

FENYVES MIKLÓS

Búcsúzás

DONHAUSER EDGARJA ÉS LIVIÁJA

Befejezett múlt

Michael Donhauser 1956-ban született Vaduzban, 1976 óta Bécsben él. 1986 és 96 között öt verseskötete, egy hosszabb elbeszélése és egy regénye látott napvilágot. 1995-ben elnyerte a Christine Lavant-díjat. Lírájával néhány éve magyarul is ismerkedhettünk (*Kérvény a réthez*. Jelenkor, 1996, ford: Szijj Ferenc), a prózai kötetek, az *Edgar* (*Edgar*. Erzählung. Residenz, 1987) és a *Livia avagy Az utazás* (*Livia oder Die Reise*. Roman. Residenz, 1996), még váratnak magukra.

Mínt hogy annak, aki még nem olvasta az *Edgart* és a *Liviát*, nem hiányozhat a két címszereplő, félő, hogy nehézségeink támadnak, ha bemutatásukba éppen a *hiányuknál* akarunk belefogni. Mégsem könnyű letenni róla, mert ezen a ponton Donhauser poétikája összetalálkozik a témaválasztásával; s talán az olvasó emlékezete is úgy őrzi meg Edgart és Liviát, mint a hiánynak adott neveket.

A címszereplők szövegbeli jelenléte elválaszthatatlan távollétük tényétől. Az *Edgar* a gyermekkort búcsúztatja el, benne a baráttal; az utolsó apró történet az elbeszélő és Edgar utolsó közös játékaról számol be. S akár egy önéletrajz újabb, de az előzőt megismétlő, magába foglaló fejezete, a veszteség történetét írja a *Livia* is. Ezúttal a szerelem kerül sorra, a barát után a nő. Az elbeszélő, váratlan ötletén maga is meglepődve, franciaországi utazásra hívja a szinte még ismeretlen Liviát. Elautóznak az óceánig, majd néhány nap, vagy ha úgy tetszik, egy regényre való pillanat után a lány vonatra száll, és hazamegy.

A két történet grammatikai ideje nem a praeteritum. Az elbeszélés jelöletlen igeidejét, az irodalmi jelhasználatban inkább modális jelentésű *fictionalist* Donhausernél felváltja a befejezett múlt. Ezáltal minden mondat figyelmeztet az elbeszélte esemény-sor és az elbeszélés aktusa közt fennálló időviszonyra, amely a történéseket úgyszólván saját jövőjük múltjává teszi. A történetre a búcsú utáni idő felől nyílik perspektíva: emlékezés, gondolhatnánk. Am a *Livia* szövegébe iktatott számos *vagy* kötőszó nagyobb léptékű eseményeket állít szembe annál, semhogy ezt a bizonytalanságot a kihagyó emlékezet rovására írhatnánk. Az egymással helyettesíthető elemek révén nem egy rekonstruáló, hanem egy konstruáló, fikciót teremtő és tétovázó tudat hívja fel magára a figyelmet. Az elbeszélés ily módon megismétlése valaminek, ami nem így történt, illetve fordítva: megköltése az elmúltnak. Miután ez a sajátos időviszony a mű immanenciáján belül létesül, tévedés lenne azt állítani, hogy a történet egy valamikori, már nem hozzáférhető jelent próbál felidézni. Csak mint nyelvileg megalkotott, eredendően múlt idejű történet olvasható.

