egyszerre könnyedén olvasható és magvas gondolatokkal teli. Persze nem egy német kritikus hasonlította távirati stílushoz a szerző áttetsző, rövid, igen gyorsan és pergőn haladó, így azután a cselekményt is lineárisan előrerendítő írásművészetét. Csodálkozást is keltett mind olvasói, mind kritikusi körökben Kehlmann hatalmas sikere. Végeredményben egy olyan könyvről van szó, amely témájában, stílusában, hangnemében és szerkesztettségében egyáltalán nem felel meg a mai német nyelvű irodalom trendjeinek. Ráadásul Kehlmann osztrákként magát a németiséget, a német gondolkodási formát, a német kultúra- és tudománytörténetet állítja pellengérré. „A német ember, szokta volt mondogatni [az apja], miközben esténként fáradtan kanalazta a krumplilevest, sosem ül görnyedten: Gauss egyszer megkérdezte: Ez minden? Ennyi elég a németiséghez? Apja olyan sokáig töprengett, hogy ő szinte már el sem hitte. Aztán bólintott.” A humortalanság és felsőbbrendűségi tudat, s különösen a klasszikus etika reprezentációi kerülnek itt különös fénytörésbe. Humboldt buzgón felügyeli és vigyázza pótolhatatlan mérőeszközeit az Amazonas őserdejében, így aztán nem is láthatja meg vizsgálandó tárgyát, a napéjegyenlőséget. „Muszáj mindig ennyire németnek lenni?” – kérdezi felfedezőtársát a francia Bonpland. Gauss és Humboldt, a regény két főszereplője valójában tudománytörténeti kövületek, üres, legfeljebb anekdotákkal körülírt nevek (ki nem tanulja meg haladó német leckéi között Gauss híres számösszeadás esetét), akiknek alapvetően csetlő-botló, illetve heroikus hétköznapi világába, ha úgy tetszik, bulvárízű életmódjába enged bepillantást az elbeszélői perspektíva. Gauss egyfolytában a nőket kerülgeti, sokszor észre sem veszi, ha gyermeke születik. Humboldt pedig igaz német módjára hősiesen küzd látens homoszexualitása ellen. A két egymást opponáló és kiegészítő, rejtett motívumaikban egymásra reflektáló, párhuzamosan futó élettörténet (hogyne esne szó a regényben párhuzamosokról, pontokról, és a végtelenről, s arról, mennyire feleslegesek a kitalált élettörténetek...) szabályos panorámát fest a 18. század végéről és a 19. század első harmadáról. A névsor csak névsor marad, felsorolni itt kár lenne, de kivétel nélkül mindenki marionettszerű burleszkjátékhoz illően demisztifikálódik. „Tartsa szem előtt, ki küldte! Goethe egy kézmozdulatot tett a színes szobák, a római szobrok gipszmásolatai, a szalonban lefojtott hangon társalgó férfiak felé. Humboldt idősebb fivére a rímtelen ötödfeles jambus előnyeiről beszélt, Wieland figyelmesen bólogatott, a szófán Schiller ült és lopva ásítózott. Tölünk jön, mondta Goethe, innen. A tengeren is a mi követünk lesz.” Gauss az íróasztalán, Humboldt a tengereken, a folyókon, a hegyeken méri fel a világot, s mindkettőjüket a pontosság és a kiszámíthatóság hajtja. S az, hogy sorra ellent tudjanak mondani a világ megismerési tételeinek. Humboldt bebizonyítja még a Goethe által is képviselt tézis ellenében, hogy a föld alatt tűz ég, a neptunista elmélet merő poézis; Gauss meg bebizonyítja Lichtenberg ellenében, hogy nem valami fényanyag ég, hanem maga a levegő. És ez csak a fölmérések kezdete. A regény erősen relativizált megismerésméleti tétele szerint a két impozáns gondolkodó eredménye is fölmérendő. Ez a trükk Kehlmann korábbi könyveiben is működik, hiszen az életidőbe zárt testi egzisztencia és a gondolkodó, megoldásra törő szellemi lény időtlenségének örök vágya feszül ebben a hagyományban. Második regényé-

ben, a *Mahlers Zeit*ban (1999) például az idő metafizikai megoldására jön rá a főszereplő; Julian, *A legtávolabbi hely* (2001) főszereplője egy majdnem végzetes balesetet kihasználva identitást vált, hogy másik életre tegyen szert; az *Én és Kaminski*ben (2003) a képzőművészeti biznisz tudatában kell festőnek és életrajzírónak, természetesen még életükben, remeket alkotni. *A világ fölmérésének* két főhőse ugyanakkor nem áll megöregedni. S közben a belátás, Gaussé: hogy lázálmodokban látja a technikai fejlődést, a jövőt, és nincs lehetősége rá, hogy az idő szabta kötelékektől megszabaduljon. Humboldt pedig hiába jegyez fel mindent a felfedezéseiről, alkalmatlan a mesélésre, s így zárványként marad a tudománytörténetben. A regény végén Gauss fia az Új Világ felé indul, s épp hogy csak megkérdi: Tehát a nagy navigátorok ideje (mindig) lejár?