Mínt ha csak „nevekként váltak volna az elesettek a rokonaimmá, ismertem volna fel őket emberekként”, írja a *Livia* elbeszélője egy háborús emlékműről. „A tébolyító a nevekben rejlik”, fűzi még hozzá, s ezzel a mondattal Donhauser poétikájának alap-



hangja szólal meg. A dolgok csak akkor válnak számunkra igazán valóságossá, amikor elmúlnak, és konstituálódnak a nyelvben. „A búcsúzásban újra megtalálom a lehetőséget. / A lehetőséget mint valóságot, eltűnőben. / Tüntében megifjodva, még egyszer: / lehetőséggé vált a nyelvben, a nyelvtől. / Otthonra lelt, jóváhagyásra, mulékonyan lebegésben”, olvashatjuk Donhauser *Jenins* című versében. A jelenlétüket tagadó megnevezés lesz a dolgok otthonává, s ez a paradoxon egy a tárgyat elengedő, múlni hagyó, kudarcot valló beszéd esztétikai lehetőségeit tárja fel. Mikor a regény végén a narrátor Livia nevére gondol, mintha átadhatná a nevét a napnak, „mintha az el tudná fogadni és egyszersmind felejthetlenné tudná tenni”, a lírikus Donhauser nyelvi magatartása alakul elbeszélte élménnyé.

Ilyesfajta megszólítás, névfelmutatás a két epikai szöveg címe is: *Edgar, Livia*. Csonka címek a két-két emberről szóló szövegek felett, hiszen az elbeszélőre utaló elem hiányzik belőlük.

Büntetésfüzet

A megszólítás dolga a mindenkori Másiké, s ezt Edgar és Livia nem mulasztották el. Persze nem úgy, hogy írtak. Ők nem olyanok.

Edgar mihaszna. Magaviselete rossz, tanulni nem akar, kézírása hanyag. Ha feleltetik, találgat; esze ágában sincs faggatni az emlékezetét. Mint ahogy nem őrzi meg a tárgyakat sem. Fölveszi, eldobja. Edgarnak nincs jövője, de mintha nem is tudná, mi az a jövő. Örökké tart a játék, s közben nem kíméli sem a dolgait, sem önmagát. Ütött-kopott bicikli, horzsolások, sípcsontig felszakadt bőr. És ezzel a bánásmóddal Edgar – így látja az elbeszélő, Georg – mégis magáévá tudja tenni a tárgyakat; sebei pedig mintha azt jegyeznék a testére, hogy kicsoda. Edgart veri az apja, körmössel fenyíti a tanára, pofozza a pap, rosszul van az autóban, internátusba kerül – újra és újra az áldozat szerepét játssza, s betegen, lecsüngő fejjel, vagy apja kezei közt vergődve leginkább arra a Megváltóra emlékeztet, akihez az osztályteremben kell imádkozniuk.

Georg törvény- és írástudó. Szenvedését a szocializáció görcsei okozzák, ahogy a küzdelmes mnemotechnikai gyakorlatok és a jövőtől való szorongás semmivé zsugorítják az edgari végtelen jelent. Mintaszerűvé válni, ez a célja. Fantáziája nem csaponghat, mint Edgaré. Emlékezik és tervez, csalódik és remél, egyezkedik a valósággal.

Edgar csak ráköp a palatáblájára, és letörli a krétaport. Georg ezzel szemben minden leírt szavát megőrizné, képzeletében egyre sokasodnak a teleírt táblák. S az írás titokban tartott műveletét, a büntetőfeladatot választja akkor is, ha a testi fenyítés ezzel elkerülhető. Edgar, az itt és most hőse és áldozata, aláveti magát a körmösnek.

Találkozásuk csak Edgar közegében lehetséges. Az elbeszélés első felében mindig ő szólítja Georgot, akinek a felhangzó hívás nemegyszer a megváltást jelenti. Georg viszont csak egyszer mondja ki barátja nevét a történetben. Sötét van, a kastély ablakai világítanak csupán a hegyen, és félelmében belekiáltja Edgar nevét az éjszakába.

Később elmaradnak a találkozások, közeledik a gyermekkori vége. Edgar szólítását Georg fejbiccentéssel fogadja. Az utolsó közös játékkal – síneken feküdni, utolsó pillanatban felugorni – véget ér a szöveg is. Aztán valamikor, jóval később, valaki elbeszélésbe fog, a történet címe *Edgar*. Mi ez, ha nem hívás? Intés annak, akit az elbeszélő akkor hagyott el, amikor az írás közegébe lépett.