Ilyen nagy navigátor szeretett volna lenni, lehetett volna, vagy talán az is, Arthur Beerholm, Kehlmann első regényének címszereplője. Beerholm egy hónapon keresztül, napi rendszerességgel helyet foglal egy tévétorony tetején kialakított kávézóban, s egy közelről Nimuének nevezett nőt, nagy valószínűség szerint saját teremtményét rendre megszólítva, tizenkét fejezetben följegyzi élettörténetét – születése pillanatának első, érzékileg fontos színbenyomásaitól kezdve az apanélküliség és magány elfogadásán át a hit és mágia között feszülő tanulási és őrlődési folyamatok részleges lezárásáig, egy döntés meghozataláig. Majd tovább, egészen addig, amíg az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje egymáshoz nem illeszkedik a regényben. Hogy az idő összevillanása után mi történik a mágiát csodává, az illúziót valósággá, az irracionalizmust valóságmagyarázó elvvé alakító főszereplővel, nem tudjuk meg. De a regény szabályrendszere szerint még találgatni sem érdemes, vajon Beerholm leugrott-e a toronyból, vagy beteljesítette-e hatalmánál fogva különös képességét, s szert tett esetleg arra a bizonyos más dimenziójú létre. Ez a végső utáni kérdés már nem tartozik az elbeszélés idejéhez, ahogy nem tartozik a szemfényvesztést és csodát egymástól nehezen megkülönböztetni tudó kritikus olvasóra sem. Kehlmann aránylag hideg, distanciával élő tudósításban részesít minket, miközben az észlelés és az érzéki megtapasztalás túlhaladása az elbeszélés célja. A mondatok, a bekezdések egyszerre mutatnak valami döbbenetes, esszenciális tudást a létezés lehetőségéről; ha egykoron Robert Musil Törlessét hozta zavarba a négyzetgyök mínusz egy valószínűtlensége és matematikátlansága, akkor most Beerholm növendék szabályosan fölmondja Pascal és a többiek matematikai és geometriai bizonyosságú, valóságfölfeslő tételeit. Törless el is hagyta azt a bizonyos határ menti internátust, s nem tudjuk, mi lett vele, elfogadta-e vajon a valóság szűkösségét; Musil majd *A tulajdonságok nélküli emberben* fogja bevezetni a lehetőségérzék fogalmát – mert ha van valóságérzék, akkor kell lennie lehetőségérzéknek is. Beerholm a fölfeslett szövegeten át igenis látni kíván, tanulóideje, mesterének föl-kutatása, a szemfényvesztés és a csodatevés közötti hosszú kísérletezés abszolválása mind előkészület a nagy, utolsó föllépés vagy megmérettetés nézőpontjából. Merlin reinkarnációja Arthur Beerholm figurájában zseniális tautológia. Képes-e beváltani, képesek-e beváltani azt az immáron időtlen idők óta ismétlődő végső csodát (hiszen hány Arthur Beerholm szaladgál körülöttünk, élő adásban, és milyen reménytelenül), ami önmaga (önmaguk) elvarázsolását jelenti egyben. „A halál keretbe foglalja életemet, de nem érinti meg, nem nyúl bele. Mint ahogy ezen elbeszélés vége sem része ezen elbeszélésnek. Amíg tart, élek; elhallgatásom már nem jelenik meg benne, nem jelenhet meg benne. Tehát a halálnak kívül kell maradnia a létén.” Az utolsó, nagy előadás nem kíván nézőket. Nimuéra

marad a kézirat, de tudjuk Beerholm értelmezéséből: Merlint is hiába csalta csalfa teremtménye a barlangba, s vette el a tudását, ez is csupán előkészület lehetett az utolsó, nagy föllépéshez; s a mágus eltűnésével – eltűntetőjével együtt – eltűnt egy világ is. A regény eredeti német címének – *Beerholms Vorstellung* – többszörös értelmezhetősége ismeretelméleti tételként jelentkezik (képzelet, előadás, bemutatkozás), s ezt már akkor is sejteni lehet, amikor Beerholm maga választja meg teológiai mesterét, a vak Fassbinder atyát. A leírásban a kolostort, a nevet mind elképzeli. S hogy azután alakot ölt-e a fantázia, a képzelet, az az olvasó figyelmén múlik: ha nem veszed észre, hogy az elbeszélésben perspektívaváltás történt, hogy átértékelődik az emlékezet, akkor Kehlmann elbűvölt. Mert ettől a pillanattól fogva, de akár az elsőtől kezdve is, Arthur Beerholm maga határozza meg a világ menetét. Ennél fogva nem nehéz *A Beerholm-illúziót* allegóriaként olvasni, hiszen az illúzió és az illúziókeltés mindvégig metafikcionális történetalakzatot képez a regényben. Műv(ész)regény és bűv(ész)regény egyszerre Beerholm karriertörténete, kultúr-történeti háttérrel kapunk hozzá Merlintől kezdve Fauston át a múlt század végi osztrák irracionális ismeretelméletek bevonásáig, egyszerre láthatjuk oppozícióként és komplementer diskurzusként a teológia és a mágia részhalmazát. Kehlmann, a képben maradva, megfelelő együtttest képez, szintetizál, ad absurdum mágikus, illuzórikus regényt teremt. Neki is ez az első, irodalmi föllépése, és stílusa, motívumrendszere, figuráinak ismeretelméleti kérdései, amelyek alapvetően a világ fölmérésére vonatkoznak, itt kapják meg első valóságformájukat.

Kehlmann most poétikai előadásokat tart, fölolvasságaival járja a világot, legutóbb Chi-lében, *A világ fölmérése* egyik helyszínén, szabályosan nemzeti íróként ünnepelték. S közben mindenki a következő dobásra vár. Kivételesen hosszabb időkihagyás után, de már most lehet tudni: újra regény következik, 2009-ben.