„nagyobb szabadságba”

Ugyan a *Livia* elbeszélőjét nem Geognak hívják, emlékezéseiből az *Edgar* világa látszik kibontakozni. Egon néven még Edgar figurája is feltűnik egyszer. A regény azonban nem csupán folytatja az *Edgart*, hanem újra is írja. A főszereplők vonásai, konstellációja, az elbeszélés motívumai, a képek szerkezete mind-mind ismerősek lehetnek a korábbi szövegből. Ugyanakkor az elbeszélő idő szűkülésével Donhausernek lehetősége nyílik arra, hogy pontos és alakulásban lévő képekké formálja az érzékelés kontinuumait, és kimunkálja sajátos, leginkább a mondatszerkesztésben megnyilvánuló stílusát. Mintha a véget nem érő mondatok hordozta időtapasztalattal Edgar és Livia látásmódja is integrálódna az elbeszélésbe. De erről később.

A regény egy kocsmai beszélgetéssel veszi kezdetét. Az elbeszélő, Livia és egy bizonyos Urs között szó esik „az országról”, melyre a narrátor szerint kényszer telepszik, mintha mindig mindennek volna már valami jelentése. Aztán az utazás, Rimbaud és a Vadság, a Másik megtapasztalása kerülnek szóba. Livia hitetlenkedve néz, és az elbeszélő megjegyzi, hogy „az embernek mindent magának kell megpróbálnia”. Urs erre nevetésben tör ki, s nevetésében van „valami elpusztíthatatlan, mintha túlélhetné a halált”. Az idézett részletben nem nehéz felismerni a transzcendens szégyenérzetről szóló nevezetes karkai zárómondat parafrázisát. Mivel *A pert* a beszélgetés napjának estéjén kezdi olvasni az elbeszélő, a kudarcot már az első oldalakon végső horizonttá tágító Kafka-utalás világos útmutatásul szolgál történet és elbeszélés viszonyára nézve. A szöveg által reprezentált világ komplexitása olyan elbeszélői tudást feltételez, amelyet mélyen áthat az utazás során szerzett tapasztalat, így a Kafka-olvasásé is. Nem csupán az elbeszélés egyes poétikai sajátosságait magyarázza ez a tapasztalat, hanem a történetmondás aktusa is belőle nyer értelmet.

Az elbeszélő úgy véli, „nagyobb szabadságba” utaznak, s valóban, kiszabadulnak a kötöttségből, az Arkádia-szerű táj feltárul, és az idegenséget és otthonosságot egyesítő világ boldog felfedezésére hív. Ugy érzi, mintha mindent előszörre tenne, ugyanakkor újra felfedeznék a világot Liviával. Figyelmessé teszik egymást a dolgokra, s a dolgok is intenek, szólítanak, megmutatják magukat, történetté és magyarázattá válnak. Azonos mozdulataik, lélegzésük ritmusa révén az elbeszélő és Livia azt a közöst tapasztalják meg, amiben egyesülhetnek. És „mintha álltunk volna már egyszer így egymás mellett, mintha utódai lettünk volna egy másik világból való önmagunknak”; „évezredek ismétlődtek meg egy pillanatban: válluk játékában”. Eme ünnepélyes pillanatok, köztük az időt felfüggesztő ismétlések foglaltaival, olyan visszatérő narratív egységek és képek sorába illeszkednek, amelyek allegorikus jelekként összekapcsolódva a temporalitás állandó elemét tartalmazzák. Mintha csak a múlt idő venné fel ezt vagy azt a formát, azonos vagy különböző tárgyakét, mozgásokét. Donhauser világa szép, és mindig eltűnőben van.