*

Arno Geiger *Jól vagyunk* (2005) című regényéért elsőként kapta meg az újonnan alapított legjobb német nyelvű irodalmi munkáért járó „Német Könyvdíjat”, s vezette is vele sokáig a német bestsellerlistákat. Geiger többek között Kehlmann regényével, *A világ fölmérése*-vel versenyzett mind a díjért, mind a könyves listák első helyéért; s bár Geiger nyerte az előbbi, Kehlmann sikere tartósabbnak bizonyult az utóbbin. Már is eláruljuk, Geiger fokozottabb poétikai izgalmakat nyújt, ugyanakkor a *Jól vagyunk* folytathatatlan is az eddigi életműben. Különben e két szerzőt és művet együtt szokás emlegetni, mint 2005-ös német sikertörténeteket, vagy mint cselekményközpontú regényeket, vagy mint a történelmi perspektívát ironikus látószögbe helyező alkotásokat. Miközben (persze) mindketten osztrák szerzőnek számítanak. 2005 véletlenül az osztrák államszerződés 50. évfordulója is; Geiger regénye pedig Ausztria 20. századi történelmének metszetét kínálja – az osztrákok így joggal saját történelmük „feldolgozásának” (aktuális) jelentőségét és e feldolgozás poétikai vetületét ünnepelték, míg a németek a szerző figureremtését, beleérző képességét, az emlékezet perspektívaváltásainak finom árnyalatait hangsúlyozták ki a regényből.

Geiger 1997-ben mutatkozott be *Kleine Schule des Karussellfahrens* című regényével, s furesán komikus hangulatteremtésével, bohém alakteremtésével, jellegzetes mondatszerkezeti töréseivel és nyelvjátékaival első kötetesként is ígéretes szerzőnek bizonyult. Következő könyve, az *Irrlichterloh* (1999) ezt a fiatalos, bohémkodós szüzsét ismétli meg, míg a



Schöne Freunde (2002) extravagánsul szürrealisztikus gyerektörténete már alapos bizonytalanságban hagyja az olvasót. Philipp Erlach, a *Jól vagyunk* főszereplője is beszél sikert nélkülöző, szürrealisztikus beütésű könyvtermékeiről – mintha Geiger szórakozna Philipp mondatain keresztül saját első könyvein: „legutóbbi könyve semmit sem jövedelmezett”, mondhatja az elbeszélő Philippel a regényben. A *Jól vagyunk* ellenben az a regény, amely tematikájában, kompozíciójában, nyelvi regisztereiben messze meghaladja a korábbi iránykereséseket. Bár a játékosság itt is kifejezetten fontos, a különböző szövegfajták montázsszerű összeillesztése, az idézés szövegen belüli szövegteremtése, az elvarratlan mondat szerkesztés és szócsinálmány, az emlékező belső gondolatárama és az elbeszélői instancia együttállása teszi egyéni hangúvá az egyébként hagyományos, modern család-történetet idéző regénymodellt. Semmi posztmodern allúrt ne várjunk Geigertől, nagy fogása abban áll, hogy fejezetenként fölshabdálja az időt, s egy-egy fejezet így a 20. század hatalmas ívéből egy-egy napnyi pillanatfelvételt kínál a mindenkori jelen perspektívájából, a kis történelmet, a személyest, a privát szférát érintve. A közös emlékezet, a teremtetett vagy konstruált történelem fontosabb évszámai a következők: Az 1938-as fejezetben, az Anschluss háttérében Richard Sterk azon morfondírozik, hogyan vessen véget a család gyerekvigyázójával folytatott tisztességtelen kapcsolatának. Az 1945-ös fejezetben, mely a honvédelem és a felszabadítás gubanca köré szövi a történetet, Peter Erlach gyerekneként menekül az ostromlott Bécsből. Az 1955-ös fejezetben, az államszerződés panoráma képe előtt Richard Sterk Ingrid lányával veszekszik Peterrel való kapcsolata miatt. Az 1989-es kelet-európai rendszerváltást fókuszáló fejezetben (nem sok lényeges dolog történik túlhan a szomszédoknál, el lehet zárni a rádiót...) Alma asszony Richard betegága mellett mondja föl a maga nézőpontjából a történeteket. E ritmusra, a magántörténelmen keresztül kapunk számos információt arról, milyen az a privát Ausztria, melyről nem található lecke a történelemkönyvek hivatalos lapjain. Geiger az egyes családi-napi eseményeket, belső monológokat napi hírekkel, világeseményekkel, összefoglalókkal kontrázza meg: így ér össze a magánszféra, az osztrák politikatörténet és a világ eseményrendszere. Az egyes figurák in medias res lépnek elénk, elsőre nem könnyű őket beazonosítani, kapcsolatrendszerüket feltérképezni. Talán éppen ez a legfontosabb a regényben: az olvasó dolga összefüggést teremteni a fiatal, a külügyminiszter és a haldokló Richard Sterk között, vagy a honvédő/dezertőr (honnan nézzük?), a játékfeltaláló és a kereszteződési statisztikákat készítő Peter Erlach között. De ugyanígy a privát, az osztrák és a világesemények között is. A nagyszülők a két háború közötti polgári eszmény letéteményesei, a második generációt képviselő Ingrid és Peter a szülőkkel szembeni ellenállást, az önállóosadást jelképezik (Richard politikusként teremti Ausztriát, Peter kitalálja Ausztriát a *Ki ismeri Ausztriát?* társasjátékban), míg Philipp, a harmadik (mai?) generáció képviselője nem csupán a szülőkkel, de a nagyszülőkkel, s így az általuk hordozott értékekkel, ideológiákkal szembeni érdektelenséget is példázza (semmi vonzata ebben az értelemben Ausztriához, sőt, legfeljebb csak az ukrán fúvószena hallgatásakor nyer némi, pillanatnyi léterőre). Geigernek e századot átfogó pillanatfelvételeket, pillanatfejezeteket sikerül úgy megalkotnia, hogy azok valójában izolált állóképeként értelmez: a múltat, illetve adnak a mindenkori jelenről látteleket egy-egy figura fókuszálásán keresztül.