Am ugyanazok az ismétlések, amelyek a szigorúan komponált mondatok és képek zenei illetve vizuális ritmusában az esztétikai tapasztalat szintjén strukturálják az időt, a történet szociális-pszichológiai valóságában a főszereplő-elbeszélő érzékelését és cselekvéseit meghatározó kényszereket, rítusokat, mintákat jelenítik meg. Éppen úgy vezeti a térkép és az út, ahogy a kulcsot elfordító kezét a megszokás, s mikor egy bejáratott és bevált mozdulatnak vagy értelmezési aktusnak a világ nem látszik engedelmessé válni – a kulcs nem illik a zárba –, a frusztráció szorongást vagy dührohamot vált ki belőle. Olvasnia kell a térképet, a táblákat, a szótárt, olvasnia kell *A per* szövegét,

mely maga is kényszereken fut, értelmezve kell néznie és szabályokat kell követnie. Nincs ez másképp a történet döntő pontja után sem, ekkor azonban elfogja a látás iránti gyűlölet, és csak *nézni* akar, ahogy a véécájtón „érintetlenül” sétáló légy. Megpróbálja olvasás nélkül követni a sorokat, tehetetlenségében nyitott szemmel a tenger-vízbe hajol. A döntő fordulat részeg szeretkezése Liviával. Az eseményt, amelyet a birtokba vett Livia utólag bűnnek (Sünde) nevez, a Bürstner kisasszony nyakába csókoló Josef K.-ra utaló motívumok írják le. Ekkor mutatkozik meg nyíltan a tétovázás és az előzékenység mögött eladdig rejtve maradt hatalmi viszony, amely a szerelmi kapcsolatot is a gyilkosság és az áldozat dramaturgiája szerint rendezi. A szabadság ezzel illúzióznak bizonyul, az „országot” nem lehet elhagyni.

Eppen strandolnak Liviával, amikor az elbeszélő végére ér *A per Der Prügler* (*A vesszőző*) című fejezetének, a *regény szívének*. Játsszani kezd, homokot perget Livia lábára, és egyszer csak úgy látja, mintha ujjai folytatódna a homokszemekben, és gyengédségük maga alá temetné a lányt. A Kafka-fejezet emblematikus kapcsolatban áll a *Livia Prügel*-motívumsorával (a Prügel szó jelent botot, vesszőt, de verést is), amelyet többek között egy elrontott cigarettára alkalmazott metafora, az erőszakos szeretkezés estéjén felkeresett bika-ünnepély botokkal járt népi tánca, és Livia veréssel végződő gyermekkori története alkotnak. A verés-motívumok mellett nyomon követhetnénk a regény növény/állat-szembeállításait is, annak a főszereplőnek az öntudatlan kutya-identifikációit, aki az első oldalakon még furcsállja *A per* K.-t lefetyelő állathoz hasonlító csók-leírását, hogy a regény végén egy sonkáért kolduló kutya szemszögéből lássa magát eltűnni a sarkon. A szóban forgó éjszakának, melyen a kezdetben közelségként, megszabadulásként, egy világ feltárlásaként jellemzett szerelmi együttlétbe nyomul be a bírvágy kényszere, az itt épp hogy csak jelzett motívikus összefüggések adnak Livia sorsát az áldozatiság mitikus távlatába helyező jelentést, és pecsételik meg a szabadság ígéretét magában foglaló utazás kudarcát. A „titoktalan mozdult velem együtt a tükörben”, állapítja meg reggel az elbeszélő.

A regény sejteti, hogy az időbeliséghez való viszony etikai dimenzióval bír. Livia, aki gyakran csak maga elé bámul, hagyja elmúlni a dolgokat, és „szívtelenül” alábocsátja a játék-ejtőernyőt, kész dönteni, hiszen ő lesz az, aki végül elmegy. Nem így az elbeszélő. Akárcsak értelmezése szerint K., örökösen tétovázik, visszafordul, leplez, számíthat. A választást kísérő lemondás megkövetelné, hogy szembenézzen az időbeliségével, amire ő csak pillanatokig képes. Míg Livia kevés számú visszaemlékezése az áldozat léthelyzetéről árulkodik, az ő célbadobó-szenvedélyéről és sikertelenségéről szóló gyermekkori története az elvakult akarást és a kudarc szégyenét emeli ki. A hullámokkal űzött játékában is a megtartás és fennmaradás győzelmét éli át, holott éppen a tenger figyelemzeterre arra, milyen könnyen megfosztható a történetétől. Ugy tűnik, az időbeliség mint létfeltétel annak számára válik személyes büntetéssé, aki nem akar tudni az ezzel a létfeltétellel szükségszerűen együttjáró kudarcról.

A per K. átváltozásáról szóló kihúzott helye a regény végén felismertetni látszik a főszereplővel a meghalás elfogadásában rejlő szabadságot: „Livia, gondoltam, mintha ez a szabadság a miénk is lehetne, mintha elválhatnánk, anélkül, hogy elveszítenénk egymást”. A hirtelen felébredő testi vágy eltörli a megvilágosodás – Kafka regényének léttapasztalatán túlmutató – pillanatát. Csak az utolsó oldalon tér majd vissza mint az egyedülletben rejlő kezdet, a mérhetetlenség és a viszontlátás bizonyosságának élménye. Ekkor az elbeszélő köszönti a tenger fölé magasodó, maga elé néző, várakozásában győzedelmes Madonna szobrát.

A regény tétje nem más, mint a történet végén jelzett lehetőségnek, a világhoz való másfajta viszony ígéretének beteljesítése az elbeszélés által. Ennek, hogy kibontakozhasson, a végtelenségre van szüksége, állítja egy helyen az elbeszélő-főszereplő. A végtelenség a búcsúval nyílik meg, a birtoklás idejének lezárulásával; ekkor válik lehetővé a birtoklás nélküli ismétlés, amely egyszerre állítja helyre és szünteti meg az időt. A lineáris és múlt idejű elbeszélés időbeliségükben és befejezettségükben mutatja fel az élményeket, de a regény ezeknek az élményeknek megörökített nyoma is egyben.

Az időt a térbe író utazás kiemelkedően szép képeivel a regény az esztétikai tapasztalatot az időbeliséghez köti, ugyanakkor az említett végtelenség-tudatot a mondatok belső végtelenségében stílussá formálja: megnevez és elenged. Az elbeszélőt a főszereplőtől elválasztó távolság igazolja a világ narratív megragadásának szándékát.

Fák, mondatok

A *Livia* nem egy múltbeli énje fölött kognitív kiváltságokkal bíró elbeszélő magyarázatkereső analízise, inkább költészetbe-fordítás. Donhauser alig retorizált stílusa, minden változatosságot nélkülöző mondatfűzése és csupasz mondatai azt a befogadót nem riasztják el, aki rábízta magát a viszonylag monoton, a lélegzést idéző ritmusra, és versként is olvassa a szöveget.

„Kizárólag első mondatokat írni!”, áll a szerző egy lírai szövegében, és a *Liviában* tartja is magát ehhez a megkötéshez. A hosszú mondatok minden tagmondata kezdetként szólal meg, ennél fogva azonban variációs ismétlése is az előzőknek, mintha egy dallam vagy szerkezet kényszerének kellene újra meg újra eleget tenniük. Anaforikus szerepű névmások helyett gyakran a megismételt szó áll, vonatkozó mellékmondatokat alig találni, az ily módon atomizált tagmondatokat viszont annál gyakrabban húzza össze egy a mondat szerkezetét bokorszerűvé változtató közös mondatrész, többnyire a (múlt idejű) létige. Minthogy csak a tagmondatoknak van íve, a gyakran féloldalas szekvenciákon belül nincs olyan tényező, melynek alapján előre lehetne tudni, hol fejeződik majd be a mondat. Az utolsó tagmondat mindig váratlanul jelenik meg – a mondat nem tud a végéről.