A regény mindeközben keretes regény: a 2001-es évszámú fejezetek tartalmazzák Philipp Erlach mintegy négy hónapnyi vesződségét nem kívánatos örökségével. Itt el is veszik

a történet történet jellege (vissza is jön Geiger korábbi könyveinek l'art pour l'art után-
 érzete, ezért se jusson senkinek az eszébe e fejezeteket egyben elolvasni). Philipp örökl
 a nagyszülők szimbolikusan is muzeális értékű és jellegű villáját, s ez éppen lehetőséget
 biztosíthatna a családtörténet, a saját identitás összerakására. Két feketéző segítségével
 azonban kidobtat a házból értékeset, értéktelent egyaránt. Persze galambok lakják a pad-
 lást, ahol a legtöbb emléktárgy, dokumentum és fénykép fölhalmozódott az idő során. Sőt,
 az évtizedek óta gyűlő guanótól már megközelíteni sem lehet a lehetséges forrást, az em-
 lékezet e tárgyi gyűjtőhelyét. (Hogy hova tűnt a kertből az őrangyal-szobor, azt senki sem
 tudja; a tárgyak, a dolgok emlékezetőrző, re-narratív funkciója végképp megszűnik.) Phi-
 lipp kedvenc foglalkozása, hogy időnként jegyzetfüzetekbe írja a gondolatait. Gondolhat-
 nánk, ő szublimálja a regényt, de az idézőtechnika leleplezi az önjelölt művészfigurát:
 nem ír itt senki regényt a regényben. De ha Philipp is írná (írhatná) a könyvet, akkor az
 nem most történik, hanem egy a regény fiktív terén túlmutató, nem jelölt (későbbi) idő-
 pontban. Mert valójában ő az, aki némely családi fotó nézegetésekor mégis mindenkit,
 időtől és kortól függetlenül, egy közös iskolai tablón képzel el. Nos, ez az az imagináció,
 mely tulajdonképpen állóképpé szilárdítva az időt, megalkotja a regénykompozíciót, az
 egymással párhuzamos idősíkból dialogizáló fejezeteket. (Miközben persze a család egyes
 tagjai szépen elbeszélnek egymás mellett). Philipp különben önkritikus, semmittevő csőd-
 figurának tartja magát, aki még Johanna nevű meteorológus barátnőjét sem tudja kimen-
 teni annak ugyancsak becsődölt házasságából; prototípus, félig kész szürrealista, aki min-
 dent kitalál. Thomas Bernhard alakjaihoz hasonlóan belefutott egy nem kívánt örökségbe,
 és megszüntetni, kioltani kész azt – minden tragikomédia nélkül. E nagy témát – és oszt-
 rák irodalmi hagyományt – írja tovább Geiger méltó módon a *Jól vagyunkban*. És a re-
 génydíj után azt is megengedhette magának, hogy regény helyett, szokatlan módon, vagy
 már a kötelező megjelenés nyomása alatt, vegyes szövegeket és elbeszéléseket publikáljon
Anna nicht vergessen (2007) címmel.

*

„Szilárd meggyőződésünk, hogy van a világon olyan könyv, amelyikből megtudjuk, kik
 vagyunk, mit akarunk és mit kell tennünk. Sajnos még nem tudjuk, hogy ilyen módon sok
 olyan könyvvel kell megbirkóznunk, amelyek nem visznek közelebb a célhoz.” De vigyázat:
 Charlie, Thomas Glavinic *Hogyan éljünk?* (2004) című regényének elbeszélő hőse, még
 csak véletlenül sem Borges világgönyvtárában keresi a létezést megvilágító egyetlen köny-
 vet. Charlie igazi neve Karl Kolostrum; nem semmi név, a Colostrum előtejet jelent, és
 még gyógyszerként is létezik, az élet első tápanyaga, a Karl pedig Karl úr, Helmut Qualtin-
 ger mindent túlélő és kibeszélni tudó örökbecsű kispolgára. Charlie, alias Karl Kolostrum
 tizenhat évesen kezdi életleckéit feljegyezni, hízásra hajlamos, alapvetően zabáló nagyka-
 masz, aki éppen első szexuális élményére startol rá, miközben egyfolytában életvezetési
 tanácsokkal telipakolt könyveket olvas. Harminchárom éves korában fejeződik be a törté-
 net; a csajokat továbbra is hajtja, de megvalósította egyik álmát, fellépett egy televíziós
 talk-show-ban, s felénekelte első slágerlistavezető számát. Igaz, amikor először találko-
 zunk Charlieval, még nem tudjuk, hova vezet a közös kirándulás, az egyes szám első sze-
 mélyű beszámolóé, Charlieé, mely valójában többes szám első személyben szól, bevon
 minket is a játékba, ránk kacsint, mintha mi is hasonszörűek lennénk. És akár egy befu-
 tott karrierista utólagos visszapillantása is lehet ez a beszámoló az élet azon feléről, mely