Ennek a vázlatos leírásnak nem csupán az a szerepe, hogy néhány sajátos szintaktikai jegy számbavételével utaljon a szöveg igen hangsúlyos, a valóságillúzió mögött el nem tűnő nyelvi megalkotottságára, amely a *Livia* sokszor megejtően szép világának létezését szigorúan a fikció nyelvi univerzumához köti. Donhauser poétikai törekvései felől az is belátható, hogy a mondatok formai alakítása sajátos módon hozzájárulhat a történetben megfogalmazódó léttapasztalat kifejezéséhez.

A regény beszédmódja az érzéki adatok nyelvi reprezentációjára szorítókozó, a belső történésekre csak ezeken keresztül utaló, sugalmazó karkai poétika hagyományához kapcsolódik. Mindamellettt kísérletet tesz arra, hogy az opticitás uralta nyelvet egyfelől utalásokkal, másfelől zenei eszközökkel megnyissa a nem a látásból származó érzéki tapasztalat előtt, tapasztalatokat azonosítás vagy hasonlat formájában egymásbajátszszon, továbbá, hogy egy viszonylag szűk absztrakt fogalomkészlet tagjait (megérkezés, idegenség, végtelenség, történet stb.), többnyire egy-egy hasonlatban, érzéki tartalmakkal, a nyelv-előttiben gyökerező evidenciákkal kapcsolja össze, s így poétikai előfeltevéseivel összhangban maradva adjon nekik jelentést. Donhauser kedvelt kifejezése a *Ruf*, amely jelenthet kiáltást, madárhangot, hívást és szólítást, nyelv-előttit és nyelvit egyaránt. Poétikáját, a regényíróét nem kevésbé, mint a lírikusét, a nyelv-előtti nyelv-

ben való megmutatásának szándéka vezeti. „Jenins: sohasem fogok csak a nyelvre hallgatni. / (Vagy: a szövegen végzett munka nem mondható el.) / Kiáltás is leszek mindig”.

Donhausert rendre ugyanazok a formák foglalkoztatják, a szöveghatárokon túlmutató érvénnyel is. Például az Edgar tányérján elkent maszat a *Livia*-ban a szélvédőre ragadt bogarakká változik át, de említhetnénk a sötétben világító fényt, a hintát, a felmagasodó vagy szétágazó tárgyakat, növényeket is. Az analógiák egyidejűségei azonban mindig az időbeliségben tárulnak fel: a történet újrafelismeréseiben, az elbeszélés linearitásában. Amikor a narrátor a parton heverő hordók megtestesítette „alapvető konstellációról”, a térképről, a toldozott-foldozott aszfaltról mint a hiábavalóság történetéről, egy ágról mint intésről, a bokorban jelenlévő utazásról, a látásról mint lélegzésről, a fákról, a táj ritmusáról, a VW boltíves hátáról mint engesztelésről, vagy a szünyograj táncáról szól, metaforikus-metonimikus utalásrendszert hoz létre, amely azzal kecsegtet, hogy formát ölthet benne a soha el nem gondolható gondolat, s a végtelen sok szerkezetmásolat által megmutatkozhat valamiféle eredendő szerkezet. (Annak a lehetőségét, hogy „az utat visszafelé is megtegyük, ha örökké továbbvezet is”, egy tengerparti séta során fogja fel az elbeszélő, miközben Livia felemeli „egy csigaház spirálját”).

E poétikai beállítódás jegyében hárul szerep a *Livia* intranszparens mondataira, melyek azzal szembesítenek szüntelenül, amit az elbeszélővel azonos főszereplő udvarias viselkedése a világgal való zavartalan közlekedés érdekében kirekeszt, és arra a tudásra hagyatkoznak, aminek ő még nincs birtokában. A szöveg tagmondatai újból és újból a kezdet frissességével és függetlenségével lépnek a világba, akár az utazó hősök pillantásai. Leképezik illetve megteremtik a történetben egyesítő szerepű ritmust, a lélegzését, a szeretkezését, a táját, fenntartva ezzel azt az atmoszférát, amiben adott az egyesülés újramegélésének lehetősége. Ugyanakkor egymásutániségükben, megelőzöttségükben valamely kényszer lenyomataként jelennek meg, s azon túl hogy e tekintetben párhuzamosságot mutatnak az elbeszélő érzékelésének és cselekvéseinek feltételezettségével, a nyelv-előtti megmutatására irányuló intenció alakító munkájáról is tanúskodnak: mintha egy dallam megtalálásának vágya generálná a *Livia* szövegét. A mellérendelt tagmondatokból álló mondategységek pedig, önkényes lezáródásuk révén, anélkül adják át magukat a múlt időnek, hogy valamilyen teleologikus menetet követnének. Így a szöveg mondatonként létrejövő világa, miközben folytonosan perspektiválódik az idő felől, és megszakad minden mondat végével, a végtelenség, a felszabadultság képzetét kelti. (A *Livia* elbeszélője egyszer úgy érzi, soha nem ér véget az autózásuk; a varázst a magnó nyávogása töri meg. Az *Edgar*-ban ugyanez a bűvölet keríti hatalmába a szánkozó Georgot.)

Ezek a formai vonások aligha szemantizálhatók kimerítően. A szöveg létszemléleti jegyeivel való összefüggésükhöz azonban nem fér kétség: minden mondatban átélhetővé tudják tenni az elbeszélés során kibomló világtapasztalatot. Egyedül ez a nyelvi intenzitás tehet eleget annak a feladatnak, amelyet Donhauser rendkívüli komolysággal a regényre rótt.

Nevek

Indokoltnak tűnik a kérdés, vajon nem temeti-e a szöveg éppen úgy maga alá a tárgyat, Liviát, miképpen a történetbeli homok. Ha így volna, az a nyelv-előtti a nyelv által megmutatni próbáló poétikai törekvések megfeneklését, az elbeszélés kudarcát jelentené.

Az egyénítés mimetikus eszközei helyett a regény az egyszerű megnevezés aktusára hagyatkozik. Több mint ezerszer olvashatjuk Livia nevét, miközben alig tudunk meg valami elmondhatót róla. Liviának anyajegy van a szája fölött, nem szereti a vajot, az apja egyszer részegen bárányt sütött, Liviának ráncos a keze. De nem az a fontos, hogy milyen – a név nem tud tulajdonságokról –, hanem az, hogy van-e. És akire a név rámutat, az létezik, igaz, nem úgy, mintha jelen volna. „A név a megoldás, az eloldódás, az égi rejtekhely”, így a költő (*Jenins*). A regényben ez a mágikus rejtekhely az elvesztés pillanataiban nyílik meg.

Livia nevével függő beszédben az erőszakos szeretkezés éjszakáját leíró részben találkozunk először, az elbeszélő mondja ki halkán az aktus után. Az ő neve csak egyszer fordul elő a szövegben, a vonatablakban álló Livia szájából hangzik el a búcsúzáskor: „Ciao, Michl”. A név mind a két esetben az eltűnőt, a távollévőt szólítja meg, és távollétében teszi azt jelenlévővé. Minthogy a szelekció eljárása a lehetséges kontextusok közül egyedül itt szerepelteti az elbeszélő nevét, azt mondhatjuk, az elbeszélő magáraismerése azzal a szituációval esik egybe, amelyben megérti, hogy szólítják; az individualizáció a név meghallását, ez pedig az időnek alávetett sors elfogadását feltételezi. A szöveg gyakori szólítás- (*Ruf*) és intés-motívumait (*Wink*) e paradigmaticus búcsú viláértelmezésünk legfontosabb kérdéseinek távlatába állítja. Ha ugyanis a tűnékenység világában a dolgok megszólítják az embert, akkor szükségük van rá, a távollévőre. És ha ő mint megszólított, a távollétben ismer magára, akkor vagy viaszt tömököd a fülébe, vagy megszólítóvá válik maga is. A halottak nevét a sírokra vési, esetleg ír egy regényt.