a pusztán gyermeki után van, s a nagykamaskorból a felnőttlétbe átlendülés tapasztalatait fogalmazza meg: így lettem azzá, aki vagyok, a jó karrierkönyvek mintája szerint. De nem így van, hiszen elbeszélőnk egyfolytában életleckékkel traktál bennünket is, sőt kurzíválja azokat, az olvasott tanácsokból leszűrve a maga megélte szituációkra a legkitűnőbb megoldást. *Ne feledjük: Krisztus is ártatlan volt, mégis keresztre feszítették.* És innentől szabad a szubjektum léttére, szabad Ausztria és szabadok vagyunk mi is. Végigkísérhetjük Charlie személyiségfejlődését, ha volna neki olyan, mert nyolcvanhét százalékosan leragadó típus. Ami azt jelenti, önismereti teszt következik: kb. hetente fordul elő, hogy nem szól, ha keveset adnak vissza a boltban, ritkán, hogy szóvá teszi, ha becsapják a piacon, gyakran, hogy nem szól, ha a hentes lejárt szavatosságú felvágottat szól rá, hetente, hogy a taxisofőr sétakocsikázni viszi, de nem szól egy szót sem, naponta, hogy a vendéglőben rágós húst kap és száraz zsemlét. S úgymarad előttünk a regény utolsó lapján – éppen Texas felett felrobban a Columbia úrrepülőgép –, ahogyan megismertük 17 évvel korábban a regény első lapján, akkor viszont a Challenger robbant fel. Mindösszesen a testsúlya növekedett a többszörösére, ahogyan vágyaiból, álmaiból, képzelgéseiből is végeredményben ragyogó formára lept: megvan mindig a nő, megvan mindig az aktuális „Hogyan éljünk?” kérdésre a megfelelő olvasnivaló. És nem az első sorban hajtunk, ez nagyon fontos! Két robbanás keretezi Charlie történetét, s a közte lévő időben, ha nem is szó szerint, de maga is robbantgatja a körülötte élőket: előbb egy nagybácsit sikerül árammal agyonvágania, majd egy rendszeres pénzjövedelmet jelentő nénikét halálra rémisztetnie, míg végül aktuális barátnőjén hajt végre egy halálos gégemetszést egy lenyelt halszállka miatt. Nem szándékos tettelegességről van szó, csak úgy jön, hozzátartozik Charlie személytelenségéhez. A bíróság fel is menti minden esetben, s ami még perverzebb konzekvencia, minden egyes általa okozott haláleset után még pénz is áll a házhoz, az elhalálozott előzetes gondoskodása folytán...

Thomas Glavinic szórakoztató és kíméletlen kritikát nyújt a média elszemélytelenítő hatásáról. Charlie látszatléte éppen a másolatban van (szövegekből, élettanácsokból építi fel saját életét), s a minta mintát követ; túlélő fajta, beleél, és hagyja a dolgok menetét, nem rohan elébe semminek. Glavinic sorozatos szituációkomikával ábrázolja az egyáltalán nem szimpatikus regényhős még csak nem is csetlését-botlását. És az eltelt tizenhét hosszú évből az olvasó alig vesz észre valamit. Glavinic megállítja az időt, vagy egyhelyben járattja a figuráját. A *Hogyan éljünk?* posztmodern pikareszk-regény. Dagadt, nőre és kajára fókuszáló nagykamasz felnőttünk Kanttal szemben Karl Mayt részesíti előnyben egyetemi tanulmányai alatt, s hogy ne csupán a családi kötelék adományaiból éljen, hol öröskeresztes adománygyűjtőként, hol taxisofőrként keresi meg az azonnal elkölthető minimális bevételt. A 3-4 oldalas betétek laza íve így nem csupán az idő kimerevítését célozza, de a fejlődés gondolatát is kifigurázza. Glavinic tudatosan játszik rá a különböző médiumok tudatformáló hatására; az éjszakai betelefonálós rádióműsoroktól kezdve a csúcsot jelentő tévés face to face beszélgetős műsorok degenerált működési elvéig, éppen egy újabb, beleélő generációról rántja le a leplet. A talk show-ba is úgy jut be hősünk, hogy a szereplőválogatáson valójában rejtett kamerával veszik fel a várakozási időt áthidaló hódítói akcióját. Glavinic finom humorral jelzi a populáris médiumok szubjektumfelszámoló és másolat-léte generáló szándékait. És ebbe a csapdába, ez a legnagyobb átverés, kezdettől fogva, mintegy determináltan sétálunk bele. A reflexiómentes, boldogságközpontú életmód

nem engedi meg a kritikai szemlélődést. Biztonságban lenni, takarásban lenni, nem fel-tűnni. Charlie álmaiban vágyott nőit menti meg és rockerként hódít, és álmodozásai mesze nem sérülnek a valóság ütköztetésében. És mindent kipróbál, amit a pillanatnyi értékrelativizált társadalmi összefüggésrendszer kínál és megenged. A homoerotikától a hirdetéses szexen át a kocsmázásig, a füvezéstől a szocialista diákösszejövetelek bulijain át a *Twin Peaks* lakóközösségi bámulásáig mindennek tapasztalati helye van. Igaz, nem ismeretelméleti jelleggel. De a Karl Mayt olvasó Karl, alias Charlie a korszak társadalmi és kulturális felépítményeire is fittyet hány: Handkéről szóló vitákba nem bonyolódunk bele, hogy a berlini fal leomlása mit jelent, fiatal és osztrák lévén nem tudjuk pontosan, Jörg Haider pedig sámánista hatásra nyilvánvalóan Kemal Atatürk reinkarnációját jelenti.

Glavinic minden könyve más. Ő aztán ténylegesen mestere a regényformáknak: írt kultúratudományos és ismeretelméleti paródiát, pszichothrillert, metaregényt, de minde-nekelőtt ő is olvasmányos és történetközpontú. 2002-ben a német nyelvű krimi irodalom egyik legfontosabb darabját publikálja *Der Kameramann* címen, a *Hogyan élünk?* a ne-gyedik könyve, 2006-ban az *Éjszakai műszak*kal az év regényírója lett Ausztriában, s a si-keren felbátorodva 2007-ben egy naplót publikált (*Hiszen ez én vagyok*), amely az *Éjsza-kai műszak* kéziratának elküldése és megjelenése közti időszak mulatságos helyzetképeit fűzi föl személyes regénnyé, amiben többek között egyfolytában Daniel (Kehlmann), a ba-rát példányszámsikerének bűvöletében él. Külön poén, hogy a regényt záró húszas short-listára persze Glavinic nem kerül fel, de ott van, ha nem is helyette, egy másik írókolléga: Daniel Glattauer.

*

Daniel Glattauer a kisformával, a sorozatszerűséggel, a három-négy flekkes tárcanovellák felfűzésével alakította ki a regény újabb formáját és pozícióját, miközben a téma továbbra is a hétköznapiak, a kapcsolatok ábrázolása. S e régi ismert hagyomány elbeszélőmódjában kiegészül a média és a technika intermediális lehetőségeivel. A kapcsolatokat alapvetően az internet, az e-mailváltás határozza meg, ennek megfelelően a regény formájában szimulálja is az elbeszélés aktusának valóságát. Glattauer mestere ennek az irodalomnak, új-ságíróként, jó évtizede a *Der Standard* című napilap vezető kolumnistájaként a rendsze-res írásgyakorlat és tárcázás tapasztalatait kihasználva publikálja legkülönbözőbb regé-nyeit. A hétköznapi esetek pontos látletele, egyszerű nyelvi leképezése, a napi tárca kínálta sorozatszerűség egyszerre ígér egy olyan bővebb regényszerűséget, amely többszörös meg-oldást és feloldást, többszörös cselekménybonyolítást előfeltételez. Ennek megfelelően az ismétlések, rezümék megengedik azt a naiv olvasói beállítódást, hogy bárhol, bármikor be lehet kapcsolódni a történetbe, s a regény formája, fejezetbeosztása, számozása él is a ré-szek lekerékítésével és folytathatóságával. A *Theo oder der Rest der Welt* (1997) kötet-formájában még jelzi az első néhány tárca megjelenésének forrásadatait, de már itt lát-szik, hogy Glattauer kisebb ötleteléseit előbb-utóbb igénylik majd az egyelőre még laza, mégis hatékonnak tűnő nagyformát. A *Theo* születésétől hároméves koráig követi egy kisfiú tapasztalatszerzését a világban – elbeszélőjének (szülőjének, magának Glattauer-nek?) figyelő, kísérő, segítő, támogató nézőpontjából. Érzékeny, finom nyelvi regiszterek-kel dolgozik itt Glattauer, szemlélő elbeszélője nem egyszer lentről, a gyermeki felől láttatja a világot, mindenesetre a rácsodálkozás és a felnőttvilág ironizálása a legfontosabb poé-tikai adaléka e regénynek. A *Der Weihnachtshund* (2000) igazi adventi ajándék a felnőtt-



(gyerek) olvasónak: a december első napjától karácsony napjáig 24 fejezetre, 24 napra osztott regény napi adagolása, lehetséges naptárnyitogatása szimuláció, hiszen ki tudna ellenállni annak, hogy ne hamarabb tudja meg, mi történt „másnap”, hogy közelebb került-e egymáshoz Katrin és Max. A regény valójában kutyatörténetet ígér, de Kurt csupán hallgatólag közvetítő, médium, kifogás és ráfogás egy karácsonyra kulminálódó szerelmi történetben. A tárcaregényben a mindennapok, munkahelyi szituációk, kapcsolatrendszer, változó időjárások lineáris leírásába ágyazódnak az előtörténetek, ezek mozgatóerőként közelednek egymáshoz, és ahogyan az egy szappanoperához illik, nemegyszer távolodnak is egymástól a főszereplők. Persze első pillantásra normális, hétköznapi figurákkal van dolgunk, aztán fokozatosan kiderül, mindenkinek van valami főbiája, s hát ez a karácsonyi kutya történetének tétje: vajon a hallgatólagos felszínen túl túlléphetünk-e rögzült szokásainkon, s nyitottak vagyunk-e a véletlenre? Glattauer e könyvéből sikeres filmet készítették, ahogyan a *Darum* (2004) című regényéből is. Glattauer bírósági tudósítóként is dolgozott, ennek a szublimációja lehet e titokzatos könyv: Egy mindenki által megbízhatónak, decensnek, kiegyensúlyozottnak ismert fiatalember hirtelen, látszólag minden ok nélkül lelő egy ismeretlent. A büntetőjogi eljárás folyamán hiába tesz beismerő vallomást, és hiába bizonygatja előre megfontolt szándékát, miután nem találunk elfogadható indokot és motivációt, előéletére való tekintettel felmentik, illetve nem kapja meg az általa óhajtott szigorú börtönbüntetést. A fiatalember álnév alatt megírja általa igaznak és jogosnak tartott történetét, kitart a rá kirovandó büntetés mellett, a kéziratát azonban mindenhol elutasítják. A *Darum* karkai fordított helyzet. Elbeszélőmódja is rendkívül izgalmas, egyes szám első személyben lehetünk együtt-cselekvői az eseményeknek: a lövés pillanatától kezdve a vágyott (?), fikcionált (?), valós (?) tárgyaláson keresztül a kézirat elkészültéig, vagyis magának a regénynek a megírásáig hathatós partnerei, ha nem tükörképei vagyunk a főszereplőnek. Minden sikert felülír azonban a *Gut gegen Nordwind* (2006) – *Elfogná a szelet* – című regény. Bizonyos értelemben Glattauer a *Der Weihnachtshund* szerelmi történetét variálja, és az abban ki nem aknázott ötleteket dolgozza ki, elhagyva az elbeszélői szöveget, virtuális térbe helyezve a cselekményt. Az *Elfogná a szelet* szó szerint e-mail-regény, egy véletlen-vétlen elírásnak köszönhetően másvalakinél landol egy hivatalos levél. Pedig Emmi Rothner csak egy újság-előfizetést kívánt lemondani, ehhez képest egy 250 oldalas, nyomtatott szerelmi duetté alakul az egyszeri, majd többszöri hiábavaló előfizetés-lemondás. Leo Leike, az e-mail levelek nyelvünkre tett hatását vizsgáló egyetemi adjunktushoz érkeznek a levelek, s idővel, az udvariassági és félreértett helyzeteket túllépve, szépen belebonyolódunk egy pusztán érdekesnek tűnő, aztán fokozatosan izgalmassá, ha – most a füzetes regények stratégiáját szem előtt tartva – nem letehetetlenné váló cselekménybe. A regény szimulálja a valós levélváltást: pontosan datál, kiolvasható a datálásból az elbeszélés idejének és az elbeszélt időnek a feszültsége, külön monstretörténetet hagyományozva így az olvasóra, aki paparazziként, voyuerként olvas egy különben magánszférára szűkített levelezést. A *Darum*hoz hasonlóan azonban itt is megjelenik a regény metaalakzata, Emmi kinyomtatja Leóval folytatott levelezését. A regénynek éppen ez a kulcsfontosságú motívuma: míg Karin és Max a karácsonyi kutya történetében face to face állnak szemben egymással, illetve fordítanak hátat egymásnak, addig Emmi és Leo levelezése pusztán fantazmagóriának hat, értelmezések értelmezésének, ahol sem szubjektum, sem hely és idő valójában nem beazonosítható. Emmi és Leo sze-

relmi kettőse testnélküli, a bonyodalmakat is legfőképpen az internet virtuális idea-tana okozza. S bár az e-mail mint irodalmi forma eddig is létezett, Glattauernek sikerült mégis e formával – autentikus e-mail-regény – sikertörténetet alkotnia.

*

Ha van e-mail-regény, akkor van interjú-regény is, ami hasonlóan, intermediális projekt-ként működik. Ezt a formaváltozatot Wolf Haas jegyzi, aki pillanatnyilag két irodalmi mű-faj elismert tulajdonosa. Az egyik a krimi, ebben az esetben a német nyelvű krimi megújítójaként is beszélhetünk Haasról, Simon Brenner sorozatának minden egyes kötete a legkülönbözőbb díjakat nyerte el, kultuszfilm is készült két történetéből; a másik pedig az említett interjú-regény, a *Milyen volt az idő 15 évvel ezelőtt?*, amely irodalmi átverés, fityiszmutatás egy klasszikusan komoly műfajnak, mégpedig egy nem létező szerelmes regény annál intenzívebb recepciójának intermediális formájában. Egy nem akármilyen krimisorozat után egy nem akármilyen szerelmi történet tehát a kínálat. Brenner magándetektívnek pontosan hat ügye van, és Haas határozottabban, mint egykoron Conan Doyle Sherlock Holmesét, a hatodikkal le is zárta egy pisztolygolyóval figurájának csetléseit, botlásait. S a *Milyen volt az idő 15 évvel ezelőtt?* című könyvében határozottan állítja – ő, vagy a Wolf Haas nevű, nem létező regényt író interjúalany –, hogy nem is fog többet krimit írni, mert nem szereti, ha az újságírók a rezüméikben előre elárulják a cselekmény megoldását. Bezzeg a *Milyen volt az idő 15 évvel ezelőtt?* másképpen dolgozik ugyanazon húsvéti nyuszitójás-rejtegetéssel. Vigyázat, szóvicc: a motívumok, mint húsvéti nyuszitójások, elrejtve: Haas / Osterhaaseneier, s ha itt is ügyis elárulják a recenzensek a trükk lényegét (erre itt nem igen volt idő, mert a könyv könyvészetileg kitalálta már elő- és utó-történetét), az írónak legalább ott marad a részletezés, a kidolgozás. De vissza Brenner ügyeihez: Egy kedvelt alpesi üdülőhely sífelvonóján oda-vissza utazgat egy odafagyott amerikai turistapár. Egy stájer csirkefalatozó darálójába embercsontok kerülnek – a fej egy labdazsákból gurul ki, edzés előtt. Idős betegek, mielőtt még bekerülnének a bécsi intenzív osztályra, érthetetlen okokból rendre és idő előtt elhaláloznak a mentőben. A salzburgi érseki rezidencián furcsa dolgok történnek a fiúk körül. Előbb még csak a kutyákat mérgezik, de aztán sorra kerülnek a gazdik is. Végül Grazba jutunk el, az utolsó, s egyben első kriminális ügghöz: egy fiataalkori technikai bravúr, értsd bankfeltörés, megbosszulja magát... E szalagcímek szerint is bejárjuk Ausztria neves tájait, tipikus színhelyeit, s e kullisszák előtt és mögött játszódnak az egyszerre hétköznapi és abszurd események. Haas részben a magándetektív figurájának hétköznapi ábrázolásával, lelki és érzelmi válságainak ironizálásával, részben pedig utolérhetetlen narrációs technikájával újította meg a krimi műfaját. Brenner kisembertípus, majdnem biedermeier, Schimanski alulnézetből, aki rendre belebonyolódik embertársai problémáiba, szociális ügyeibe. Rendre ő húzza a rövidet, de már csak kitartó magatartása miatt is alkalmas problémamegoldónak. Egykori rendőri posztját lassúsága miatt föl kellett adnia, s némely részben, mint a *Komm, süsster Tod*ban pl. mentősként próbál érvényesülni, de mint örök kívülállónak és kommentálónak jobb híján – és jobb esetben – a magánpraxis marad. Haas amellet, hogy helyi, lokális értékű (értsd: osztrák) szimbólumokat, helyszíneket használ, azáltal is otthonossá, ismerőssé, belakhatóvá teszi a regényeit, hogy mindentudó, kotnyeles elbeszélője által egyfolytában az olvasó „fülébe sugdos”: kiszól, letegez, megosztja veled hétköznapi tapasztalatait. „Most képzelj el egy téli tájban mozgó síliftet.” „Nem fogod elhinni, mi tör-



tént.” Ez a narrációs technika újszerűen hat a krimikben, s ennek megfelelően tág a befogadás lehetősége is. Lehet Haast olvasni pusztán az időtlen, komisz helyzetszituációkért, de lehet körmönfont nyelvi stratégiáiért is szeretni.

Már a *Milyen volt az idő 15 évvel ezelőtt?* borítója jelzésértékű: egy sárga gumimatracot ábrázol (mely fontos szerepet kap rögtön az első fejezetben), illetve a regény egyik kulcsmondata olvasható a hátapon, egy mondat, amely azután valóban visszaolvasható lesz, de nem regénymondatként, hanem idézetként és kommentárként. Haas egész gondolatjátéka valójában dialógus, melyben a szerző (Wolf Haas) a Literaturbeilage (Irodalmi melléklet) fedőnévvel ellátott kérdező végeláthatatlan kérdéseire felel. Vagyis a dialógus nyomán kapunk képet arról, amit kezdettől fogva tudnunk és ismernünk kellene, hiszen az interjúregény egy irodalmi mű szatellitjeként működik, s alapos lemaradásban vagyunk a kérdező és a válaszoló tudásához képest. Bár itt is kiderül, hogy a szerzőnek nemegyszer eszébe sem jutott olyasmit mondania – átvitt értelemben sem –, amit a kritikus olvasó értelmezésében márpedig helyénvalónak talál. Haas ötlete és formajátéka azért zseniális, mert a dialógusban ironikus módon lepleződik le az irodalmi intézményrendszer működése, az értelmezés szükségessége, a valóság és a fikció elválaszthatóságának hite, a média, a televíziós játékok célelvűsége, és még sorolhatnánk tovább azokat a tematikus regisztereket, amelyek óhatatlanul meghatározzák, körvonalazzák egy irodalmi mű létjogosultságát és használati értékét. Haas szerelmi története, Vittorio Kowalski és Anni Bonati szerelmi kettőse, maga a megoldás, az olvasó rekonstrukciós képességén múlik, ehhez a rekonstrukciós képességhez absztrakciós, szoft-logikai gondolkodásmód szükséges, hogy egyszerre lehessen érvelni egy valóban fiktív és egy fiktíven valós szövegrétegzettség mellett, ugyanis a valójában egyszerű beszélgetés értelmezése csak részben igényli a rekonstrukciós munkát. Sokkal több kihívást jelent mellette a regény, dialógus metasztintú kijelentésrendszerének felfejtése: a Wolf Haas nevű szerző, szereplő kilétének beazonosítása, a kérdező származásának, nemének, egyáltalán szándékának kikutatása. S ezt fokozva: a közben működő társirodalmárok kritikai fixírozása (Handke, Ransmayr, Schrott utalászerűen jelen vannak). S nem utolsó sorban: az interjúregény valódi médiumának megállapítása. Ugyanis az utolsó lapon Wolf Haas ígéretet tesz a kérdezőnek, hogy elárul egy titkot a regényt illetően, ha, s ez a ha mintha már túlmutatna írásosságon, s bekerülünk egy félbe szakadt mondatlallal egy másik, ugyancsak meg nem írt történetbe...

*

Remélhetőleg az *Oszttrák történetek IV.* olvasópróbái még inkább jól mutatják, hogy van írói kreativitás és generációs utánpótlás a mai oszttrák irodalomban, s mutatják azt a feszültséget is, ami a kulturális globalizáció hatásának köszönhetően, elsősorban a nyelvi regiszterek közötti irreverzibilitásban tapintható ki. Talán nem véletlen, hogy a korábbi szerzők „nehéz” irodalmának fordítása a másik nyelv grammatikájának, szintaktikájának megnyitását igényelte, s igényli még most is. Ugyanakkor az is fölmerül, vajon mennyiben lesz tartós az itt bemutatott szerzők: Geiger, Glattauer, Glavinic, Haas, Kehlmann képviselte irodalom formaművészete? Vagy csupán tényleges formamutatványokról van szó? Vagy végletesen sikerült a magas és a populáris irodalom összeilleszthetősége – oszttrák módra. A paradigmaváltás mindenesetre messze van, a legkülönbözőbb generációk együtthatásáról érdemes beszélnünk, amelyen belül erősen érezteti hatását az írói létezés immáron elviselhető könnyűsége.